

La poesía temprana de Gabriel Celaya (1934-1947)

Mario Mateo Lorente

TESIS DOCTORAL

2022

Dirigida por el Dr. Juan José Lanz

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

La poesía temprana de Gabriel Celaya
(1934-1947)

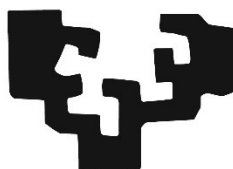
Mario Mateo Lorente

TESIS DOCTORAL

2022

Dirigida por el Dr. Juan José Lanz

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

Agradecimientos

Desde que, durante el curso del Máster en Literatura Comparada y Estudios Literarios de 2016, uno de los profesores mencionara, casi de pasada, la existencia del Fondo Gabriel Celaya en el centro Koldo Mitxelena de San Sebastián, en cuyo seno se guarda no solo la integridad de la biblioteca del escritor donostiarra sino también sus manuscritos y obra inédita, surgió en mí una obsesión por sumergirme en ese mar de textos, que marcaría primero el eje de mi proyecto de fin de máster y, más tarde, el estudio que sigue a estas líneas.

Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la ayuda de aquel profesor, cuyo nombre figura ahora como director y tutor: el doctor Juan José Lanz. Nunca dejará de sorprenderme la inmensa sabiduría de la que hace gala sobre cualquiera que sea el tema a tratar; su conocimiento sobre toda cuestión imaginable parece no tener límite. Me debo a sus consejos y confianza.

Junto a él, debo agradecer el apoyo prestado a todos los que forman el programa de doctorado en Literatura Comparada y Estudios Literarios en la EHU-UPV y al personal de la Escuela de Doctorado, siempre dispuestos a solventar mis dudas y ayudarme en lo que fuera necesario.

De la misma manera, quiero agradecer a todo el personal de la Biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián, cuya disposición y profesionalidad han permitido que trabaje casi ininterrumpidamente durante estos años, a pesar de las circunstancias que nos han afectado a todos.

Mis padres siempre me han brindado la seguridad para afrontar cualquier cosa, y, como era de prever, esta vez han vuelto a demostrarme su amor y afecto, en forma de confianza y -¿está mal decirlo?- alguna comilona.

A ti, Vir, que eres la que más ha sufrido con esta tesis. Espero poder devolverte cada caricia pendiente, cada tarde perdida, cada viaje no hecho.

Por último, es necesario apuntar que este estudio no hubiera sido posible realizar sin la obtención en 2017 de una ayuda de la Agencia Estatal de Investigación para la formación de doctores, la cual me ha permitido dedicarme por completo a la realización de la misma.

ÍNDICE GENERAL

CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA TEMPRANA DE GABRIEL CELAYA	11
I.1. «LOS CRÍTICOS LITERARIOS QUE SON INEVITABLEMENTE UN POCO SIMPLIFICADORES...»	13
I.2. ALGUNAS CONSIDERACIONES TEÓRICAS	19
I.3. ESTRUCTURA DEL ESTUDIO	22
I.4. UNA POÉTICA DE LA CONCIENCIA.....	26
I.5. NOTA SOBRE LA HETERONIMIA.....	40
I.6. POESÍA EN LA POSGUERRA	46
CAPÍTULO II. PRIMERA ETAPA: POESÍA EN MADRID (1927-1936)	51
II.1. FACTORÍA DE POEMAS. RAFAEL MÚGICA, INGENIERO DE VERSOS	53
II.1.1. <i>La pintura de Rafael Múgica</i>	55
II.1.2. <i>Obras Completas de Rafael Múgica</i>	59
II.1.3. <i>Otras tendencias</i>	67
II.2. LOS POEMARIOS DE LA RESIDENCIA DE ESTUDIANTES.....	75
II.2.1. <i>Marea del silencio</i>	75
II.2.2. <i>La soledad cerrada</i>	80
II.2.3. <i>La música y la sangre</i>	89
II.2.4. <i>Poemas de Rafael Múgica</i>	93
II.2. LA LUNA Y EL MISTERIO.....	100
II.4. LA CONCIENCIA HORIZONTAL O UNA HISTORIA DEL HOMBRE.....	130
CAPÍTULO III. SEGUNDA ETAPA: GUERRA CIVIL Y PRIMERA POSGUERRA (1936-1944)	145
III.1. LA METAMORFOSIS LENTA.....	147
III.1.1. <i>Tentativas</i>	150
III.1.2. <i>Poesía pura y poesía «de situación»: hacia una cosmovisión heideggeriana</i>	156
III.2. POEMAS DESDE LA SOLEDAD.....	164
III.2.1. <i>Objetos poéticos</i>	164
III.2.2. <i>Movimientos elementales</i>	173
III.2.3. <i>El principio sin fin</i>	183
III.3. LA NATURALEZA Y EL HOMBRE	191
III.4. ¿UNA INTROSPECCIÓN COLECTIVA?	211
CAPÍTULO IV. TERCERA ETAPA: GABRIEL CELAYA, POETA EN POSGUERRA (1944-1947)	223
IV.1. GABRIEL CELAYA: POETA EN POSGUERRA.....	225
IV.1.1. <i>1944-1947</i>	229

IV.2. LA POESÍA DE JUAN DE LECETA Y GABRIEL CELAYA	241
IV.2.1. <i>Tranquilamente hablando</i>	241
IV.2.2. <i>Avisos de Juan de Leceta</i>	261
IV.2.3. <i>Las cosas como son</i>	274
IV.2.4. <i>Se parece al amor</i>	288
IV.3. EL «MÁS ACÁ» EN LA POESÍA DE JUAN DE LECETA.....	294
CAPÍTULO V. CONCLUSIONES.....	299
VI. BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE GABRIEL CELAYA	313
VII. BIBLIOGRAFÍA:.....	329

Lista de abreviaturas¹

<i>Avisos de Juan de Leceta</i>	<i>Avisos</i>
<i>El arte como lenguaje</i>	<i>El arte...</i>
<i>El principio sin fin</i>	<i>EPSF</i>
<i>Exploración de la poesía</i>	<i>Exploración</i>
<i>Inquisición de la poesía</i>	<i>Inquisición</i>
<i>Itinerario poético</i>	<i>Itinerario</i>
<i>La música y la sangre</i>	<i>LMyS</i>
<i>La soledad cerrada</i>	<i>LSC</i>
<i>Las cosas como son</i>	<i>LC</i>
<i>Marea del silencio</i>	<i>MdS</i>
<i>Movimientos elementales</i>	<i>ME</i>
<i>Objetos poéticos</i>	<i>OP</i>
<i>Poemas de Rafael Múgica</i>	<i>PdRM</i>
<i>Reflexiones sobre mi poesía</i>	<i>Reflexiones</i>
<i>Se parece al amor</i>	<i>Amor</i>
<i>Tranquilamente hablando</i>	<i>TH</i>

¹ Las referencias a los trabajos ensayísticos de Gabriel Celaya se han extraído de la edición de Antonio Chicharro de sus *Ensayos literarios*. Salvo que se indique lo contrario, en estas referencias se indicará el título original del texto, y la paginación corresponderá a la obra citada.

**CAPÍTULO I. INTRODUCCIÓN: LA POESÍA TEMPRANA DE
GABRIEL CELAYA**

I.1. «Los críticos literarios que son inevitablemente un poco simplificadores...»

Existen innumerables estudios sobre la figura y la obra de Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta. Hay también varias antologías que recogen su poesía, y tres ediciones distintas de su obra poética completa. Además de los florilegios personales, los poemas de Celaya aparecen en algunas de las antologías más emblemáticas del último siglo, como la *Antología consultada* [1952] de Francisco Ribes, *Veinte poetas españoles* [1955] de Rafael Millán y *Veinte años de poesía española* [1960] de José María Castellet. El poeta colaboró con distintas revistas de poesía, desde *España* hasta *Cántico*, pasando por un amplio abanico de publicaciones, entre las que destacan, por ejemplo, *Verbo*, *Ínsula* o la vasca *Egan*. Celaya no solo escribió poesía: sacó a la luz también seis obras narrativas, dos textos teatrales y al menos once libros de ensayo, a los que hay que sumar sus numerosos artículos publicados en revistas y periódicos². Su obra poética llega a las cincuenta y cinco publicaciones. Tradujo y editó a varios poetas sobresalientes en su colección de *Cuadernos de Poesía Norte*. Además, debemos sumar a lo anterior su obra pictórica³, la casi infinita correspondencia con artistas y personalidades de la

² Al final del estudio recogemos la bibliografía completa de los textos publicados por Gabriel Celaya, incluyendo las colaboraciones en revistas y periódicos, tanto en tareas poéticas como críticas.

³ Recogida en *Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya* [1996].

época y su poesía inédita, depositada en la biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián.

Es natural que, con tamaña producción, los estudios sobre su figura sean también abundantes. Tan abundantes, quizá, que pecan de redundantes y de sintéticos: «Los críticos literarios que son inevitablemente un poco simplificadores» (*Reflexiones* 841) concluía Celaya en sus últimos años de vida. Nos perdonará nuestro poeta, sin embargo, que tratemos de resumir su vasta obra y que a veces, sin remedio, reduzcamos algunos de sus aspectos a visiones generales del conjunto, o de parte del conjunto. Es lo que hacemos cuando, por ejemplo, etiquetamos a Gabriel Celaya como poeta «social», sin tener aún claro lo que tal sello significa; o cuando resumimos su obra mediante el famoso verso «La poesía es un arma cargada de futuro». Cuando lo hacemos, condensamos su larga trayectoria a una producción relativamente pequeña llevada a cabo en apenas una década. Sin duda es parte importante de esa trayectoria, pero ni Celaya ni los críticos coincidirán en que es representativa del total de su obra.

De hecho, si repasamos los estudios más relevantes sobre Gabriel Celaya, veremos que una de las características que más se le atribuye a su poesía es la de «total» (González 1988, Lasagabaster 1992, Ascunze 1993); su poesía alcanza extremos tan dispares que es esta la única definición posible. La heterogeneidad de su obra es lo que en parte produce tantos problemas para el estudio de su trayectoria artística, que da comienzo en los años treinta y se prolonga hasta 1991, año de su fallecimiento. El hibridismo productivo está impulsado por otra de las características que mejor definen a Gabriel Celaya: su naturaleza reflexiva hacia la obra poética propia. Si bien no podemos considerar al poeta guipuzcoano escritor que nunca da por acabado un texto, sí es cierto que volvía a releerse una y otra vez, y recapacitaba sobre su poesía pasada, presente y futura. Muestra de ello es, por ejemplo, la publicación demorada de algunos de sus libros y las ocasiones en que analiza su propia obra, como en *Itinerario poético* [1975] y en la conferencia, más tarde publicada, *Reflexiones sobre mi poesía* [1987]. Precisamente, en el último de estos textos trata aún de definir el ideal poético que estuviera presente en toda su obra:

Pese a los cambios vitales y circunstanciales en mi ya larga vida, sólo he intentado una cosa: [...] Expandir mi conciencia sólo personal y/o sólo humana para llegar a algo diferente pero que adivinaba sin límites conocidos. (*Reflexiones* 841)

Bajo este común denominador, Celaya clasifica su producción poética en un intento de eliminar una catalogación que sus primeros críticos utilizaban y han seguido utilizando. Una que separa su obra en cuatro grandes bloques, a saber: una primera etapa surrealista, otra existencial, una social y la órfica (Benet 1951, Entrambasaguas 1953, Ugalde 1978, Brooks 1979). Pese a la sencillez de este esquema, lo cierto es que puede resultar útil en un primer acercamiento a la poesía de Gabriel Celaya, si bien debemos utilizarlo con cautela. Por un lado, algunas de las etiquetas no definen el tipo de poesía que pretenden abarcar, como es el caso de la etapa surrealista, en cuyo seno no encontraremos textos siquiera cercanos al movimiento, sino, más bien, unos versos cuya inspiración evoca a la poesía surrealista francesa y a las bases técnicas y temáticas de esta.

En segundo lugar, debemos considerar el hecho de que las distintas fases no son estancas ni excluyentes: constantemente vemos cómo la poesía de Celaya incorpora rasgos e ideas de unos y otros bloques, dando una idea de cohesión que se difumina al utilizar una mirada sintética:

Eso es la poesía de Gabriel Celaya: acto de conocimiento, que transparenta una verdad de correspondencia, que está pensada y sentida como comunicación tanto como expresión, que surge de la imaginación y también de la razón y del sentimiento. [...] Esas cualidades que acabo de enumerar califican de social, en un sentido amplio y hondo, *a toda la poesía que Gabriel Celaya ha escrito.* (González 1988: 23-24)

Existen, además de Ángel González, otros críticos que han tratado de superar esta clasificación, señalando las carencias que presenta el esquema. Parte de la crítica ha insistido en varias ocasiones en la necesidad de entender la poesía de Celaya como un *continuum* que constantemente se retroalimenta de ella misma y que da pie a una metamorfosis constante pero al mismo tiempo sutil, sin rupturas totales entre un ciclo poético y otro. José Ángel Ascunce (1993)

presenta un esquema alternativo, compuesto de tres épocas o momentos de la poesía de Gabriel Celaya. Una etapa de iniciación que arranca en 1935 y concluye en 1947; la etapa de madurez que comienza en este año con la publicación de *Tranquilamente hablando* [1947], que volverá a publicar en el seno de *Los poemas de Juan de Leceta* [1961], con el que cerrará este ciclo; la última etapa, llamada de culminación, recoge la poesía escrita entre 1961 y 1991, año del fallecimiento del poeta:

Esta división globalizadora me parece más consecuente que la tradicional que sostiene una evolución en el tiempo que va desde una poesía surrealista hasta una poesía órfica. [...] Se ha optado por una distribución general de acuerdo con la temporalidad creativa y con las peculiaridades poéticas de cada tiempo de composición. (Ascunce 1993: 29 –pie de página)

Jesús María Lasagabaster (1992) define la obra de Celaya como una «indestructible unidad» (13):

Hay un principio primero y último que explica, mejor que una esencialista concepción de género, su diversificación en formas textuales diferentes. Se trata de un único sistema de escritura, diferenciado por una necesidad inherente al sistema mismo y que en el fondo se puede explicar como un fenómeno necesario de expansión y verificación de una única y misma palabra poética, de una sola escritura. (13)

Bajo esta idea de *palabra total*, Lasagabaster incluye asimismo la obra en prosa y ensayística del autor, «textos que objetivan un proceso interior de maduración del sujeto, son otros tantos acosos del hombre y del escritor a su propia identidad, una especie de descenso al infierno propio del yo, en un intento inevitable y repetido de salvación» (14).

Pero si a alguien se debe este enfoque en lo concerniente a la unidad de poesía celayana, es a Antonio Chicharro, cuyos estudios sobre la figura del poeta (1983, 1985, 1987, 1990⁴, 2007) han logrado ofrecer una visión unitaria de su

⁴ En la introducción de la *Antología poética*, Chicharro también propone una nueva temporización para la poesía de Celaya, dividiéndola en tres etapas: 1932-1943, 1944-1963 y 1963-1987. Sin embargo, sugiere que los cambios en su poética no niegan la concepción básica de la poesía entendida como comunicación.

obra, con un importante énfasis en esta doble naturaleza, a ratos contradictoria, de Gabriel Celaya, entre híbrido y homogeneizador. En sus estudios, Chicharro sugiere la existencia de un germen presente en todo el pensamiento poético de Celaya, que no es otro que la veta surrealista que marca su poesía de juventud (2007: 101 y sigs.), que tiene una gran presencia en los poemarios escritos antes de la Guerra Civil: *Marea del silencio* [1935], *La soledad cerrada* [1947], *La música y la sangre* [1950] y *Poemas de Rafael Múgica* [1967], pero que, además, constituirá la base de la razón poética de Celaya: el intento de consecución de una realidad cognitiva ajena, de una conciencia distinta a la propia que irá tomando formas distintas a lo largo de su trayectoria, pero que se basará en el ideal surrealista de la introspección y en las teorías psicoanalíticas; pero también en la concepción de la poesía como misterio y en el carácter revolucionario de esta poesía. La idea rimbaudiana del *J'est un autre* establecerá la columna vertebral de la poética celayana, si bien esta concepción será sometida a complejas, continuas derivaciones y ramificaciones. Esta es la razón principal de que hayamos decidido incluir en este estudio las obras escritas antes de 1936, aunque en realidad nuestra intención última sea sumergirnos en la poesía escrita a partir de este año. Sin duda sería un gran error dejar de lado los textos escritos durante la estancia de Rafael Múgica en la Residencia de Estudiantes, donde tanto aprendió de compañeros que tan acertadamente guiaron sus primeras influencias artísticas, que vemos reflejadas en las publicaciones que recogen su poesía de aquellos años: *Marea del silencio* [1935], único libro anterior a la Guerra Civil, del que la mayor parte de copias fueron destruidas durante la guerra⁵; *La soledad cerrada* [1947], que en 1936 le permitiría, si no hubiera sido por la misma razón que llevó a *Marea del silencio* a su ruina, trasladarse a Madrid y comenzar una vida dedicada a la poesía (Vivas 1984), pero que no publicaría hasta una década después; *La música y la sangre*, presentada en el seno de *Deriva* [1950]; y *Poemas de Rafael Múgica* [1967], recordatorio tardío de esta

⁵ Según la carta de Luis Sánchez Cuesta, hermano del librero encargado de la venta del ejemplar, León Sánchez Cuesta, fechada el 25 de julio de 1942 (Díaz de Guereñu 2009). De las cincuenta copias que envió Celaya en un principio, solo 25 sobrevivirían, y del epistolario con el librero conocemos que el resto no fueron vendidas.

etapa que cobrará un simbolismo especial para Gabriel Celaya, cada vez más consciente de la importancia de los orígenes de su pensamiento artístico.

El objetivo principal de este estudio es precisamente observar el rastro del ideal poético que inspira los primeros poemarios en los escritos después de la Guerra Civil, en concreto hasta 1947, año en el que Celaya comienza a publicar de nuevo, tras once años de silencio editorial pero ardua labor de escritura; de esta forma se pretende reforzar la idea de unidad dentro de la obra del artista guipuzcoano, pese a la ya referida heterogeneidad de su producción. El contexto sociocultural, así como la misma situación personal del poeta serán totalmente distintos en el momento de escritura de unos y otros libros, pero trataremos de hallar, dentro de la prolija productividad que caracteriza su obra, los paralelismos entre su poesía de posguerra con la anterior, contribuyendo así a la corriente crítica que desde hace unos años niega la existencia de una ruptura entre la poesía española prebélica y la posterior (Cano Ballesta 1972, Debicki 1997, Lanz 1999, Gracia y Ródenas 2011).

En este sentido, el segundo objetivo de esta investigación, en estrecha relación con el primero, es proponer un nuevo esquema temporal para la clasificación de las obras de la poesía temprana de Gabriel Celaya. Para lograrlo, examinaremos un total de once obras, divididas en tres bloques, según el período en el que fueron escritas. Para las fechas de gestación de los libros nos guiamos por los comentarios al respecto en Serna *et al.* (1997: 102 y sigs.), en que la clasificación es la que sigue: el primer grupo lo conforman las obras escritas antes de 1936, ya enumeradas. El segundo bloque lo completan tres obras, compuestas entre 1936 y 1944: *Objetos poéticos* [1948], *Movimiento elementales* [1947] y *El principio sin fin* [1949]. Finalmente, escritas entre el 44 y el 47, el tercer y último conjunto lo conforman *Avisos de Juan de Leceta* – publicado por primera vez en *Deriva* [1950]–, *Tranquilamente hablando* [1947], *Se parece al amor* [1949] y *Las cosas como son* [1949]. Las obras estudiadas se comprenden, por tanto, entre los años 1934 y 1947. Las fechas de los manuscritos depositados en la biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián parecen corroborar estos datos.

En la disposición que proponemos se apreciará un cambio más o menos sustancial respecto al planteamiento que han presentado otros críticos a la hora de dividir la obra del poeta –y que hemos tratado de resumir en este apartado del estudio–, lo cual constituye el segundo objetivo de la investigación: la propuesta de una periodización distinta a las hasta ahora consideradas de la trayectoria poética de Gabriel Celaya. La razón principal que nos ha llevado a rechazar –en ocasiones solo parcialmente– las formulaciones hasta ahora presentadas, incluidas las del propio poeta, es sencilla: ninguna toma en cuenta el año de composición de las obras, sino que consideran solamente el año de publicación. Esto conlleva un considerable desajuste respecto a algunas de las publicaciones, tan lejanas en el tiempo respecto a su fecha de composición. Este es precisamente el caso de la mayoría de los poemarios anteriores a 1936; con la excepción de *Marea del silencio* y discutiblemente de *La soledad cerrada*, ninguno vio la luz hasta más de una década después, con el especial caso de *Poemas de Rafael Múgica*, presentado en 1967. Respecto a las obras del segundo bloque, ocurre algo similar, en tanto que la primera de ellas se publicó en 1946, y aunque todas estarían publicadas en 1950, Celaya decidió volver a editar los poemas de Juan de Leceta en 1961⁶. El único conjunto de libros cuya presentación coincide con su composición es el tercero, ya que todos se publican en un margen de tres años desde la finalización de su escritura.

I.2. Algunas consideraciones teóricas

Además de explicar y tratar de salvar la problemática que existe entre la escritura y la edición de estos poemarios, para considerar estas tres etapas como

⁶ J.Á. Ascunce (1993) sugiere que esta segunda edición de las poesías de Juan de Leceta en 1961 marca, con una gran fuerza simbólica, el fin de la que él llama época de madurez, que coincide con el declive de la poesía social.

Es cierto que tanto en 1961 como en 1967 –publicación de los *Poemas de Rafael Múgica*– se puede apreciar cambios de rumbo más o menos pronunciados en la poesía de Celaya, por lo que podríamos incluso considerar estas publicaciones como puntos de inflexión simbólicos, que propician una especie de regreso a los orígenes para así explorar nuevos terrenos. Abordaremos el asunto en el capítulo correspondiente.

tales, creemos necesario establecer las relaciones entre la poesía de Gabriel Celaya y los discursos sociales y artísticos de la época, que deberían reforzar el planteamiento que ofrecemos a partir de considerar la obra literaria como un documento histórico en el sentido en que lo razona Rodrigo Ahumada Durán (2000), que tiene su origen en los modelos neohistoricistas presentados por Jacques Le Goff (1985) y los planteamientos de Peter Burke (1994, 2001, 2006, 2010) sobre el concepto de la historia cultural. La concepción de la poesía como documento histórico es relativamente novedosa, aunque se sustenta en otros estudios de teoría de la cultura de mayor recorrido, como los presupuestos semióticos de la cultura y de la ideología (Reis 1987), la teoría de los polisistemas (Even-Zohar 2007 y 2011), la noción de «campo» de Pierre Bourdieu (1995) y la definición del «signo ideológico» de Mijail Batjin (1994). Juan José Lanz y Natalia Vara (2017) presentan una nómina completa de antecedentes y las características de esta concepción de la poesía como documento histórico, que aún hoy proporciona excelentes resultados en el campo del estudio de la lírica española, como demuestran las publicaciones derivadas de la monografía de *Pasavento* dedicada a esta cuestión⁷. En ella se presenta al poema como un documento que no es reflejo de la situación histórica en que surge, sino más bien un elemento dialogador de la misma, siendo este carácter dialéctico y dinámico el que le otorga una posición ventajosa para el estudio de la historia, posicionando el lenguaje como vehículo mediante el cual arte literario y sociedad «llegan a la consciencia» (Lanz y Vara 2017: 183). El estudio poético se basa, por tanto, en un ejercicio de interdiscursividad, tomando el significado más amplio de esta: deben rastrearse las relaciones entre el texto literario con otros discursos sociales, culturales e ideológicos (Segre 1985) y las relaciones del texto con otros textos artísticos. El reconocimiento del poema como documento histórico supone, en definitiva, la base metodológica que seguiremos para el análisis de los poemas, cuya relación con los otros discursos político-culturales se realizará bajo una doble vertiente histórica y semiótica.

⁷ Vol. 5, núm. 2: *La poesía como documento histórico (poesía contemporánea en España). Una propuesta crítica.*

A la primera vertiente corresponde el análisis de las relaciones entre la poesía de Gabriel Celaya y los discursos históricos de los que es coetáneo; en concreto, la Guerra Civil y la primera posguerra. También se considerará el canon poético del período de cada una de las etapas literarias del poeta, la relación de su poesía con este y los mecanismos de construcción canónica presentes en su obra⁸. Por último, también debemos tomar en cuenta la interdiscursividad en los textos de Celaya, bajo una mirada doble: los distintos códigos poéticos presentes en su producción, y también la relación de su poesía con otros discursos ideológicos y culturales.

La vertiente semiótica se ocupa, por su parte, del análisis del compromiso en la poesía de Celaya –en su significación más amplia, pero derivada de las consideraciones de Sartre (1969)⁹, y en tanto que conecta modernidad con postmodernidad (Iravedra 2004) y que correlaciona las series sociales, literarias e históricas al considerar la relación dialógica del texto con su contexto (Mainer 2000)–, de la definición de las vinculaciones entre su obra ensayística con la poesía en general y su poética en particular, atendiendo a la construcción del sujeto poético como *ethos*¹⁰ ideológico y la descripción de las relaciones discursivas entre alta y baja cultura, atendiendo a la poesía de Celaya como manifestación de una poesía de aspiración colectiva, cuya noción del compromiso está muy relacionada con otro de los ejes de la investigación: las relaciones entre alta cultura y cultura popular. La poesía comprometida de Celaya y la concepción de lo popular en ella tienen gran cabida en este sentido, puesto que se enfrenta a otra poesía más existencial (Lanz 2011), no solamente en contenido e ideología, sino también en la forma.

⁸ Basándonos en los estudios sobre el canon de Guillén (2005), Pozuelo Yvancos (1995, 2000), Iravedra Valea (2013), Bloom (1995), Ruiz Casanova (2016) y, relativo a Gabriel Celaya como agente del «contra-canon», de Scarano (2016).

⁹ Sobre la influencia de Sartre en el establecimiento del compromiso poético en España, (vid. Lanz 2011).

¹⁰ Celaya construyó su figura de autor a partir de una serie de heterónimos (Chicharro 2007): Rafael Múgica, Juan de Leceta, Gabriel Celaya; la construcción de estos heterónimos pretende dividir el *ethos* del poeta mediante distintas personalidades que sin embargo conjugan en ideología, puesto que todas estas figuras tienen una misma pretensión: alcanzar un estado que rompa la conciencia individual para alcanzar otra, colectiva, mágica, órfica (*Itinerario*). Vid. el apartado I.5. de este estudio.

La consecución de este objetivo doble, que consiste primero en una nueva división de la poesía de Gabriel Celaya para después demostrar la línea de continuidad que existe en ella, puede parecer a primera vista una contrariedad. Sin embargo, tratar de profundizar en la literatura celayana sin tomar en consideración el contexto histórico, cultural e incluso personal al que está subordinada sería un error: partiendo de nuestros principios metodológicos, la consideración de la obra poética como documento histórico anula la posibilidad de emancipación del poema con el momento en el que fue escrita, puesto que el texto, en tanto que «dato histórico», es «testimonio del devenir histórico» (Ahumada Durán 2000), y por lo tanto dependiente del mismo. La pretensión de proporcionar una periodización de la poesía de Celaya responde a esta necesidad: trata de considerar cada poemario bajo el contexto en el que fue escrito, para así poder comprender las relaciones dialécticas que establece cada uno con el ámbito cultural, social y político.

I.3. Estructura del estudio

En este sentido, la estructura tripartita propuesta responde a momentos distintos de la historia que tuvieron un impacto mayor o menor en la poesía de Gabriel Celaya: el primer ciclo transcurre durante su estancia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, en la que ingresa en el año 1928, mientras que el final de esta etapa coincide con el estallido de la Guerra Civil, en 1936. A partir de este momento, el poeta se encontrará aislado en San Sebastián, lejos de todo contacto literario hasta el año 1947, en el que funda la *Colección de Poesía Norte* y comienza a difundir su poesía y a colaborar con distintas publicaciones y revistas. En medio de esta década que va de 1936 a 1947 existe, sin embargo, un punto de inflexión en 1944, año a partir del cual se aprecia un notable cambio en la poesía celayana. Antonio Chicharro (1990: 20 y sigs.) también establece este año como punto cardinal en la trayectoria del escritor, quien comienza a escribir los libros que publicará a partir de 1947 bajo la firma Juan de Leceta,

cuya poesía existencial muestra cada vez un mayor grado de concienciación social, que culminará con la edición de estos y otros poemarios, «consecuencia de una “preocupación”, de un estar comprometido fundamental, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros» (21). Este año coincide, además, con otros hitos en la historia de la literatura española: la publicación de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombras del Paraíso* de Vicente Aleixandre, que suponen la eclosión de una poesía testimonial desarraigada (Debicki 1997): «transmutaba en literatura una auténtica conciencia de orfandad colectiva», añade Mainer (2005). 1944 es testigo, por otra parte, del nacimiento de *Espadaña*, revista literaria con la que colaborará Celaya y en cuyas páginas encontramos textos tan emblemáticos como la «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949], germen de la poética que presentará con el título de «Poesía eres tú» en la *Antología consultada* (1952). Ambos hechos se consideran preámbulos de la poesía social de los años cincuenta, a los que debemos sumar la creciente consideración entre los escritores españoles de la noción sartreana de compromiso (Lanz 2011: 52 y sigs.).

Los tres períodos responden por lo tanto a tres acontecimientos que, en nuestra opinión, condicionan la poesía de Gabriel Celaya y la forma en que establece el diálogo con su contexto: en primer lugar, la Guerra Civil española, cuyas consecuencias en la literatura son, aún hoy, tema de controversia en los estudios de la historia literaria, y que corresponde al plano histórico. Segundo, la reacción ocurrida en el campo literario a este acontecimiento, que varios autores sitúan a partir del año 1944 (Mainer 2010 y 2015, Debicki 1997, Rivero Machina 2017), aunque por ahora se opere solo en el plano temático: «a pesar de que suponen un avance importante, estos poetas [Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Victoriano Crémer y Eugenio de Nora] no son un modelo del lenguaje que ha de utilizar la nueva generación» (Lanz 2002, 471), misión que según José María Castellet, antólogo de *Veinte años de poesía* [1960], corresponderá a Juan de Leceta y su *Tranquilamente hablando* (472). Y por último, bajando al plano personal, la apertura pública y cultural que Gabriel Celaya establece a partir de 1947, cambio condicionado, por una parte, por la «crisis general que sufre el escritor contemporáneo, por lo que respecta a su función social» (Chicharro

1990, 20) y por otra, por la particular situación en España –relajamiento con respecto a la Guerra Civil y el fin de la Segunda Guerra Mundial y el consecuente descontento por los cambios que este hecho prometía y que no se vieron cumplidos.

Cada uno de los ciclos que estructuran este estudio se introducirá con una justificación de los períodos estudiados, cuyo propósito no es otro que profundizar los aspectos apuntados en estas líneas introductorias y contextualizar así las obras en el ámbito social, literario y personal en el que fueron concebidas.

A pesar de estas coyunturas históricas y culturales que afectan la vida de Gabriel Celaya y que encuentran eco en su obra, es posible establecer un hilo conductor en su poesía que dé coherencia y cohesión a su poética hasta 1947, así como de esta parte de su producción con la posterior. Para llevar a cabo esta labor analizaremos su poética, contenida en los muchos ensayos, artículos y cartas escritas a lo largo de su vida¹¹, y la contrastaremos con su poesía, en un intento de comparación de teoría y práctica con el que trataremos de clarificar los derroteros estéticos e ideológicos del poeta y la relación dialéctica de cada uno de los libros con el contexto, estableciendo así la correspondencia entre los distintos poemarios.

El estudio de los poemarios está basado en una aproximación crítica y analítica, producto de la lectura y reflexión de la obra temprana de Gabriel Celaya, la cual ha sido en gran parte eclipsada por su producción posterior, que tanta importancia ha tenido en la construcción del canon poético español de la segunda parte del siglo XX –además de Castellet, existen numerosos críticos que han señalado la importancia de la poesía de corte social de Celaya en la creación de un nuevo discurso rehumanizador y comunicativo, junto Blas de Otero, los integrantes de *Espadaña* Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y Antonio González de Lama y en general todos los colaboradores de esta revista:

¹¹ Vid. *Ensayos Literarios*, en el que Eduardo Chicharro recoge todos los textos de corte ensayístico, además de proporcionar un estudio preliminar de obligada lectura para todo interesado en esta parte de la producción celayana.

Ángela Figuera, José Hierro, etc. (Serna *et al.* 1997, Cano Ballesta 1972). Tratamos de revalorizar esta primera poesía no solo porque pensemos, como hemos adelantado ya, que en ella se encuentra el núcleo de un plan poético que se verá desarrollado a lo largo de toda su carrera, sino también porque se trata de un período de búsqueda e inmersión que nos permitirá reconocer a un Celaya más íntimo y vitalista que el poeta social de los años 50.

El cambio hacia este segundo estadio poético se operará a partir del año 1944, pero resulta interesante observar la doble tensión que incidirá en esta transformación, por una parte externa –la Guerra Civil, la primera posguerra y el ámbito literario español– y por otra personal, íntima –aislamiento y malestar psicológico, seguidos de una recuperación apabullante de la mano, en parte, de la mujer con la que compartirá el resto de su vida, Amparo Gastón–. Sin embargo, y creemos necesario repetirlo una vez más, los cimientos que erigen su ideal poético se mantendrán inamovibles, y establecerán las coordenadas que ha de seguir su poesía, sea esta «surrealista», «existencial», «social» u «órfica».

Hemos de añadir una última nota respecto a la estructura del análisis de los libros. Debido a la naturaleza totalizadora de los dos primeros períodos, hemos creído conveniente realizar un estudio conjunto de los poemarios. Lo que queremos indicar con «totalizadora» es, precisamente, su fácil adscripción a ciertas etiquetas –surrealista, panteísta, metafísica, y otras que iremos descubriendo–; pero también su estrecha relación, que consigue que los poemarios de estas dos primeras fases se complementen entre sí, exigiendo, más que permitiendo, una lectura común y dependiente al conjunto. Así, tras una primera aproximación a cada uno de los textos, donde, además de una introducción de los contextos de escritura y publicación, realizamos una descripción de su estructura externa, nos aventuramos a estudiar los libros sin temor a chocar con los límites que cada poemario, como objeto hermético y finito que es, impone.

No ocurre así, sin embargo, con el último grupo de libros, que se presta mucho más a un estudio por separado –debido, sobre todo, a la presencia de *Se parece al amor*, libro excepcional entre todos los que se recoge–. En este caso,

el análisis independiente ha dado mejores frutos a la hora de desentrañar los poemarios. En cualquier caso, el estudio se ha realizado sin dejar de observar y tener en cuenta la integridad de la producción.

I.4. Una poética de la conciencia

El siguiente apartado tiene como objetivo resumir una parte notable de la poética de Gabriel Celaya, que nos servirá de punto de partida para la lectura crítica de su poesía, al mismo tiempo que permitirá, asimismo, estructurar su obra siguiendo un hilo conductor que el mismo poeta propone.

En este sentido, nos guiamos por la importancia de la «autopoética» en la teoría lírica, comprendiendo el término según lo define Laura Scarano: todo «conjunto textual que puede identificarse con lo que tradicionalmente se denominó discurso metapoético o autorreferencial» (2017: 144); que puede ser tanto poema como texto en prosa (Casas 2000: 215). Ambas formas contribuyen a la formación de un *ethos* autorial¹² que conforma un modelo pragmático para la definición del sujeto-autor.

En la «Nota» al frente de la antología *Poesía (1934-1961)* [1962] Gabriel Celaya anuncia una selección de poemas que «me parecen suficientes para dar una idea de cada una de mis etapas» («Nota», *Ensayos* 1060); sin embargo, se abstiene de presentar una poética que abarque la totalidad:

La desgracia de un autor, de cualquier autor, consiste en que se le suele encasillar muy pronto, y diga lo que diga o escriba lo que escriba, a partir de ese momento, sólo se le ve según una leyenda o según un esquema simplista. ¿Remediará esto, en mi caso, el que ahora sean reeditados los poemas de unos libros que estaban agotados hace muchos años, y que no responden en nada al Celaya tópico? Seguramente no. [...] lo que uno llama incomprensión

¹² Entendemos el *ethos* autorial como el conjunto de imágenes que un autor construye de sí mismo a través de toda su producción –artística, crítica y ensayística– (vid. Scarano 2016: 38)

o simplismo, ¿no será una selección efectuada por la sociedad, legítima y necesaria en último extremo, aunque al pequeño Yo le duela? Quizás sí. [...] Pero quizás las cosas no sean tan sencillas y en el juego dialéctico del yo con los otros, uno pueda, y hasta deba, defender su *complejidad*. (1061)

La oposición a mostrar una idea conjunta de su poesía es precisamente el miedo a la simplificación y al riesgo de reflejar tan solo una parte mínima de su producción:

El editor hubiera querido que en este Prólogo yo dijera algo sobre mi idea de lo que es o debe ser la Poesía. Pero si en mis poemas más recientes *están latentes, por distintos que sean, los que escribí hace veinte o veinticinco años, no ocurre igual con mi «poética»*. ¿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 mismo 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 para transformar el mundo»? (1060-1061)

Tal vez ni el mismo Celaya fuera consciente todavía de lo que años más tarde presentaría como hilo conductor de su poesía:

A lo largo de mi vida siempre he tratado de conseguir una sola cosa: Alcanzar un estado de conciencia que me permitiera romper la conciencia cerrada del yo individual y conseguir otra, más allá de la que normalmente nos gobierna. [...]

Pese a los cambios vitales y circunstanciales en mi ya larga vida, sólo he intentado una cosa: La que he dicho antes: Expandir mi conciencia sólo personal y/o sólo humana para llegar a algo diferente pero que adivinaba sin límites conocidos. (*Reflexiones* 841)

A lo largo de esta conferencia, pronunciada en 1985 bajo el título de *Reflexiones sobre mi poesía*, esto es, veintitrés años después del indeciso prólogo a *Poesía (1934-1961)*, Gabriel Celaya parece haber hallado una explicación coherente para su producción poética. Quizás fuera el descontento con una crítica que no supo valorar la totalidad de su obra, o tal vez un intento

de canonización de la poesía de su última etapa; lo cierto es que encuentra una explicación coherente y posible de su trayectoria, y en mayor o menor medida, consigue hilvanar su producción poética sobre unos cimientos teóricos sólidos.

La poesía de su juventud viene dada por la influencia surrealista, la explicación sobre importancia de «imagen» que realiza Marcel Raymond en *De Baudelaire al surrealismo* (1960) y una teoría de arquetipos míticos, «que son todas y cada una de las metáforas y figuras poéticas [que] se nos presentaban como evidencias pese a su irracionalidad y a nuestra incapacidad de comprenderlos» (841-842), derivada de las enseñanzas de Carl Gustav Jung y sus estudios sobre el inconsciente colectivo. Surge una fascinación por la leyenda, la fábula, los signos y los símbolos, ya que representan el «recuerdo transfigurado de toda una historia de la humanidad que nunca fue expresamente registrada, ni propiamente ha sido recordada, pero que ha dejado una huella en nuestro inconsciente» (842), que Celaya dará a llamar «conciencia mágica»:

Y he aquí donde vemos que asoma ya una conciencia no personal y a la que en rigor podríamos llamar diacrónica de nuestra humanidad en cuanto es la de todo nuestro pasado y la de unas metamorfosis que a veces parecen retrotraernos al mundo animal y quizás a otros aún más primitivos y a esa fusión con el mundo que suele llamarse «el sentimiento oceánico». (842)

El interés por la poesía surrealista parece radicar en la presunción de una conciencia ajena de la personal, profunda y, en cierto sentido, común –en tanto que arquetípica y mítica– a todos los individuos. La labor del poeta no será, sin embargo, definir o explicar esta conciencia, sino aceptarla y mostrarla: es el «*Car Je est un autre*» rimbaldiano que guiará los poemas de *La soledad cerrada*:

¡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. (LSC, «Quien me habita»)

Lo inconsciente toma el lugar de una conciencia no personal, diacrónica y «mágica» en tanto que recuerdo desconocido e indescifrable, pero al mismo tiempo arquetípico e intuitivo.

No obstante, no será esta la única enseñanza del surrealismo: hay otros dos aspectos que Celaya considera fundamentales. Por un lado, el juego de las metamorfosis, cuyo origen encuentra en la doctrina nietzscheana –el filósofo alemán lo introduce en *El origen de la tragedia*, de la que existe una edición de 1932 en la biblioteca de Celaya¹³– y ejemplifica con el poema «Deriva»:

Son poemas, poemas:

Son los entusiasmos que para bien nos mienten,
los hundimientos siempre superables,
los errores que quizás no sean errores.

Es el motor de explosión «hombre»,
los fácil-felizmente caprichos sucesivos,
la melancolía con demoras sensuales,
unos versos, restos de cierta hermosa anchura. [...]

El brillante delirio de una rosa impalpable,
el yo que ahora resulta que realmente existe,
los mil fuegos cambiantes de un anhelo sin meta:
Un ala retenida pero que palpita. [...]

Aquí peticiones de principio cantan.
Días suman días; yo derivo versos,
versos engañosos que no acaban nunca,
versos que quisieran morderse la cola.

Resbalo en mí mismo cambiando de nombre,

¹³ Nietzsche, F. (1932). *El origen de la tragedia; y Obras póstumas de 1869 a 1873*. Madrid: Aguilar.

cambiando de forma, cambiando el futuro.

Es el amor –se entiende– o bien –no se entiende–

la libertad abierta: *Vivir de entregarse*. (*Avenidas*, «Deriva»)

La metamorfosis se experimenta tanto en la poesía como en el propio sentimiento de la vida: el poeta se sumerge en las aguas revueltas del constante cambio con una absoluta certeza de un «yo que ahora resulta que realmente existe», que sin embargo implica una multiplicidad de conciencias que a su vez retoma el juego metamórfico de la poesía. Juego que no concibe fin, puesto que depende de la permutabilidad de la vida, y viceversa, y que inevitablemente acaban «mordiéndose la cola», esto es, regresando una y otra vez al origen de la misma.

La otra actitud surrealista que incidirá de forma notable en Celaya se resume en un enunciado de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos. No por uno»¹⁴ (845), al que obedecerán dos aspectos de la poesía celayana. Primero, y de la mano nuevamente con las premisas nietzscheanas, el hecho de que para una verdadera historia de la poesía no tolera nombres propios: «empecé a comprender que nadie es nadie, y que todos vivimos los unos en los otros, los unos por los otros, y los unos con los otros» (845); la poesía no se debe solamente a unas pocas figuras sobresalientes, sino a la totalidad de textos que han hecho posible su existencia. Por otro lado, comienza a percibir una «conciencia colectiva», que no anula sino que complementa la conciencia mágica, en tanto que la segunda, diacrónica y horizontal, nos da testimonio de nuestro pasado, mientras que la primera la atraviesa verticalmente, formando una conciencia sincrónica de la humanidad, «de lo que ésta es en el momento que actualmente la totaliza» (845).

La distinción entre una y otra concepción se produce también a nivel funcional: la conciencia mágica consiste en escudriñar la interioridad y traducirla en forma de poema; mientras, la conciencia colectiva trata de dirigirse al prójimo,

¹⁴ Celaya extrae este apotegma del texto de *Poesías*, cuya edición en francés se conserva en su biblioteca: Lautréamont, Comte de. (1946). *Les chants de Maldoror: Poésies*. Lausanne: Henri Kaeser.

por lo que se eleva a la posición de herramienta. Se busca ahora una transindividualidad que proyecta ya la idea de poesía como comunicación, y que más tarde asentará las bases de la poesía social. Celaya lo ejemplifica a través del esquema de comunicación:

El poeta no se dirige como en los casos corrientes de la comunicación a alguien que tenga ante sí o del que sepa algo, sino a unos hombres *de cualquier tiempo, lugar o condición*, tan desconocido para él como ese lector no nacido aún del futuro con el que también pretende contactar. De ahí que el poeta *solo exprese su intimidad* en la medida en que es algo prototípico más que subjetivo, y que a veces lo haga reproduciendo situaciones que siente como propias aunque quizás no las haya vivido personalmente. Y es justamente esta condición transindividual del poeta lo que hace posible esa comunicación tan potenciada como amplia a la que me estoy refiriendo. (846)

Mientras que el estado de conciencia mágico trata de representar mediante el lenguaje –poético– aquellos temas que trascienden «los límites de nuestra humanidad», y que para ello se sumerge hacia el origen de la misma; en el segundo estado el lenguaje es común a todos los individuos y nos constituye como «seres sociales e interpersonales» (846). El poema se construye a partir de un lenguaje que habla a través de él y que nos establece como seres colectivos.

La definición que ofrece de este estado de conciencia colectiva no supone por lo pronto una politización de la poesía, como viene a serlo aquella de carácter social (847). Ciertamente que el funcionamiento de esta última ocurrirá bajo las bases de esta consideración, pero también lo hará la poesía existencial, anterior a esta:

Da miedo ser poeta; da miedo ser un hombre
consciente del lamento que exhala cuando existe.
Da miedo decir alto lo que el mundo silencia.
Mas ¡ay! es necesario, mas ¡ay! soy responsable
de todo lo que siento y en mí se hace palabra,
gemido articulado, temblor que se pronuncia.

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 [...]

Mientras haya en la tierra un solo hombre que cante,
quedará una esperanza para todos nosotros. (*Paz y concierto*, «Pasa y
sigue»)

El poema, publicado en 1953, pertenece a la etapa comúnmente referida como social, pero el tono podría fácilmente pertenecer a la poesía de Juan de Leceta.

Hablo sin tristeza (y no porque esté alegre),
sin resentimiento (mi odio es de agua fría);
hablo de nosotros y alguien debe entenderme,
Hablo serenamente. (*TH*, «Hablo de nosotros»)

Y no será el único poema de este período que comparta este rasgo, lo que lleva a críticos como Chicharro (1990) a reunir la producción entre 1944 y 1963 en un mismo conjunto profundamente influido por el existencialismo heideggeriano –poeta como hombre igual a otros hombres, preocupación por el «aquí y ahora»– y el marxismo:

Coincidiendo con los inicios de la década de los cincuenta, su pensamiento literario sufre algunas innovaciones que no presentan un salto cualitativo con respecto a sus posiciones anteriores [la poesía como vehículo para cambiar el mundo y el poeta como sujeto social y colectivo]. [...]

Nuestro poeta se ha aproximado al marxismo desde ese humanismo de base existencial, volcándose más en los otros. [...] Esto explica de alguna forma que sus concepciones básicas no hayan sufrido alteración alguna. (22)

Juan José Lanz (2011) realiza un profundo análisis sobre el compromiso poético en España, y dedica una buena parte a las lecturas de las que se

alimenta la poética celayana. Aunque el poeta ha leído a Jean-Paul Sartre y se basa en *El existencialismo es un humanismo* [1946], *El ser y la nada* [1943] y *¿Qué es la literatura?* [1947] para buena parte de su ensayo *El arte como lenguaje* [1951], «no es el existencialismo sartreano, al que acusa de psicologismo, el que le interesa al poeta en estos años, sino el que parte de Heidegger, cuyo trabajo “¿Qué es Metafísica?” ya había podido leer en 1933 en la revista *Cruz y Raya*» (Lanz 2011: 52). Celaya leerá también la obra de Georg Lukács, de quien aprovechará la teoría del «reflejo artístico», aunque reformulada desde su particular concepción marxista (en la que pesa más la conciencia existencialista) en “La España de hoy en su poesía real”, un texto de 1956 [...] que se incorporará posteriormente a *Poesía y Verdad*» (53). De Sartre toma la idea de que el arte no puede ser considerado en abstracto, noción que compara con la del filósofo español Ortega y Gasset: «[El arte] está ligado a una circunstancia, según dice Ortega. Está “en situación”, según diría Sartre. Existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada»¹⁵ (*El arte como lenguaje* 40); y la idea de la transitividad del arte, traducido ahora en hecho comunicativo que consiste «en ese salir de las fronteras individuales para lanzarse a la busca de un hombre de un tiempo y un lugar cualesquiera que nos confirme y nos revele. Y esto no sólo desde el punto de vista del autor sino también desde el del espectador» (49). Estos pensamientos preludian la poética presentada en la *Antología consultada*, donde, bajo un título becqueriano –«Poesía eres tú»– retoma estas cuestiones:

Junto a la concepción de la poesía como un modo de comunicación, expone Celaya los puntos centrales de su poética: temporalidad y circunstancialidad («la poesía no es intemporal» sino que acontece «aquí» y «ahora»); potencialidad transformadora y, por lo tanto, praxis y acción («la Poesía no es un fin en sí» sino «un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo»; «La poesía es un arma cargada de futuro»);

¹⁵ En *El arte como lenguaje*, la concepción de la poesía como comunicación se entiende como una «radical oposición» a la poesía como conocimiento, y permite situar el texto en el seno de la polémica ocurrida en el medio siglo en torno a estos dos contextos. Celaya concluye que «[el arte] logra transmitir algo que no sería formulable de otro modo, no expresándose el poeta mediante palabras, sino *en palabras*» (Lanz 2009b: 34).

compromiso («la Poesía no es neutral»); coloquialismo («la Poesía es ‘un modo de hablar’»); superación del individualismo burgués y de la posesión de la palabra («nuestra Poesía no es nuestra»); voluntad mayoritaria («los poetas deben prestar voz a [la] sorda demanda» de la mayoría). (Lanz 2011: 53-54)

Varios de los aspectos que enumera Lanz en el párrafo citado están vinculados a los rasgos del surrealismo que Celaya apunta en *Reflexiones*: el juego de metamorfosis que deriva en una concepción práctica de la poesía y en una «voluntad mayoritaria» –y en este sentido incluso el coloquialismo, ya que es la vía para llegar a la gran mayoría–; y la idea de que la poesía no sabe de nombres propios, negando así el individualismo e imbuyéndola de un compromiso de base marxista.

Es justamente esta influencia marxista que condiciona las lecturas de Celaya la que reforzará el ingrediente restante a su poética: el sentimiento de temporalidad y circunstancialidad, que Celaya toma de Sartre. Establece la diferencia entre lo que el poeta llama «conciencia mágica» y «conciencia colectiva». La primera se considera diacrónica, intemporal –o mejor, atemporal–; la segunda es sincrónica, y engloba la conciencia humana «del momento que actualmente la totaliza» (*Reflexiones* 845). Según el propio poeta, este hecho otorga coherencia a su obra: «Quisiera que ustedes advirtieran cómo el paso del surrealismo a la poesía colectiva –o “social”, como suele decirse– no supone una ruptura brusca sino una realización progresiva de la apertura de conciencia a que siempre he aspirado» (849). Se trata de un cambio de foco en el que el poeta se interesa no ya por los mitos y leyendas que intuye en su inconsciente y que remite a la historia del hombre, sino por el momento actual y por los problemas de los hombres y mujeres de su tiempo. Que estos problemas tomen primero la forma de angustia existencial para luego encaminarse hacia las cuestiones que provocan esa inquietud –los problemas sociales– puede considerarse una evolución natural, un proceso de excavación en busca del fondo del problema.

Los poemas que analizamos en esta investigación se corresponden al período de superación de la conciencia mágica y revelación de la conciencia colectiva. Sin embargo, la una no elimina a la otra, en tanto que complementarias

en una red de relaciones temporales y apertura perceptiva. A ellas habrá de sumar Celaya aún otra más, la que él denomina conciencia cósmica u órfica:

Parece como si después de superar el egocentrismo, y aun el geocentrismo humanista, siguiéramos presos en una especie de heliocentrismo, y olvidáramos que más allá del mundo solar en que vivimos, reina el negro ojo celeste lleno de estrellas titilantes, tormentas magnéticas, novas y cometas, nieblas luminosas y nubes metóricas. Pues *a lo que debemos llegar es a una conciencia abierta, o mejor dicho, de lo abierto: Conciencia cósmica.* (851)

En esta progresiva apertura de conciencia Celaya llega a la máxima expansión a través de lo que denomina una «conciencia matemática de campo», esto es, una conciencia que relaciona unidades, y no una conciencia de unidades como las que hasta ahora definía: «Entendida a fondo, “muerte del yo” quiere decir conciencia de totalidad del ser, y no de las vidas en todas sus formas sino de lo que vuelve imperceptible la diferencia entre lo orgánico y lo inorgánico» (851).

Este último estadio se trata de una superación aparente de los enfoques centrados en el yo y del «ingenuo humanismo» de su poesía anterior; sin embargo, se trata más bien de una reformulación de las bases que de una refutación total:

Al margen de la conciencia, existe una patencia de lo que propiamente es imperceptible: El de las metamorfosis, que es una de las experiencias fundamentales de nuestra vida. Y existe, además, hoy, un conocimiento de lo que en tiempos pasados sólo fue un instinto poético. (851)

Pero en esta corriente de elementos Celaya advierte una pulsación, un ritmo, y evoca a Pitágoras y Orfeo para defender una poesía que logre una hiperconciencia que permita, a su vez, «la variedad en la unidad del ser», lo cual le permite volver a la noción nietzscheana de las metamorfosis, a la idea de «yo no soy yo». Resulta obvia la influencia de la poesía órfica de Rainer Maria Rilke, cuya influencia toma Celaya también muy temprano –en la colección *Norte* se publica *Cincuenta poemas franceses* [1947], de cuya traducción se ocupa él

mismo. En el fondo Gabriel Celaya de la biblioteca Koldo Mitxelena se conservan hasta diez títulos del escritor bohemio, todos en lengua francesa¹⁶, lo que permite apreciar el interés de nuestro poeta por su poesía—:

Mientras en el orfismo de Rilke predominan las gradaciones, en ese punto de lo inefable y misterioso entre el mundo de los vivos y de los muertos, que en el límite son uno solo, en Celaya aparece más resaltado el mundo órfico en lo que tiene de dionisiaco, como anulación de los contrarios, en un espacio de éxtasis liberador y gozoso. (Martínez Sarrión 1995, 102)

En el mismo trabajo que citamos, Martínez Sarrión concluye que la última etapa de Celaya o la poesía órfica no es sino un regreso a los orígenes de su poesía: se trata de una recuperación de las lecturas de Nietzsche de su juventud, así como de un surrealismo esencial, que «perfilaron desde muy temprano el que acaso sea el meollo de su obra, la viga maestra de su fecunda y variada producción» (99).

Si bien la tercera parte de la estructura que sugiere Celaya en *Reflexiones* puede considerarse algo simplista —el mismo poeta lo admite en el ensayo—, lo cierto es que el planteamiento de su trayectoria poética como una progresiva apertura de conciencia es interesante si observamos tanto el lenguaje como los contenidos de su poesía. En *El arte como lenguaje*, el poeta trata ya la indisolubilidad entre forma y fondo —otra lección sartreana (Lanz 2011)—. Antes aún, en la poesía de la segunda mitad de la década de los cuarenta se había decidido por un lenguaje prosaico y coloquial —que defendería de las críticas en su «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949], inspirada además por otros dos textos teóricos. El primero de ellos es «Veinte años de poesía española (1927-

¹⁶ *Les cahiers de Malte Laurids Brigge* (París, Émile-Paul Frères, 1927), *La chanson d'amour et de mort du Cornette Christoph Rilke* (París, Kra, 1927), *Histories du Bon dieu* (París, Émile-Paul Frères, 1927), *Le livre des rêves* (París, Éditions de La Pléiade, 1928), *Fragments en prose* (París, Émile-Paul Frères, 1929), *Lettres à Rodin* (París, Émile-Paul Frères, 1931), *Lettres (1900-1911)* (París, Librairie Stock, 1934), *Les élégies de Duino* (París, Paul Hartmann, 1936), *Poésie* (París, Émile-Paul Frères, 1938) y *Rumeur des âges* (París, Éditions des Cahiers Libres, 1928). Este último libro se lo encarga al librero madrileño León Sánchez Cuesta, cuya correspondencia con el poeta recoge y publica Díaz de Guereñu (2009), ejemplar de donde extraemos también la nómina de títulos en posesión de Celaya.

1947)» [1948], donde formula, mostrando ya completa oposición a las corrientes poéticas formalistas:

Hoy, en franca y saludable reacción contra el decir bonito y vacío del garcilasismo, se busca una poesía sustancialmente humana, cargada de verdades bien sentidas y escrita en un lenguaje vivaz e hiriente. [...] Hemos podido salvarnos de la Guerra Mundial pero no de sus consecuencias. Y el rigor que imponen las dificultades de la hora actual y el peligro en que se halla nuestro ser mismo de hombres prohíben toda clase de juegos irresponsables. [...] Nuestros poetas, que no en vano son poetas (es decir, vates o profetas) han registrado ese peligro. Y ante él han respondido, como yo creo que debe responderse, *con una poesía directamente atendida a lo que en nosotros hay de más elemental y dolorosamente humano.* (*Poesía y verdad*, 731-732)

En tanto que hablar nos constituye como individuos (*Reflexiones* 846), una poesía «dolorosamente humana» debe configurarse en forma de habla, idea que se traduce en libros como *Las cosas como son* [1949], que en el título de su primera edición rezaba «Un decir», anunciando el prosaísmo que lo caracterizaba.

El segundo texto en el que defiende la idea de indisolubilidad entre forma y contenido, y aunque parezca contradictorio por el objeto de su estudio, es «La poesía pura de Fernando de Herrera» [1948]. En él lleva a cabo un análisis de la vida y obra del poeta áureo, que concluye con una idealización de la poesía de este, tan diferente a la propia. La argumentación se basa en la misma premisa: la forma y el contenido de cada poema debe convenir con el propósito del mismo, sea cual sea este último¹⁷:

Lo que Herrera procuró y logró fue la revelación de lo que las palabras son en sí mismas. Su poesía, como toda verdadera poesía, no es un decir de algo, sino un presentar ese algo hecho palabras; no un explicitarlo, sino un

¹⁷ Celaya vuelve a estudiar la poesía de Herrera en uno de sus ensayos mayores, *Exploración de la poesía* [1964]. En él lleva a cabo un análisis de las que considera tres etapas de la poesía: la etapa pura, encarnada en la figura de Herrera; la etapa metapoética, en la que rescata la figura de Gustavo Adolfo Bécquer, que tanto le obsesionó a nuestro poeta; y una tercera etapa que ejemplifica con una figura anterior a Bécquer, San Juan de la Cruz, y su poesía de vuelta.

mostrarlo. [...] *Objetos*¹⁸, porque estos poemas no dicen algo, «son» su algo. «Son» sus propias palabras que más encarnan que expresas. [...]

Por eso la poesía de Fernando de Herrera merece el calificativo de pura: porque es una poesía que no puede traducirse ni a otro idioma, ni a fórmulas ideológicas. Sus poemas son lo que son: lo que se puede decir con las palabras que el verso dice, y con su orden, su ritmo y su acento. (935)

Bajo esta idea de unión entre forma y fondo, las tres etapas de la conciencia que rubrica Celaya moldearán el lenguaje de manera que comulgue con el propósito de cada momento, que es justamente lo que analizaremos cuando realicemos el estudio de la poesía de cada período. Así, la búsqueda de la conciencia mágica contiene el lenguaje onírico y simbólico propio del surrealismo, pero es reflejo también la poesía metafórica e imaginativa de la Generación del 27, así como de ecos juanramonianos y motivos románticos. Se advierte, a nivel temático, un interés por el mito de la inspiración, que en última instancia se resuelve bajo la temática del misterio –de la vida y del poema–, por la ensoñación surrealista y el tema del «otro yo», todo ello figurado bajo las imágenes de la luna, de la noche y de la muerte. La conciencia colectiva se resuelve por su parte «en una actitud vitalista marcada fundamentalmente por el existencialismo que, en su aproximación a los otros y en su contacto con la ideología marxista, irá configurando la llamada poesía social» (Chicharro 1995: 60). La poesía no será más un fin en sí misma, sino una herramienta para otros fines, por lo que el lenguaje deberá articularse de forma distinta para adecuarse a una recién ganada temporalidad: formas discursivas y prosaicas serán preferidas, por encima del lenguaje que trataba de crear misterio más que comunicar. La última etapa, de poesía órfica, es una conciencia de «lo abierto», que recoge la experiencia poética, pero también la experiencia de la totalidad del ser en el mundo. El ser actúa en el cosmos justamente a través de las metamorfosis y de la danza nietzscheanas: este «pulsar» se traducirá en el poema en forma de ritmo «cuántico» y englobador.

¹⁸ En 1948 Celaya publica *Objetos poéticos*, que es precisamente un intento de poesía pura con la que aspira a lograr esta concepción de la poesía.

Aunque esta idea de progresiva apertura de conciencia es sin duda útil para comprender mejor la poesía de Celaya, dada la heterogeneidad de este estudio existen ocasiones en las que no es posible establecer un vínculo sólido entre teoría y práctica poética. En lo que concierne a los poemarios que estudiaremos, son principalmente dos los que parecen escapar de esta interpretación: *Objetos poéticos* y *Se parece al amor*.

El primero lo podemos considerar un proyecto malogrado de poesía pura, que Celaya entiende según la interpretación que hace de la poesía de Fernando de Herrera: «Un poema de Herrera se presenta ante nosotros como un objeto que podemos pensar o sentir, [...] pero que no se reduce a nuestros pensamientos y sentimientos [...]. El poema no dice algo, es su algo» (*Exploración* 96-97), estrechamente ligado por otra parte a la poética de Mallarmé¹⁹. Lo creemos «malogrado» porque, como veremos, no consigue Celaya desbloquear lo que él presupone de la poesía pura: «Es impuro en el poema todo lo que una traducción conserva» (90); sin embargo, parte de la crítica ha sabido encontrar su proximidad a las bases temáticas y procedimentales de nuestro poeta (Luis 1948 y 1970; Gomis 1948; Zardoya 1947). *Se parece al amor* es un libro de poemas que Celaya escribió en los primeros momentos después de conocer a Amparo Gastón (Vivas 1984), y en el que se recurre a un tipo de poesía distinto al que nos tiene acostumbrados.

A pesar de estas dos excepciones, por lo general podremos atenernos a este hilo conductor que parece entrelazar toda la poesía de Gabriel Celaya, y que nos permitirá rastrear algunos motivos y rasgos poéticos a través de los poemarios que analizaremos, uniendo así la poesía de posguerra con la escrita en la Residencia de Estudiantes durante la primera mitad de la década de los treinta.

¹⁹ En la biblioteca de Gabriel Celaya constan los volúmenes de Thibaudet, A., *La poésie de Stéphane Mallarmé: étude littéraire* (París, Librairie Gallimard, 1926) y Mallarmé, S., *Poésies: édition complète contenant plusieurs poèmes inédits*, además de varios correspondientes a fechas más tardías.

I.5. Nota sobre la heteronimia

Marea del silencio [1935] fue el primer poemario de nuestro poeta, que lo publicó utilizando su nombre civil, Rafael Múgica. Su siguiente publicación no sería un libro de poemas, sino la obra en prosa *Tentativas* [1946]²⁰, texto que firmaría ya con la firma más habitual a partir de entonces, Gabriel Celaya. *Tentativas* es, según palabras del propio autor, una «*Bildungsroman* [que] pretendía ser una síntesis de las etapas por las que había ido pasando en mi formación juvenil» (*Itinerario* 1075); y como tal condensa sus experiencias personales «en figuraciones arquetípicas, y –trascendiendo al yo– crear mitos en los que mi vida accidental y una Metahistoria, que en realidad era para mí una Historia de la Cultura, se fundieran» (1075). La tesis que presenta como base a esta obra es la misma que extrae de su poesía de juventud, basada en la conceptualización de una conciencia *mágica* o histórica. No es de extrañar, puesto que la idea de *Tentativas* se gestará también en la Residencia de Estudiantes, en concreto en el año 1934 –existe un manuscrito fechado con el primer capítulo del libro, casi exacto al de la edición de 1972, que se trata de la última–. *Tentativas* condensa, por lo tanto, el trabajo de más de una década, que Celaya considera esencial para superar el estado de invalidez emocional en el que se encontraba:

Pero en este proyecto –*Tentativas*–, por abierto que se pretendiera, había algo falso. Como había algo falso en mi trabajo de ingeniero sin vocación, y en mi postiza vida de burgués, y en mi actividad de escritor que no publicaba. Y en contra este malestar, que yo trataba de domeñar con fórmulas intelectuales y voluntades goethianas de orden y acomodación, mi cuerpo dijo su palabra. Y caí enfermo. [...] Evidentemente, era de origen psíquico, aunque no lo pareciera. Pero eso no me salvó de tres meses de cama, con fiebre –siempre la fiebre– y de un derrumbamiento que daba por definitivo. Fue precisamente porque lo creía definitivo, y porque nunca he estado tan cerca de

²⁰ Cuya fecha de publicación es también próxima al año que proponemos como fin de ciclo, 1947.

un suicidio, que quería bien planeado y no arrebatado, por lo que me decidí a publicar *Tentativas*, que daba entonces por mi testamento. (*Itinerario* 1077)

Y de alguna manera *Tentativas* cumplió con lo que el poeta redacta en estas líneas, ya que, en cierto modo, supuso la muerte casi definitiva del ingeniero Rafael Múgica, el joven surrealista, que dio paso a Gabriel Celaya y aún a un tercero, Juan de Leceta: a este último le corresponderá «el escándalo de una poesía lisa, llana y prosaica que en su amanecer unos llamaron existencial y otros social» («Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta», 1009). Gabriel Celaya, que sobrevivirá a los otros dos, o más bien los abarcará y superará, se corresponde a la figura intelectual y teórica, aunque como es bien sabido terminará siendo la firma principal del poeta a partir de los años cincuenta.

En los primeros años en que nuestro poeta comenzó a ser reconocido, Arturo Benet (1951) proponía una segmentación de la obra del escritor guipuzcoano en tres fases: la fase Rafael Múgica, la fase Juan de Leceta y la fase Gabriel Celaya. En efecto, el poeta firmó sus primeros libros²¹ como Rafael Múgica, dos²² como Juan de Leceta y el resto de libros²³, hasta la fecha del estudio de Benet, con el nombre de Gabriel Celaya. Podría llegar a ser acertada esta división –la cual el propio Benet advierte que debe ser utilizada con diligencia, puesto que las características de la primera fase se diseminan en las sucesivas–, si la última fase, la fase Gabriel Celaya, no se hubiera prolongado tanto en el tiempo –40 años más desde la publicación de este estudio.

En *Itinerario*, el poeta justifica el recurso «Gabriel Celaya» como medida ante la mal vista labor artística en la empresa familiar: «el Consejo de Administración me advirtió que eso de que un ingeniero-gerente escribiera versos “podía perjudicar al crédito de la empresa”. Recurrí entonces a mi

²¹ *Marea del silencio* [1935] y *La soledad cerrada* [1947]. El caso de *La música y la sangre* es especial, ya que se publicó en el seno de *Deriva* [1950].

²² *Tranquilamente hablando* [1947] y *Las cosas como son (un decir)* [1949] –este último con autoría conjunta de Gabriel Celaya y Juan de Leceta. *Deriva* también recoge los poemas de *Avisos de Juan de Leceta* [1961]

²³ *Movimientos elementales* [1947], *Objetos poéticos* [1948], *El principio sin fin* [1949], *Se parece al amor* [1949] y *Las cartas boca arriba* [1951]. También el ya mencionado *Deriva* [1950], el ensayo *El arte como lenguaje* y las obras narrativas *Tentativas* [1946] y *Lázaro calla* [1951].

segundo nombre y mi segundo apellido» (1072). No ocurre lo mismo con la fórmula Juan de Leceta, que responde más bien a un «deseo de romper con todo mi pasado, y como me parecía haber logrado un estilo que así lo demostraba, publiqué algunos libros firmando con mi tercer nombre y mi tercer apellido» (1072). Lo cierto es que, aun siendo ciertas estas cuestiones, probablemente tuvo también cierto peso la creación –junto a Amparo Gastón– de la *Colección de Poesía Norte* en 1947, que publicaría, además de sus traducciones de Rilke y Blake²⁴, *La soledad cerrada* de Rafael Múgica, *Movimientos elementales* de Gabriel Celaya y *Tranquilamente hablando* de Juan de Leceta. Los tres poemarios muestran poemas correspondientes a distintas etapas del artista, según la estructura tripartita que sugerimos páginas más arriba²⁵, pero es también natural pensar que existieron razones de reclamo en tanto que gracias a ello *Norte* contaría con cinco obras en su primer año de actividad, y todas ellas –a primera vista–, de distintos autores²⁶. Celaya habría de recrearse en esta suerte de multiplicidad encubierta al menos hasta 1960, en que publica su artículo «Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta» en el primer número de *Poesía de España*. Después publicaría *Avisos de Juan de Leceta* [1961] y *Poemas de Rafael Múgica* [1967], dejando clara ya la autoría. En su correspondencia con Victoriano Crémer, aún inédita²⁷, con quien establece contacto tras la fundación de *Norte*²⁸, menciona el envío de dos copias de *Tentativas* «que nos ha entregado para Vds. nuestro amigo y colaborador Gabriel

²⁴ *Cincuenta poemas franceses*, San Sebastián, 1947; y *El libro de Urizen*, San Sebastián, 1947. Ambos traducidos por el propio Gabriel Celaya. A esta labor de traducción debemos sumar *Una temporada en el infierno*, de Jean Arthur Rimbaud, publicado en *Norte* un año después.

²⁵ *La soledad cerrada* fue escrita durante su estancia en la Residencia y presentada en el concurso de poesía del Lycéum Club Femenino de Madrid, celebrado con motivo del centenario de Bécquer en 1936, donde obtendría el primer premio (Chicharro 2007). *Movimientos elementales* se compuso entre el 40 y el 44 y *Tranquilamente hablando* a partir de este año (Serna *et al.* 1997).

²⁶ «Al fundar nuestro autor la colección de poesía “Norte” y al haber programado la edición mensual de un libro y puesto que circunstancialmente carecía de originales, recurrió a la utilización de distintos nombre, formados a partir de la combinación de sus nombres y apellidos legales y familiares, para editar sus propios libros y de esta manera cumplir el programa de publicaciones previsto» (Chicharro 2007: 51)

²⁷ Consultada en el Fondo Gabriel Celaya de la Biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián.

²⁸ Carta fechada el 18 de enero de 1948.

Celaya»²⁹. No será hasta abril de ese año que se desvele el juego onomástico, a petición del propio Crémer³⁰. La respuesta de Celaya es la siguiente:

Hace mucho que debía haber aclarado contigo quién es Rafael Múgica. Pero le odio. Rafael Múgica es un ingeniero industrial que hasta hace poco primaba sobre Gabriel Celaya. Ciertamente que ha publicado un libro de poesía [*La soledad cerrada* –parece no tomarse en cuenta *Marea del silencio*, aunque le enviaré una copia a Crémer unos meses más tarde³¹]. Estaba obligado a ello porque obtuvo un premio, pero Rafael Múgica no publicará más libros.

Tiene en su cajón un buen montón de poemas pero todos son anteriores a 1936. Después de ese año, el único que escribe es Gabriel Celaya.³²

No hace mención, aún, del heterónimo Juan de Leceta –en el año 1947 ya había publicado *Tranquilamente hablando*–, y aunque el tono general parece sugerir un comprensible temor a desvelar cualquier información confidencial, lo cierto es que una vez más, la multiplicidad de nombres parece responder a una estrategia de canonización de la editorial *Norte*. En la «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949], publicada en *Espadaña* a modo de defensa de la poesía prosaica de Juan de Leceta, Celaya escribe: «Yo no soy un hombre de posiciones fijas, como habrás observado por la variación de mis libros y mis nombres». Esto señala una relajación respecto al anonimato y un creciente sentimiento de vínculo hacia esas otras facetas. Sin embargo, tal vez no existiera interés alguno de ocultarse tras los heterónimos Celaya y Leceta, ya que, tal y como apunta Antonio Chicharro (2007: 45 y sigs.), que estudia esta cuestión³³ a raíz de un artículo de Celaya titulado «Fernando Pessoa: *Ensayos sobre poesía portuguesa*»³⁴, en el que el poeta se centra por su parte en el uso que hace

²⁹ Carta fechada el 28 de enero de 1948.

³⁰ Carta fechada el 19 de abril de 1948.

³¹ Según la carta fechada el 13 de diciembre de 1948: «Sólo a personas que pueden perdonármelo todo me atrevo a enseñar este librito».

³² Carta fechada el 22 de abril de 1948.

³³ De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española (2014), el heterónimo es una «identidad literaria ficticia, creada por un autor, que le atribuye una biografía y un estilo particular». Aunque en el caso de Celaya no es tanto una distinción biográfica como un desdoblamiento psicológico, puesto que muestra distintas facetas de sí mismo.

³⁴ En *La Voz de España*, San Sebastián, 6 de mayo.

Pessoa de los mismos; además de estos, utiliza otros seudónimos con afán real de ocultar su persona, como es el caso de «Juan de Juanes» y «Felipe San Miguel». Bajo estas firmas publica los textos «El XX aniversario de Machado» (*Las Españas*, México, 1959) y «La pervivencia de Antonio Machado»³⁵ (1959) –con el nombre de Juan de Juanes–; y –como Felipe San Miguel– «La España de hoy en su poesía real» (*Las Españas*, México, abril de 1956).

Chicharro llega a la conclusión de que la creación de los heterónimos responde a causas diversas: en primer lugar, a la presión del Consejo de Administración de la empresa familiar, que mencionábamos antes, que lo somete a una especie de divorcio entre el ingeniero-gerente Rafael Múgica y el escritor Gabriel Celaya, que es el que el poeta trata de explicar a Crémer en su correspondencia. No es posible considerarlo un seudónimo: «Que es el nombre definitivo del escritor resulta obvio, pues es a través de este nombre con el que todos lo conocemos y reconocemos al poeta y crítico» (2007, 59); el caso de Juan de Leceta es, sin embargo, distinto, en tanto que la

Necesidad coyuntural [el programa de publicaciones de *Norte*] coincidió con una serie de cambios y rupturas en lo que había sido su modo de escritura poética desde los años treinta. Las nuevas posiciones estéticas e ideológicas son las conocidas comúnmente como existencialistas. [...] De esta manera, se produce una nueva contradicción que viene a sumarse a la anterior. Si como veíamos, existía en Gabriel Celaya la contradicción entre el empresario y el escritor, ahora el último elemento de la contradicción abre paso a una nueva: la del escritor vanguardista con la del comprometido. (60)

«Rafael Múgica» y «Juan de Leceta» se consideran, por lo tanto, heterónimos de determinadas ideologías estéticas –surrealista y purista el primero, comprometido y existencial el segundo–. Mientras, «Gabriel Celaya» compete a la totalidad del escritor, a la integridad de ideologías, estéticas y pensamientos que lo han fundamentado. Esta es la razón que impide una clasificación de la obra del escritor a partir del uso que hace de sus firmas: la faceta «Gabriel Celaya» incorpora las demás y, además, se prolonga en el

³⁵ Juan José Lanz (2020) comenta y edita este artículo por primera vez.

tiempo lo suficiente como para que sea considerada la principal. Una clasificación tal sería elaborada:

sin tener en cuenta las afirmaciones de Celaya de las que se desprende cómo, pese a todo, estos «personajes» se entrecruzan, afloran inesperadamente y, en cierto modo, coexisten a lo largo de su trayectoria poética. [...] Por lo demás, otros críticos –y esto es sintomático– no aciertan a ver las diferencias entre unos y otros heterónimos. (54-55)

Chicharro condena el formalismo que resulta de estas afirmaciones, y declara la necesidad de atender la raíz histórica del fenómeno:

[Gabriel Celaya], lejos de distinguir, tal y como hacía [Fernando] Pessoa, los pseudónimos de los heterónimos, los unifica, en ocasiones contradictoriamente, al considerar el pseudónimo como el nombre del verdadero hombre que hay en el poeta, es decir, el nombre de una nueva personalidad, nueva con respecto a la que se muestra socialmente, lo que constituye un heterónimo para él. (55)

Son ya conocidas las ocasiones en que el poeta ha llevado este juego nominal a su poesía, unas veces en forma humorística: «Piénsalo, cómete, piensa, / Celaya, ¿no eres Leceta? / Para hacer versos baratos / hay que partir del milagro» («Más de prisa», *Entreacto*); otras, tratando de proyectar la naturaleza de cada uno:

Hablo de ti, tan mío, tan en mí que no entiendo.

[...]

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

[...]

Pero a veces, Gabriel,
te pones como tonto y escribes como en serio. (*Motores económicos*,
«La pistola en el pecho (de Juan de Leceta a Gabriel Celaya)»)

Mientras que Rafael Múgica y Juan de Leceta hacen referencia a una poesía concreta contenida en un período también concreto, y son reducidos a la época vanguardista y a la existencialista respectivamente, Gabriel Celaya abarca la poesía escrita entre 1947 y el año de su muerte, 1991. Por lo tanto, aunque pueda parecer una herramienta útil a la hora de analizar su obra, no será definitiva para una clasificación práctica de la misma. Aun considerando esta cuestión, a lo largo de este estudio se observará que los heterónimos sí se utilizarán para establecer las diferencias entre los distintos estilos. Esto se debe a que el análisis se centra en la época en que se crean y utilizan las distintas firmas, y porque en ocasiones resulta útil para esclarecer a qué contexto nos referimos:

Esto explica que firme en 1949 una novela existencialista con el nombre de «Gabriel Celaya» [*Lázaro Calla*] y que muchos artículos de este momento, propios de un Leceta, sean firmados por Celaya; asimismo, esto aclara el curioso título que da al prólogo de *Las cosas como son (Un decir)*, «Digo, dice Juan de Leceta»; esto nos permite ver por qué en los años sesenta firma con «Gabriel Celaya» reediciones y nuevas ediciones de libros surrealistas y existencialistas, poniendo a sus *autores* en el título. (Chicharro 2007, 60)

En el capítulo correspondiente a la poesía escrita en la primera mitad de la década de los cuarenta, estudiaremos el caso de *Objetos poéticos*, *Movimientos elementales* y *El principio del fin*; que aunque firmados por Gabriel Celaya, muestran enormes semejanzas, tanto en la estética como en los temas tratados, con la poesía prebélica. Esto demostraría la teoría de que el heterónimo «Gabriel Celaya» contiene no solo los rasgos existencialistas de Leceta, sino también los orígenes surrealistas de Múgica.

I.6. Poesía en la posguerra

Aunque querríamos evitar entrar en la problemática, tratada ya hasta la saciedad, del término 'posguerra' y de las características de la poesía 'de

posguerra', puesto que no es nuestra intención realizar contribución alguna sobre este tema más allá de lo que la crítica de los últimos años ha aportado³⁶, nos vemos obligados al menos a comentar qué definición de posguerra entendemos como válida, puesto que la mayor parte de la poesía de Celaya analizada en estas páginas se escribió en los años siguientes a la Guerra Civil Española.

Para responder a la cuestión de si la poesía de Gabriel Celaya escrita entre 1936 y 1947 es, de hecho, poesía de posguerra, deberíamos aclarar dos cuestiones en apariencia simples. La primera de ellas sobre la temporalidad de este período, cuyo inicio y final se han puesto en entredicho. La segunda es de índole puramente literaria: ¿qué tipo de poesía puede considerarse «de posguerra»?; ¿existe una relación de rasgos que consideremos propios de una poesía con tal etiqueta? No existe necesidad real de clasificar la obra de Celaya bajo esta etiqueta, ni es nuestra intención decidir si debemos o no considerarla 'de posguerra'. Es por ello que preferimos referirnos a la poesía escrita en estos años como 'poesía *en* la posguerra', en oposición a 'poesía de posguerra'. Sin embargo, responder estas preguntas puede ser beneficioso para comprender un poco mejor el clima en que Celaya compone sus poemas y la dialéctica existente entre ambos.

En relación con la primera de las cuestiones, es cierto que caben dos opciones respecto al inicio de la posguerra: el estallido de la guerra como punto cardinal, que establecería una posguerra que comienza en 1936, año que coincide, además con los centenarios de Bécquer y Garcilaso, lo cual aporta un oportunismo desde el punto de vista del estudio de la literatura, y cuya consideración ha impulsado etiquetas como las de Generación del 35 o Generación del 36 (Castellet 1960). Y hay, en oposición a esta aproximación generacional, otra que sitúa la posguerra al final de la contienda, esto es, en 1939, que muestra un acercamiento más conceptual al término (Mantero 1986; Villanueva 1988).

³⁶ Vid. Castellet (1960), Rico (1981; 1999), García de la Concha (1987), Mainer (1994; 2015; 2020), García y Ródenas (2013), Prieto de Paula (2021).

Cabe rescatar también las opiniones de José María Mainer sobre el inicio de la posguerra. El catedrático zaragozano sugirió primero 1951 como el arranque de la posguerra (Mainer 1994), entendiendo esta como ámbito moral, en tanto que la literatura debe asumir el trauma y transmitirlo. En trabajos posteriores matiza esta fecha, hasta que finalmente señala el año 1944 como comienzo de la posguerra (Mainer 2015 y 2020), coincidiendo con las publicaciones ya referidas de Alonso y Aleixandre.

La década de los cuarenta será también testigo de un número inmenso de revistas de poesía que rondan ese año fundamental: En 1943 aparecen *Arbor* y *Garcilaso*; *Corcel* nacerá en 1942; *Espadaña* en 1944, junto a *Entregas de poesía*, *Estafeta literaria* y *Proel*; *Halcón* lo hará un año más tarde; y en 1946 surgirán *Verbo* e *Ínsula*. Además, la colección *Adonáis* existirá desde 1944. El rasgo característico y común de todas las revistas es su carácter ecléctico: aunque todas defienden ciertos criterios ideológicos, son capaces de recoger distintas manifestaciones (Serna *et al.* 1997). Pero también muestran un afán de rehumanización que aflora por encima de cualquier otro aspecto. Incluso en revistas tan formalistas como *Garcilaso* se aprecia esta naturaleza:

Hoy en día sí parecen irreales sus ideales, demasiado escapista su dirección. En su tiempo cumplió su papel, alentando a los poetas, sosteniendo que no sólo los bienes materiales son esenciales para la vida; generando, en fin, una reacción que se fue en busca de *valores más humanos*, más de su tiempo. Con ello mereció su lugar en la historia de la evolución de la poesía española. (Ciplijauskaitė 1966, 393)

Y sin quererlo nos encontramos resolviendo la segunda de las cuestiones, sobre la naturaleza de la poesía de posguerra y su relación con la poesía anterior:

En un sentido, las poéticas de esta época todavía se basan en la idea de que un poema comunica algo real e inmutable. [...] Este concepto [la comunicación] aparecía ahora simplificado, pero también confirmado, por la poesía social.

[...] En otro sentido, la nueva poética subvertía un aspecto de la visión moderna simbolista: el concepto de poema como icono. (Debicki 1997: 96)

Antonio Rivero Machina (2017), consciente de la fragmentariedad existente en la literatura de posguerra, concluye que aun siendo necesaria la definición de distintas categorías y estrategias para la lectura de los diversos sistemas del panorama literario, existe una necesidad mayor de descifrar las experiencias y referencias transversales: «Se trata, en suma, de transitar desde el ‘encuadramiento’ al ‘encuentro’» (333).

Para la articulación de este relato transversal común, considera dos tipos de sinergias existentes en la poesía de la época: las «referencias morales» y las «coordenadas estéticas». Las primeras se agrupan bajo tres ejes: según el magisterio poético dominante –Garcilaso, que dio nombre a una de las revistas sobre las que girará la poesía de los cuarenta; pero también la Generación del 27, Juan Ramón Jiménez o Bécquer–; conforme a los contenidos –prima el sentimiento existencial, si bien este puede abordarse desde la religiosidad o desde el compromiso–; o en función al tono que se le aporta a la poesía –en todo caso testimonial, aunque no en el sentido que le da Debicki (1997), que distingue la poesía testimonial de la poética realista y la social, sino en una acepción más holgada, en tanto que resulta en un tono intimista e intrahistórico–. A los modelos españoles han de sumarse los referentes hispanoamericanos –Rubén Darío, Pablo Neruda o César Vallejo, entre otros–, si bien el punto de mayor transversalidad fueron los «maestros inmediatos»: Antonio Machado, Miguel de Unamuno, Vicente Aleixandre, Gerardo Diego y Dámaso Alonso. Todos los grupos poéticos realizarán un acercamiento a los mismos autores bajo diferentes proclamas, pero con un mismo objetivo; el de rehumanizar la poesía y, en definitiva, «lograr un equilibrio entre lo clásico y lo romántico» (354). En cuanto al dominio existencial, «se trata, más bien, de un tránsito desde lo intrahistórico-personal hacia lo histórico-social; desde el hombre ante dios hacia el hombre ante los hombres» (354), de la misma manera que el sentido testimonial de la poesía provocará una «vuelta al hombre» y después, de la «introspección a la extrospección», del «conocimiento a la comunicación» (360).

En las «coordenadas estéticas», apunta a la misma tendencia a que se refería Ciplijauskaitė: la rehumanización. Es el rasgo que distingue la literatura del momento, diferenciándola del período anterior, y dando cohesión a la poesía de los cuarenta (369):

Lejos de oponerse, prácticamente todas las propuestas de 'rehumanización' de la década de los cuarenta presentaron las mismas coordenadas estéticas: la síntesis y el equilibrio entre los extremos que median en la confluencia de 'lo clásico' y 'lo romántico', una vez que ha sido asumida –si se quiere– la lección de 'la vanguardia'. (381)

La poesía de Gabriel Celaya encaja en los parámetros apenas señalados en estas líneas: se trata de una poesía de vuelta al hombre, en la que se aprecia también ese debate entre fuerzas clásicas y románticas –si bien se decide radicalmente por la segunda–, al mismo tiempo que se gesta en el caldo vanguardista que fue su etapa en Madrid.

Pero por encima de todo, nos debe resultar familiar la forma en que Rivero Machina explicaba la rehumanización en la poesía de posguerra como un tránsito desde lo intrahistórico hacia lo histórico o social, que encaja con la apertura de conciencia con la que Celaya define su ideal poético. El trayecto entre la poesía de la Residencia, surrealista y *mágica*, en los términos del propio poeta, en tanto que *diacrónica*, y la poesía de la segunda mitad de los años cuarenta, existencialista, comunicativa y *sincrónica*, es de hecho el mismo camino que toma la totalidad de la poesía española, que busca una rehumanización basada una necesidad inmensa por comunicar.

CAPÍTULO II. PRIMERA ETAPA: POESÍA EN MADRID (1927-1936)

II.1. Factoría de poemas. Rafael Múgica, ingeniero de versos

Gabriel Celaya nació el 18 de marzo de 1911 en la localidad guipuzcoana de Hernani y su nombre completo es Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta. Al poco tiempo de nacer lo llevaron a San Sebastián, donde estaba la residencia habitual de la familia, así como la empresa heredada por su padre, Luis Múgica. El mismo destino tendría Rafael, que como único hijo varón del matrimonio acabaría haciéndose cargo de la empresa años más tarde. Sin embargo, esta fatalidad trivial era compensada por la familia materna: la ascendencia de su madre, Ignacia Celaya, «dieron siempre en médicos, músicos y aventureros» (*Itinerario* 1072). Esta combinación de lo mundano y lo místico definirá al Celaya poeta años más tarde, quien en su juventud, como único heredero, recibía las mayores atenciones. Incluso cuando por una extraña condición Rafael enfermó en 1922 y fue llevado a Pau, suspendiendo los estudios hasta su recuperación:

Yo seguía enclaustrado entre médicos y enfermeras, y sometido a un reglamentado régimen de archicuidados, y sin amigos de mi edad. Estoy seguro de que todo ello estuvo dictado por el cuidado que merecía mi preciosísima persona de último y único representante en la familia Múgica, pero, al margen de que nunca se me diagnosticó ninguna enfermedad concreta, esto seguro también de que aquél régimen fue fatal para mi salud psíquica. Y, naturalmente, fue en esa época cuando faltó de comunicación, empecé a escribir frenéticamente. (*Itinerario* 1073)

De esta época son algunos de los documentos inéditos que aún podemos encontrar en el archivo de la biblioteca de Koldo Mitxelena, en San Sebastián.

En su mayoría se trata de historietas de aventuras, teatrillos o poemas, dedicados a muchachas, escritos por un joven que aún tenía mucho camino por recorrer³⁷. No será hasta 1927 cuando encontramos seis interesantes textos, todos de corte filosófico, bajo el título genérico *En torno a la muerte* e Incluido en la recopilación que Celaya realizó a partir de 1929 y titulada *Obras Completas de Rafael Múgica*, a partir de ahora *OCRM* (VID. APARTADO II.1.2. DE ESTE ESTUDIO). Títulos de los artículos: «La vida en otros mundos», «El universo y el tiempo», «El mayor placer del alma», «Al morimos», «El sentido del alma» y «Después de la muerte». Estos artículos presentan ya una faceta más madura, y representan el cambio que ocurrirá en este año, en el que Celaya ingresará en la Residencia de Estudiantes después de haber recuperado, por cuenta propia, los dos años que le restaban de Bachillerato y que no había cursado por la enfermedad, «porque, como he dicho, siempre fui tontamente estudioso» (*Itinerario* 1073).

Por suerte para Celaya, al concluir los estudios de Bachillerato sus padres deciden que, para hacerse cargo de la empresa, su hijo necesita realizar estudios superiores. Aunque el poeta se afana en entrar en Filosofía y Letras, la única opción que le ofrecen es inscribirse en Ingeniería Industrial. Así, y siendo la alternativa entrar directamente a trabajar en la empresa familiar, Rafael Múgica viaja a Madrid a estudiar Ingeniería en 1927. A partir de este año y hasta 1935 se alojará en la Residencia de Estudiantes, lugar en el que indudablemente forjó su sensibilidad artística:

El mundo y el ambiente cultural de la Residencia fueron definitivos, sin duda alguna, para la formación del futuro poeta. Prueba de ello es la importante cantidad de actividades culturales y la larga nómina de poetas y artistas que o bien residían allí o su presencia llegaba a ser habitual. Para comprender mejor este ambiente hay que resaltar los siguientes hechos: prácticamente la totalidad de las revistas europeas llegaban al número 21 de la calle del Pinar

³⁷ Ascunce (2000) recoge algunos títulos de estos años. Narrativa: *Aventuras de Buffalo Bill*, *La silla encantada*, *Cartas de un soldado desde Marruecos*, *La luna*. Teatro: *El secreto de Tong Hip Sing*, *Haz bien y no mires a quien*, *La dote*, *De flor en flor*, *Más amargos que don Quintín*, *El triunfo de la medicina*. Poesía: *A Delia*, *A Celia*, *Sonetos a Piedí*. Todos en torno a 1925, por lo que Celaya tenía apenas 14 años.

con asiduidad; los sábados por la noche, un cinematógrafo ofrecía las mejores películas de la época. [...] Hay que añadir a este brillante panorama una “prehistoria” de la Residencia de la mano de Dalí, Buñuel, Pepín Bello, García Lorca y Emilio Prados. Asimismo, poseían una revista, *Residencia*, cuyo primer número se había publicado en 1926. (Chicharro 2007, 21-22)

Durante los primeros años de universidad Celaya recibe las influencias que resume en su *Itinerario poético*: los surrealistas franceses, la poesía del 27, Nietzsche y Goethe. El surrealismo lo descubrió durante sus vacaciones de verano de 1928:

Además de mi estancia en la Residencia de Estudiantes durante ocho años, tengo que agradecerle a mi padre el que costeara mis primeras vacaciones –veranos de 1928 y 1929– en Tours (Francia). Mi patrona en Tours era una vieja solterona aristocrática –mademoiselle Olga Prot de Viéville– que me cogió un gran cariño porque mis rebeldías de adolescente le hacían mucha gracia. Me empapó de clásicos franceses, y sobre todo de Pascal –para que recobrara la fe, decía–, y además, como ella, de joven, se había educado en Alemania, abrió para mí el mágico mundo de los románticos alemanes. Por otra parte, fue en mis vueltas por las librerías de Tours donde encontré unos libros que me fascinaron: Eran los surrealistas. (*Itinerario* 1074)

II.1.1. La pintura de Rafael Múgica

A pesar de tener las principales influencias de su poesía muy claras, a menudo se obvia una buena parte de su producción de aquellos años. Por un lado, la pintura, a la que se dedicaba desde su confinamiento por enfermedad en 1922, y que mostrará importante reflejo en su primera poesía³⁸; y por el otro, la constante recurrencia a formas de vanguardia –especialmente el futurismo– que en última instancia abandonará para abrazar tintes neorrománticos.

³⁸ *Rafael Múgica, los dibujos de Gabriel Celaya* (1996), Pérez de Ayala, J. (ed.), Madrid: Residencia de Estudiantes; Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.

Puede resultar interesante detenerse en la faceta pictórica de Celaya puesto que sus propuestas «no eran meramente plásticas sino toda una forma de pensamiento y de materia vital, marcan de manera absoluta la futura personalidad del poeta» (Alix 1996: 29). Efectivamente, Rafael Múgica se formará tanto en el surrealismo, cuya poesía tanto le marcó en estos años, como en otras vanguardias, en boga en todas las formas artísticas, además de experimentar con un abanico amplísimo de teorías estéticas.

La pintura de Celaya, realizada entre los años 1931 y 1934, es testimonio de que el ímpetu vanguardista en España «era algo más que una simple translación de modelos más o menos extendidos» (14); se trata de una muestra de la importancia de los movimientos europeos y de las formas de producción explícitas de los artistas de nuestro país, que, al igual que Celaya, pudieron experimentar y desarrollar una parte de su obra bajo las innovadoras premisas de los diferentes ‘ismos’. La Residencia de Estudiantes, en plena efervescencia vanguardista, acogía importantes personalidades del mundo del arte, proyectaba las películas más ambiciosas y recibía copias de las revistas artísticas más relevantes del panorama artístico³⁹. Celaya se aprovechará del vendaval intelectual y exquisito que representó la Residencia, comprometiéndose con las actividades, exposiciones y tertulias que suceden en la capital, al mismo tiempo que elabora «su vasta formación artística y literaria, en absoluta relación con la modernidad» (17). Josefina Alix señala la doble naturaleza de la pintura de Celaya, que por un lado muestra una originalidad y elegancia dignas de mención, pero que además representa el «estilo Residencia» de forma perfecta (17). No es de extrañar, puesto que el espíritu abierto y transparente de la *Resi* fomentaba la relación –personal y artística– entre los estudiantes, que recibían, si bien diversas y amplias, las mismas influencias; para Celaya, tuvieron especial importancia desde un primer momento –en lo referente a la pintura– las revistas *Cahiers d’Art*, *Documents*, *La Révolution Surréaliste* y *Valori Plastici*, además de las lecturas de Tristan Tzara, Filippo Marinetti, Louis Aragon, André Breton, Jean

³⁹ Ribagorda (2011) recoge un catálogo de las actividades culturales llevadas a cabo en la Residencia, con ocasional mención de la relación de asistentes.

Cocteau y Paul Valéry, sin olvidar a los autóctonos José Moreno Villa, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca o Rafael Alberti, entre muchos otros.

Por otra parte, en la biblioteca de Celaya se hallan algunas obras que nos ayudan a comprender mejor los intereses del joven Múgica por las diferentes estéticas. Entre ellos la novela *Hebdomeros*⁴⁰, *El Realismo Mágico. Post expresionismo*⁴¹, *Benjamín Palencia. 24 reproducciones y palabras preliminares*⁴², un volumen sobre la obra de Archipenko⁴³ y textos sobre escenografía futurista⁴⁴. Estas lecturas seguramente incidieron en la disposición de Múgica hacia el futurismo, la abstracción lírica, el surrealismo o la pintura metafísica, cuyas experimentaciones plásticas «gozan de una limpia frescura, gran espontaneidad y un cierto sentido humorista no exento de originalidad a pesar de que, cuando las contemplamos por primera vez nos parece que estamos viendo algo muy familiar» (Alix, 1996, 19).

Las influencias enumeradas, a las que habría que sumar muchas otras –Pablo Picasso, Joan Miró, Nicolás de Lekuona, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Carlo Carrá, Max Ernst, Henri Laurens o Alberto Sánchez–, hacen de su pintura una representación fiel de sus inclinaciones estéticas. Existen sin embargo tres claves que dirigirán su pintura y que incluso guiarán la poesía de estos primeros años.

La primera fue la visita de Marinetti a la Residencia en febrero de 1928, a cuya conferencia hubo de acudir Celaya (Ribagorda 2011). A partir de este momento iniciará una producción de corte surrealista que abarca tanto su poesía como su obra pictórica. Aunque Alix diga que «la experiencia estrictamente futurista no se refleja más que en unos dibujos poemas de 1928 [48 estados de

⁴⁰ Chirico, Giorgio de (1929). *Hebdomeros*. París: Editions du Carrefour.

⁴¹ Roh, Franz (1927). *El Realismo Mágico. Post expresionismo*. Madrid: Revista de Occidente.

⁴² Palencia, Benjamín (1932). *Benjamín Palencia: 24 reproducciones y palabras preliminares*. Madrid: Plutarco.

⁴³ Hans, H. (ed.) (1924). *Alejandro Archipenko: su obra*, Buenos Aires: Editora Internacional.

⁴⁴ Bragaglia, A.G. (1929). *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma: Tiber.

ánimo^{45]}» (1996, 21), lo cierto es que existen varios escritos de estas fechas con clara disposición futurista⁴⁶.

Sin embargo, unos meses más tarde del futurismo encontrará, si no una disyuntiva, sí una contraposición en el arquitecto Le Corbusier, cuya visión racionalista y el hecho de compartir profesión con Celaya –que después de todo seguía estudiando ingeniería, labor que el arquitecto alababa (Alix 1996)– creó un interés excepcional en el joven pintor, que comenzará a alternar su producción entre uno y otro pensamiento. La geometría, la proporcionalidad, el elogio a las matemáticas y la predilección al «número de oro» y la «divina proporción»; todas las obsesiones de Le Corbusier pasaron a ser las obsesiones de Múgica desde el momento en que el arquitecto suizo visitara Madrid⁴⁷. Esta inquietud, como el futurismo, se dejará apreciar también en la obra poética: en *OCRM* encontramos títulos como *El mito del Geómetra* y *La blanca academia de los paralelogramos*, que no son sino una alabanza de la rigurosidad matemática y la simetría.

La tercera y última influencia de Múgica será el pintor griego Giorgio de Chirico y su pintura metafísica, tan estrechamente relacionada, por otro lado, con el surrealismo:

Sus pinturas se difundían en todas las revistas, durante un tiempo Breton lo sitúa en el origen mismo del surrealismo, junto a su hermano Alberto Savinio, de tal que se entiende la atracción por la pintura metafísica que sería muy difícil explicar relevantes aspectos del surrealismo sin acudir a sus huellas. (Alix 1996: 23)

El interés por Chirico se refuerza, además, por las fuentes que compartían pintor y poeta: la filosofía de Nietzsche y la literatura romántica alemana. Ambos recurrirán a un paisajismo muy particular, que deja clara la influencia del autor

⁴⁵ Incluidos en *Rafael Múgica. Los dibujos de Gabriel Celaya* (1996).

⁴⁶ Prácticamente toda la producción de 1928, según la recoge en *OCRM*: la poesía de *Estallidos*, el escrito teatral *Pasión* y varios textos en prosa: *Cree Vd. que estaría bien llamarle a esto un libro*, *Aramanod*, *el eternamente joven*, *Deformación de algunos tormentos del yo*, *Ambientes* y un textito de corte ensayístico titulado *El futurismo*.

⁴⁷ Alix (1996) menciona también la lectura fundamental, aunque tardía, de Ghyka, Matilda C. (1968). *El número de oro: ritos y ritmos pitagóricos en el desarrollo de la civilización occidental* Buenos Aires: Poseidón.

de *El gran metafísico* (1917) o *Los Arqueólogos* (1927) en la poesía de *Marea del silencio*:

Frente al mar inmóvil,
dos cabezas de mármol
salpicadas de espuma
de gaviotas,
de algas
húmedas y amargas.

Frente al mar inmóvil,
dos cabezas de mármol:
geómetras impasibles,
sonámbulos,
que velan el sueño de lo eterno
bajo sus párpados fríos,
enigmáticos,
cerrados.

¡Párpados entornados!
La eternidad del mar enfrente.
Y las cabezas de mármol
Golpeadas por las olas y las brisas impacientes. (*MdS*, II, 25)

II.1.2. Obras Completas de Rafael Múgica

La biblioteca íntegra de nuestro poeta se custodia en el Fondo Gabriel Celaya de la biblioteca Koldo Mitxelena de San Sebastián. En él encontramos tanto el fondo impreso, con más de 7500 monografías y 50 publicaciones periódicas, como el fondo manuscrito en el que se guarda su correspondencia,

borradores manuscritos y mecanografiados de sus propios libros y documentación de diferente índole.

Ambos fondos son de inagotable interés: el fondo impreso da un reflejo fiel de los intereses literarios e ideológicos del autor, de su vida intelectual; el fondo manuscrito nos permite no solo conocer la relación de Celaya con otros agentes del campo literario español e internacional, sino que también da constancia de la meticulosa labor de conservación de la obra propia que realizó a lo largo de su vida. Muestra de esto último es la existencia de una carpeta que recoge los escritos juveniles: *O.C.R.M. [Obras completas de Rafael Múgica]*⁴⁸. Esta carpeta contiene una recopilación realizada a partir de 1929. En ella reúne textos inéditos escritos a partir del año 1924 y hasta como mucho 1934 –las fechas de muchos textos no están claras, pero por el título y dado el hecho de que, a partir de esta fecha, publicó prácticamente todo lo que escribió, nos hace pensar que la labor de recopilación acabó cuando dejó la Residencia–. Como decimos, su valor documental es enorme, ya que nos permite estudiar los intereses e influencias de una época, de alguna forma oscura en la trayectoria del poeta, de la que solamente conocemos el resultado final, expuesto en los poemarios de *Marea del silencio*, *La soledad cerrada*, *La música y la sangre* o *Poemas de Rafael Múgica*.

OCRM se divide en doce tomos, no siempre correctamente ordenados –cronológicamente al menos–, e intercala poemas y escritos de naturaleza explicativa. A través de estos comentarios, Celaya trata de aclarar algunas de las cuestiones que le impulsan a realizar algunos cambios de estética, señalar el lugar o contexto de escritura o directamente incluir textos ensayísticos y críticos.

La recopilación comienza con una «Advertencia», en que avisa que la misma se realiza por interés personal, y que no pretende que nadie, además de él mismo, las disfrute; además, señala que no se han realizado correcciones en los textos, puesto que el objetivo es presentarlos de la forma más fiel posible a su forma original. En «Breve noticia de mis escritos anteriores a 1924» hace un

⁴⁸ Tal y como se titula en el catálogo de la biblioteca Koldo Mitxelena. La paginación la realiza a mano el propio Celaya, y es la que seguimos en las referencias a los textos.

resumen sobre el tipo de textos que escribió siendo niño –desde los ocho años–, de los que extrae, sobre todo, el elemento cómico, cuyo interés seguirá presente, según se dice, en el resto de su obra. «Mi evolución hasta los diez y seis años seguida en mis obras» insiste en la presencia de lo cómico. Acto seguido recoge algunos textos escritos entre 1924 y 1925: *La dote* y los poemas «A Celia», «A Delia» y «A Pilar» –poemas amorosos de tono adolescente–, «Revista Siglo XX» y «Charleston», en que se aprecian los primeros indicios de un futurismo que trabajará en los años siguientes; algunos artículos recogidos bajo el título genérico de *En torno a la muerte*; y termina con una mención de la poesía escrita en el verano de 1925, que no conserva.

La poesía de 1926 también viene precedida de un «Preludio», en que señala que no está seguro de la fecha de escritura. En este año guarda los siguientes: *La Penada*, una burla a dos antiguos profesores, los hermanos Pepe y Eugenio Pena; *Los babitas*, descrito como «aventuras sensacionales para niños»; *La muerte de Chapete*, «cuento fantástico»; *El gordo*, «novela humorística»; *Una muerte misteriosa* y *Manual del detective*, ambos motivados por la lectura de las novelas de Sherlock Holmes, según explica en el «Prólogo». Otros textos de 1926 y 1927: *Charleston*, *Diario de un Pollo Pera*, *Oxford-Cambridge* y *Lluvia, sol, nieve*.

En el tomo dedicado a la poesía escrita en el verano de 1927 presenta una «trilogía futurista»: *¡Ay qué gente!*, *Rascacielos* y *Satanás*, además de los textos, también de corte vanguardista, titulados *U.S.A.*, *El hombre ideal* y *Dios y el hombre*.

Antes de abordar los escritos de 1928 regresa para rescatar dos textos de 1925: *Tipos y caracteres* y *El pollo de los Tenorios*, que presentan una vez más un tono adolescente y humorístico.

Es a partir del quinto tomo donde se aprecia una influencia más acentuada de las vanguardias. En *¿Cree Vd. que estaría bien el llamarle a esto un libro?*, en cuyo seno recoge *48 estados de ánimo*⁴⁹ –«no se dibuja el estado de ánimo

⁴⁹ Recogidos, junto al resto de la obra pictórica de Celaya, en Pérez de Ayala (1996).

de fatiga, sino la fatiga misma» (OCRM 49)–; un texto en defensa del futurismo; la comedia *Pasión*, en que se presenta un mundo en que el amor ha sido prohibido; *Aramanod, el eternamente joven*, obra con acento neorromántico; *Mi «yo» a través del tiempo*, en que se presenta la idea de la soledad del artista y un sentimiento de profunda alienación; *4 parejas en el banco de un jardín* y *Reflexiones* son las dos últimas obras de un ciclo que podemos etiquetar de romántico, que precede a otra etapa futurista. En esta última etapa encontramos *Ambientes*: «Estos ambientes que me han emocionado son los que describo escuetamente en este libro. Son visiones rápidas, apuntes de momento, no descripciones» (283); *Mujeres*, «serie de descripciones esquemáticas del ser espiritual y sentimental que se refleja en el físico de algunas mujeres» (305) y *Estallidos*. Bajo este último título, dice recoger su producción de 1928, y trata de mostrar la evolución de su poesía desde el futurismo hasta un reencontrado «neorromanticismo sentimental», que, en las palabras del propio Celaya, se resume en el abandono del raciocinio vanguardista a favor de una poesía íntima y pasional: «el corazón venció al cerebro» (400).

Debemos aprovechar para señalar que, junto a toda la producción artística y crítica inédita, el fondo manuscrito guarda también la correspondencia enviada y recibida por Celaya a lo largo de toda su vida. Su preocupación por guardar copia de las cartas enviadas nos permite leerla casi de forma íntegra. Entre las figuras con las que se carteó, vale la pena listar algunas de las más destacadas: Rafael Alberti, Carlos Bousoño, Ángela Figuera, Gloria Fuertes, José García Nieto, Ángel González, Jorge Guillén, María Teresa León, Leopoldo de Luis, José Manuel Caballero Bonald, entre muchos otros.

En cuanto al resto de la poesía escrita en los primeros años de su estancia en Madrid, existen dos publicaciones que reúnen una pequeña parte de esta producción⁵⁰. Como ya hemos mencionado, Celaya era muy celoso con sus elaboraciones; toda su obra inédita está guardada y clasificada. Especialmente

⁵⁰ Celaya, G. (2000). *Primeras tentativas poéticas*. (J. A. Ascunce Arrieta, ed.). Valencia: Editorial Denes; y Celaya, G. (1997). *Poemas aderezados*. (J. M. Díaz de Guereñu, ed.). Málaga: Unicaja, Obra Socio Cultural.

la escrita en la Residencia, que nos interesa porque presenta ya algunas de las cuestiones que le interesarán más adelante:

El carácter proteico de búsquedas y respuestas, la preocupación por una voz poética precisa y exacta que nunca parece alcanzar, el desasosiego ante una palabra lírica que responda al principio de comunicación, etc., conforman un cuerpo de interrogantes presentes ya en la primera etapa creativa de su poesía. (Ascunce 2000: 10-11)

En un primer momento Celaya trata de hallar las respuestas a estas preguntas mediante el préstamo y las influencias, que reúne y reforma por medio de un carácter personal, siempre presente en su poesía. Estos préstamos son tan variados como dispares: purismo, creacionismo, futurismo, neopopularismo y romanticismo comparten el espacio, como si el autor tratara de hallar, entre todos ellos, el camino a seguir. Bien lo dice Díaz de Guereño: «El joven poeta quiere ser moderno y su mayor preocupación es decidir qué concepción de la modernidad asumirá al escribir versos» (1997: S/N). Ramón Gómez de la Serna, Lorca, los surrealistas, las vanguardias... Todos están en el punto de mira de Celaya, quien sin embargo recurre también a personalidades más cercanas para redirigir el rumbo de su poesía: en concreto, a José Solís⁵¹, y a través de él a Gerardo Diego⁵²; a José Orbaneja⁵³, quien le descubre a Guillén; y Joaquín Gurruchaga, a quien, más adelante, escribe desde París, donde está de vacaciones, informándole de su adhesión final e incondicional al neorromanticismo (Pérez de Ayala 2002). Pero hasta este momento, que coincide con la escritura de los poemarios anteriores a 1935 –*Marea del silencio*, *La soledad cerrada*, *Poemas de Rafael Múgica* y *La música y la sangre*–, Gabriel Celaya transita primero por las vanguardias, con especial afiliación al futurismo

⁵¹ Médico asturiano cuya amistad con Celaya permitió la venta de *Marea del silencio* en la librería de León Sánchez Cuesta, pues fue a través de él que el poeta conoció a Francisco Grande Covián, también médico y amigo del librero, que interfirió para que este último vendiera el poemario (Díaz de Guereño 2009).

⁵² Sobre la influencia de los poetas del 27 dice en su *Itinerario*: «Federico García Lorca, y Moreno Villa, tan vinculados a la Residencia; Gerardo Diego, del que mi amigo José Solís había sido discípulo en Gijón; y Jorge Guillén, al que me recitaba de memoria otro compañero de la Resi, José Orbaneja» (1074).

⁵³ Celaya comparte habitación con José Orbaneja Aragón, «presidente de la F.U.E., íntimo amigo suyo junto con su primo Ramón Ohlsson Múgica» (Chicharro 2007: 20).

—en algunos de los escritos utiliza la firma «Música Futurista»—, luego por una etapa romántica contagiada gradualmente de un interés por lo grotesco, por un creacionismo con rasgos de neopopularismo lorquiano⁵⁴, y finalmente por una poesía con una gran influencia de Guillén que, sin embargo, es a su vez una etapa de romanticismo exacerbado e imágenes surrealistas.

En la poesía de Rafael Música la incorporación de nuevas tendencias no elimina las anteriores: «tampoco demostró demasiada complacencia por una escuela poética determinada. [...] Va de una poesía a otra. [...] Sin embargo, entre tendencias diversas e influencias plurales, siempre existe un deje indiscutible de fuerte personalismo» (Ascunce 2000: 11). De hecho, por encima de este encuentro de influencias y préstamos, Ascunce señala la marca celayana en el vitalismo de su poesía, que «no podía reducirse a una tendencia poética» (11), y es esta la razón por la que oscila entre los distintos movimientos. Tal vez se halle aquí la razón de la poética de Gabriel Celaya, «siempre cambiante, aunque siempre inalterable» (11).

Es natural creer que, recién llegado a Madrid desde la periferia, el joven poeta se dejara impresionar por los movimientos que reconocería más adelantados o, al menos, más extravagantes. No obstante, esta no es razón suficiente para explicar por qué, de entre todas las posibilidades, se interesara especialmente por el futurismo⁵⁵. Los motivos estéticos los encontramos en un corto escrito inédito, fechado en diciembre de 1928 y titulado *El futurismo*, donde Rafael Música expone un «resumen y justificación de los ideales futuristas escrito para todos ellos que creen que el futurismo no es un movimiento artístico» (OCRM 101). La corriente supone para nuestro joven autor una reacción contra el sentimentalismo romántico del siglo anterior, y en contra de las imágenes típicamente románticas: «¡Acabemos con la mujer fatal!» (107). Hay espacio también para la autocrítica: el error del futurismo es amar «lo nuevo» como

⁵⁴ Entendido como reacción al universalismo y elitismo modernista, pero también al hermetismo vanguardista (Siebenmann 1973: 297).

⁵⁵ En las OCRM existen varios textos futuristas (dejamos los títulos del catálogo de la biblioteca Koldo Mitxelena): *Charleston*, la trilogía futurista *¡Ay qué gente!*, *Rascacielos* y *Satanás*, *¿Cree Vd. que estaría bien el llamarle a esto un libro?*, los *48 estados de ánimo*, que oscilan entre pintura y poesía visual, la comedia *Pasión*, las notas sobre el movimiento tituladas *El futurismo* y, finalmente, *Estallidos*. Todas están fechadas entre 1927 y 1929.

reacción al odio por «lo viejo»; ninguna forma poética debería ser despreciada porque todas aportan algo relevante. En el caso del futurismo, su aportación es la palabra libre, la espontaneidad y, en fin, la libre expresión. De todas las formas del futurismo, sin embargo, solo merecen atención la poesía, la escenificación teatral –entendida esta como medio para la exposición, no como teatro en sí mismo– y la «pintura de visión interior» (144). Lo que le interesa del futurismo es precisamente esta reacción contra el romanticismo en torno a la insurrección estética y la libertad formal, por mucho que manifestase ser contrario a este último.

Poco a poco este rechazo al neoromanticismo⁵⁶ irá evaporándose, a medida que incorpora en su poesía algunas ideas típicamente románticas, como la de la soledad del artista o el sentimiento de alienación respecto a la sociedad, que se suma a la sublevación formal. Las obras poéticas se entremezclan con apotegmas y breves discursos sobre las distintas alternativas poéticas que el poeta va ensayando, lo que intuye un Celaya realmente interesado no solo en escribir poesía, sino en comprender su funcionamiento y su profundidad –de hecho, uno de los temas centrales en su poesía de los años treinta será precisamente la imposibilidad de comprender la palabra poética, o la incapacidad de transmitirla en todo su sentido–. A medida que abandona la estética vanguardista y se reafirma en lo neorromántico, se aprecia un acercamiento paulatino a la búsqueda de la realidad, en un sentido moderno: «Estos ambientes que me han emocionado son los que describo escuetamente en este libro. Son visiones rápidas, apuntes de momento, no descripciones» (OCRM, [*Ambientes*]: 283). En otro sitio apunta: «Huye en tus lecturas de la literatura. Esta no pretende sino buscar expresiones bellas, es decir acoplar las palabras de una manera agradable. Yo en mis libros no busco expresiones bellas, busco ideas» (OCRM, [*Reflexiones*]: 272). Con esta misma premisa escribe *Mujeres* [1929], con el que

⁵⁶ El «nuevo romanticismo» verá su auge a lo largo de los años treinta, en especial a partir de la obra *El nuevo romanticismo* [1930] de José Díaz Fernández y de los planteamientos de revistas como *Caballo verde para la poesía*, dirigida por Pablo Neruda. El neorromanticismo fue parte fundamental del proceso de rehumanización de la poesía que se inicia ya en la guerra (Alonso 1984; Lanz 1999; García de la Concha 1987).

trata de realizar descripciones espirituales-sentimentales a partir del físico de figuras femeninas.

La fiebre futurista concluye definitivamente con *Estallidos* [1929], donde revisa toda su producción de 1927 y 1928 y muestra la evolución de su poesía desde el futurismo hacia el «neorromanticismo sentimental» (OCRM, [Estallidos]: 400), o lo que es lo mismo, desde una poesía racional e intelectual –como él entiende la vanguardia poética– hacia otra íntima y sentida. En el «Preludio» a esta obra incluida en OCRM, Múgica resuelve: «El año de 1929 marcó una nueva aurora en mi espíritu. Muerto definitivamente el futurismo renació en mí un pujante romanticismo» (OCRM 360). «Parece ser que una vez más el amor por una muchacha, la joven Carola Ribed, determina esta necesidad de expresar sus sentimientos por la vía del romanticismo. Lo emocional se impone sobre lo cerebral» (Ascunce 2000: 18).

Además de esta obra, ya de por sí prueba suficiente de su interés por algunas de las aspiraciones románticas, tenemos la carta escrita a Joaquín Gurruchaga⁵⁷, su amigo que desde el extrarradio del campo literario, en tanto que residía en San Sebastián, «le orientaba en otra dirección distinta a la de la vanguardia» (Díaz de Guereñu 1997: S/N). En esta carta, que publicó Juan Pérez de Ayala (2002), nuestro poeta muestra un espíritu muy moderno para con el «arte pasaportado, visto, resuelto y condecorado», y una necesidad de «revivir» el arte clásico, reinventándolo y transformándolo. También es síntoma de modernidad que el poeta sienta mayor atracción e interés por las cosas mundanas que por el objeto artístico: «No sabes cómo gozo esta habitación. Ninguno de los 50.000 cuadros y estatuas que he visto estos días me ha hecho sentir como este cuarto el misterio vivo de la poesía»; «Un simple pasamanos o un perchero como el que tengo en esta habitación pueden provocar una emoción poética más intensa que la de un cuadro exquisito». Pero no debemos confundir la euforia por la Torre Eiffel, los edredones amarillos de su habitación de hotel o

⁵⁷ Sobre Gurruchaga hay un manuscrito inédito de Celaya, bajo el título «Comentario a la poesía de Joaquín Gurruchaga», donde se aprecia la gran admiración que le expedía nuestro poeta a su amigo. Celaya siempre le tentó para que publicara, pero no sería hasta después de su muerte que Gurruchaga se atrevió a editar sus *Últimos poemas: 1983-1992* [1995] y *Primeros poemas: 1929-1936* [2000].

«la mismísima realidad, pero llena de magia» con el ímpetu vanguardista, que a su amigo Gurruchaga siempre suscitó cierta incomodidad, sino con un renovado espíritu romántico, rebelde ante el arte establecido y amigo de la decadencia: «Vi un café, un restaurant y una serie de construcciones que se hicieron para la exposición de 1900. No sabes qué cosa más maravillosa. Están casi totalmente abandonados y tienen ese ambiente especial de las galerías de los balnearios en invierno». También la renovación de la obra artística tiene un deje de misterio: «[sobre la escultura griega] ¿Qué tiene que ver con la intención del artista griego esa maravillosa mirada vacía, esas pupilas ciegas que sólo se deben a que el azar del tiempo ha borrado la pintura?».

II.1.3. Otras tendencias

Entre el primer contagio vanguardista y la carta a su amigo en 1935, Rafael Múgica oscila entre varias tendencias; sin embargo, de alguna forma, siempre acaba volviendo a las máximas románticas, que no obstante suponen tan solo un punto de partida hacia nuevas derivaciones –recordemos que también el abrazo del futurismo viene dado por su oposición al romanticismo, al mismo tiempo que su interés por el ‘ismo’ se articula en lo que este tiene de romántico–. Esto que ocurre también en 1929, tras la escritura de *Estallidos*, año en el que comienza un nuevo conjunto de poemas bajo el título *Poesías de trapo*⁵⁸. En esta etapa de su producción su poesía evoluciona desde caracteres románticos fundamentales hacia la burla y la caricatura, que ya había trabajado en sus escritos de niñez, pero que ahora tomarán una proporción totalmente distinta, en tanto que trabajadas en su dimensión romántica. Son dos las figuras que atraen especial atención ahora: Ramón Gómez de la Serna y Rafael Alberti. Las greguerías del primero serán la base de la línea humorística de *Poesías de trapo*, que también toman matices de la poesía de *Yo era un tonto y*

⁵⁸ En Celaya, G. (1997) se recoge la segunda parte de las cuatro de *Poesías de trapo*, titulada *Poemas aderezados*.

lo que he visto me ha hecho dos tontos. El gusto por el humor cobra en Múgica especial relevancia, en tanto que «lo líricamente grotesco, además de responder a los principios de la novedad y del humor, debe ser perspectiva, profundidad, en dos palabras, vida y humanidad» (Ascunce 2000: 20). En el prólogo a *Poesías de Trapo*, titulado «El sentimiento de lo grotesco en el Arte Nuevo y en la actual poesía española», la poesía de lo grotesco se considera «sublime», en tanto que la parodia y la caricatura son formas de máxima sinceridad. No extraña que encuentre en Charlot un símbolo de esta poesía –como lo hizo también Alberti en *Yo era un tonto*⁵⁹, donde los actores cómicos son un motivo recurrido: Harold Lloyd y el mismo Charlot, por poner un ejemplo–: el poema no puede ser sin humor, y el humor no es posible sin vida; por lo tanto, no debe existir una poesía que no refleje la vida. Tanto cala esta idea en Múgica que propone lo grotesco como máximo exponente de la expresión literaria.

El principio de lo grotesco para ser funcional literariamente debe reunir dos aspectos capitales: la novedad y lo cómico. [...] Por una parte, está el escritor madrileño Ramón Gómez de la Serna con sus greguerías. La metáfora y el humor como bases de la greguería se funden íntimamente con los principios de novedad y de comicidad. La greguería sería el ejemplo más feliz de lo que se ha denominado como sorpresa humorística. Otro escritor, gran artista de lo grotesco, es Rafael Alberti [...]. El nuevo humor no debe ser confundido con lo extravagante o con lo ridículo. Puede haber extravagancia e incluso dosis de fuerte irracionalidad, pero la nueva poesía debe basarse en pilares líricos más sólidos y compactos. (Ascunce 2000: 20)

Desde esta poesía, el paso al creacionismo se da, en parte, de la mano de su compañero de la Residencia, José Solís, quien le descubrió a Gerardo Diego, que junto a Juan Larrea constituirá la base de su experiencia

⁵⁹ Rafael Alberti utiliza también el diálogo y el monólogo como recurso central en los poemas que componen el libro, lo que ofrece al lector una doble interpretación, dada la existencia implícita de lugares comunes que los participantes comparten: «La implicatura conversacional asume, entonces, un lugar privilegiado para la construcción de sentido en esta singular obra de Alberti, representativa de las mejores aportaciones del surrealismo español» (Fernández García 1989: 193). Esta poesía reúne, pues, otros dos rasgos que serán recurrentes en la poesía celayana: el diálogo como medio de transmisión poética y el surrealismo.

creacionista⁶⁰. Pero el paso hacia esta otra vanguardia no se da por casualidad: uno de los principios de la poesía grotesca era la novedad, pero no en el sentido que le atribuía el futurismo, que en su juego de experimentación y visión creativa fracasa en tanto que el movimiento funciona bajo unas órdenes establecidas. Si somos capaces de definir una poesía, esta deja de considerarse novedad, acaba delimitada bajo unos marcos más o menos rígidos. Este no es el caso del creacionismo, donde el poeta no solamente crea poesía, sino nuevas realidades a partir de la palabra. No hay mayor incorporación de la vida en la poesía que la que ofrece el creacionismo, pues su único fin es generar esa vida. Como dice Pierre Reverdy: «Crear la obra de arte que tenga su vida independiente, realidad y fin propio me parece más importante que cualquier realidad» (citado en Diego 2014: 79-80). Nótese la importancia que tiene la imagen en este movimiento: «para la nueva Estética [la imagen] lo es todo, pues que el poema completo ha de ser como una compleja y única imagen realizada fragmentariamente en cada uno de sus gérmenes» (81). Pero no será en el futurismo sino en la poesía pura –concretamente la de Guillén– que el creacionismo encuentra su contrario: «Esta poesía [la creacionista] no nos deja de la mano, como la de Guillén, no nos abandona una vez impulsados a lo alto, [...] nos enfoca en el carril de lo humano» (*Poesías de trapo* 22⁶¹). Encontramos aquí otra de las metas poéticas de Celaya: lo humano como tema central de su poesía, que condicionará la poesía escrita durante la posguerra.

Relacionado con el humanismo incipiente de la poesía de Celaya está el interés por la figura de Federico García Lorca. Escribió sobre el poeta andaluz en varias ocasiones: «García Lorca en San Sebastián»⁶², «Last encounter with Lorca»⁶³, «Un recuerdo de Federico García Lorca»⁶⁴ y «Recordando a García

⁶⁰ Según el propio Celaya (1985), de Juan Larrea leyó únicamente sus poemas incluidos en la *Antología de la Poesía Contemporánea* (1932) de Gerardo Diego, y no sería hasta 1969 que encontrará una edición de *Versión Celeste* (1970) en italiano. Por lo tanto, no parece que leyera *Oscuro dominio* (1934). Gerardo Diego, por su parte, le fascinará desde *Manual de espumas* (1924).

⁶¹ Sigo la numeración del inédito depositado en el Koldo Mitxelena.

⁶² Artículo publicado en *La voz de España*, San Sebastián, 2 de mayo de 1948.

⁶³ Artículo publicado en *The Massachusetts Review*, Massachusetts, Summers (traducción de José Yglesias, 1964).

⁶⁴ Artículo publicado en *Realidad*, Roma, abril de 1966.

Lorca»⁶⁵. Todos los artículos comparten un rasgo común: el recuerdo idealizado, mitificado casi, del escritor de *Poeta en Nueva York*:

Ocurrió que un buen día [de 1928] vi en el escaparate de una librería un libro que me llamó la atención. Su autor me era desconocido, y su título – *Romancero gitano*– no me decía nada. Pero había en la cubierta un dibujo en rojo y negro que me fascinó. Así que me compré el libro: tres pesetas. Y venía leyéndolo en la plataforma del tranvía 8 (Bombilla-Hipódromo) que debía llevarme hasta la calle Pinar, en cuyo alto estaba la Resi, cuando un muchacho algo mayor me dijo: «¿Tú eres residente?» Le dije que sí; él me dijo que también y me preguntó qué me parecía el libro que estaba leyendo. Le dije la verdad –mi verdad de entonces–: «¡Malísimo! ¡Horrible!» ¡Y con qué torrente de adjetivos y tacos para convencerle! Entonces él me dijo: «Ese libro es mío. Me llamo Federico García Lorca» [...]. Y entonces estalló una enorme risotada, aquella fabulosa que Neruda llamó «de arroz huracanado». Era un vendaval que barría el polvo y la paja: una risa enorme, pero infantil y limpia, sin el más leve resquicio de resentimiento, sin el más mínimo intento de defensa. («Recordando a García Lorca» 1046)

Sea cierta o no esta anécdota, que según nuestro poeta «nadie sino yo la conoce» (1046), lo único seguro es que el *Romancero gitano* tuvo que tener, en los meses y años siguientes, un profundo impacto en Gabriel Celaya: el modernismo reencontrado en el habla popular, el diálogo entre poeta y pueblo y sobre todo la noción de una poesía histórica y perpetua, que vence al tiempo y se presenta real y vital⁶⁶; y lo que en corto llamamos neopopularismo –el regreso a la métrica popular de la lírica tradicional; una temática folclórica (Siebenmann 1973)– es sin duda otra de las vertientes de la poesía de Celaya. Asimismo, Múgica encontraría en el *Romancero* una simbología clara de los misterios de la naturaleza humana y de las luchas del hombre consigo mismo y con la sociedad (Ascunce 2000). Es esta vuelta a lo primitivo, a lo intrínsecamente humano, donde Celaya halla también una sencillez abrumante, lo que le impulsa a

⁶⁵ Artículo publicado en *El País*, Madrid, 10 de junio de 1976.

⁶⁶ El interés de Celaya por las formas orales se trasladará a parte de su producción ensayística: *La voz de los niños* [1972] estudia las canciones populares infantiles, y en varios artículos estudia la cultura oral vasca y universal: «La poesía oral» [1965] y «La poesía cantada» [1976].

relacionar esta poesía con las anteriormente experimentadas –lo grotesco y el creacionismo–; es precisamente lo que todas ellas tienen en común la meta que el poeta vasco quiere para su poesía: una lírica depurada y simbólica que explore las profundidades humanas.

Una poesía con esta misión se opone frontalmente con el ideal purista, tal y como Celaya lo entiende: si bien la poesía pura es capaz de elevar al lector, falta la bofetada que nos devuelve a la realidad, como ocurre por caso en la poesía de Gerardo Diego, «que cuando ve que nos elevamos demasiado, da una ligera palmada, señala un crudo contraste realista y nos enfoca en el carril de lo humano» (*Poesías de trapo* 22); lo puro, por tanto, se entiende como una poesía sin vida en que las necesidades del hombre no son resueltas, y donde el poeta crea su perfecto universo.

Por muy paradójicas que parezcan estas acepciones respecto al ideario de Celaya, lo cierto es que su poesía sí encuentra puntos de unión con la de poetas como Jorge Guillén. Se debe, sobre todo, a una admiración profunda por el tratamiento formal del vallisoletano, que al igual que Juan Ramón Jiménez hallarán un espacio en la poesía de Celaya, aunque los planteamientos poéticos de cada uno sean completamente distintos entre sí, como lo son del escritor guipuzcoano. Algo parecido ocurre, de hecho, con el surrealismo. Porque, aunque se ha dado por hecho que la primera etapa de Gabriel Celaya es surrealista, esta es una etiqueta que debe utilizarse con especial cuidado. Si hubo surrealismo en España, por seguro que poco tuvo que ver con el surrealismo francés:

Nada más lejos de Celaya que el superrealismo, por mucho que haya constituido el alimento principal de su avidez lectora en los años de la Residencia de Estudiantes. No volvamos ahora sobre la polémica acerca de si realmente existió una poesía superrealista en España. Es evidente que lo que llamamos superrealismo español [...] se distingue perfectamente del *surrealisme* francés, sobre todo del primitivo y experimental basado en la escritura automática. Pero en lo que ambos, el surrealismo y el *surrealisme*, coinciden es en su aceptación de lo irracional como forma de exploración del subconsciente. [...]

Pero Celaya no es un superrealista, repito. Hasta donde puede –hasta donde llegan las posibilidades de la lógica– depura por medio de la inteligencia, porque el hombre no se resigna a no encontrar explicación al misterio. (Hierro 1995: 27)

Rafael Múgica lee surrealismo. Tanto que inevitablemente adopta en su poesía el trasfondo de misterio y ensueño propios del movimiento. Incluso los temas y motivos de sus primeros libros son surrealistas. La manera en que piensa y presenta su poesía recuerda vagamente –a veces de forma más evidente– a la surrealista. El fundamento de esta poesía, su idea de base, marcada por el intelectualismo y por la máxima de resolver, sean cuales sean las consecuencias, el misterio de la esencia del hombre, tomará la introspección como vía única de conocimiento; es más, su producción más temprana es un proyecto de autoanálisis, una constante vuelta a intentar sumergirse en las profundidades del ser de las que regresará, siempre, sin solución. Solo la reflexión y el pensamiento hallan acaso atisbos de respuesta. Pero la única resolución, a la que nuestro poeta siempre es fiel, es el vitalismo y el regreso a lo tangible, a la alegría de la vida, a lo intrínsecamente humano. La poesía celayana de los años treinta «proviene de una profunda actitud vitalista que sigue caminos propiamente vanguardistas y nerrománticos» (Chicharro 1990: 20); «The joy expressed –a timeless moment, annihilation of self, a return to the elementary beginnings of life, eroticism– is a manifestation of the poet's struggle to overcome the agony of the human predicament» (Ugalde 1978: 46).

Por otra parte, es cierto que incluso el propio Celaya define esta primera fase como surrealista. En *Reflexiones* propone una división en cuatro etapas para su poesía: surrealista, existencial, social y órfica. Y aunque siempre siguiera un mismo propósito, que es esa expansión de la «conciencia sólo personal y/o sólo humana para llegar a algo diferente» (841), es precisamente esta noción de fondo el rastro que más perdura del influjo surrealista. Celaya conoce la posición de los surrealistas sobre el subconsciente –«¿Por qué no he de esperar del indicio del sueño más de lo que espero de un grado de conciencia cada día más elevado?» (Breton 2001: 29)–, que entiende como la existencia de una conciencia no personal y diacrónica. Podemos definir la búsqueda que realiza en

sus primeros poemarios bajo estos conceptos, puesto que la voz poética percibe y se encuentra en esta subconsciencia, y es más, la cree *esencial*, en tanto que definidora del ser humano. Esta idea, de tanta importancia en la poesía de Celaya, no será la única que tome del movimiento. Hay, según nuestro poeta, otros dos elementos del surrealismo que tendrán especial relevancia para su poesía. El primero de ellos es el tono de protesta:

En los años anteriores a la Guerra Mundial, los surrealistas franceses, aunque siempre coquetearon con el Partido Comunista, tenían mucho más de rebeldes a ultranza que de estrictamente revolucionarios. Y a mí, cuando era estudiante, me parecía bien porque como solía decir entonces, el Partido Comunista era un partido de orden, es decir, para mí, joven en explosión, un partido de derechas. Pero nada de esto, ni el hecho de que mi protesta fuera un poco ingenua e inoperante, resta a que actuara rabiosa y eficazmente en mí. (*Reflexiones* 843)

Pero más importante, si cabe, es el segundo de los ingredientes que toma del movimiento francés:

Creo que el buen camino no estaba ahí sino en otro aspecto del surrealismo [...]. Me refiero a cómo, al margen de la apertura mágico-pánica, el surrealismo se refería continuamente a una proposición de Lautréamont: «La poesía debe ser hecha por todos, no por uno». Y así la lucha contra un irracionalismo desencadenado, y tentador ciertamente, que en el surrealismo ortodoxo (el de Breton) se dio a una con una propensión hacia la magia y el ocultismo, nos señalaba un nuevo camino para cambiar la vida. (*Reflexiones* 845)

Estamos adelantando conceptos de mucho más adelante, concretamente de los libros de los años 50 –dando más pruebas de la inviabilidad de la idea de ruptura entre los modelos vanguardistas y la poesía comprometida y social–. Es en el prólogo a *Paz y concierto* [1953] donde recuerda las palabras de Lautréamont, y añade: «nadie es nadie. Busquemos nuestra salvación en la obra común» («Nadie es nadie», *Paz y concierto* 591). Nuestro poeta no habla ya solamente de poesía. Celaya busca esta salvación en el núcleo de la sociedad, para la cual el poema será una herramienta más, una herramienta de todos y

para todos. Ha muerto ya el poeta para dejar paso al hombre, a los hombres⁶⁷. Estamos ante otro avance hacia la poesía social, que como estamos tratando de mostrar podría tener estrechas relaciones con el surrealismo, tal y como lo entendía Celaya, permitiendo considerar una línea de continuidad en toda su poesía, que en última instancia tendría sus raíces, precisamente, en algunos ideales surrealistas. Sin embargo, en la poesía de sus años de la Residencia, especialmente a partir de 1934 –cuando empieza a componer los poemarios que más adelante publicaría (Serna *et al.* 1997)–, la idea de una poesía «hecha por todos» encaja perfectamente en los preceptos ontológicos de la conciencia mágica: «empecé a comprender que nadie es nadie, y que todos vivimos los unos en los otros, los unos por los otros, y los unos con los otros» (*Reflexiones* 845). En este sentido, tiene una gran influencia el surgimiento del psicoanálisis, los modelos arquetípicos de Jung y la concepción de una memoria colectiva, que tan estrechamente se relaciona con la definición que da Celaya sobre la conciencia diacrónica –las series de mitos y leyendas que desde el inicio de los tiempos han creado imágenes arquetípicas del hombre–.

Al fuerte influjo del surrealismo ha de sumarse otro elemento que, como el movimiento francés, contribuyó más a la concepción que Celaya tuvo sobre la relación entre vida y poesía, o entre hombre y poeta, o entre naturaleza e intelecto, que sobre la estética o el tono de su poesía. Se trata de presupuestos sobre el juego de metamorfosis, la defensa de la poesía como labor dionisiaca y la futura convicción de la posición del poeta ante la sociedad, derivados de la filosofía de Nietzsche –la biblioteca de Celaya guarda numerosas ediciones del filósofo alemán, además de monografías y estudios sobre su pensamiento⁶⁸–. La

⁶⁷ «El hombre propone y dispone. Solamente de él depende llegar a pertenecerse por entero, o sea, mantener en estado anárquico las huestes cada vez más temibles de sus deseos. Se lo enseña la poesía, que lleva en sí misma la compensación perfecta de las miserias que soportamos.» (Breton 2001: 35)

⁶⁸ Nietzsche, F. (1932). *El origen de la tragedia*. Madrid: Aguilar; (1929) *Así hablaba Zaratustra*. Madrid: Caro Raggio; (s.a.) *La genealogía de la moral*. Madrid: La España Moderna; (s.a.) *Más allá del bien y el mal*. Madrid: La España Moderna; (s.a.) *Humano, demasiado humano*. Madrid: La España Moderna; (s.a.) *La gaya ciencia*. Madrid: La España Moderna. También se encuentran ediciones actualizadas y recopilaciones.

Entre los estudios destacan –por ser fechados con anterioridad a 1936–: Halévy, D. (1931). *Nietzsche*. Madrid: La Nave; Zweig, S. (1934). *La lucha contra el demonio: Hölderlin, Kleist, Nietzsche*. Barcelona: Apolo; Papini, G. (1918). *El crepúsculo de los filósofos: Kant, Hegel, Schopenhauer, Comte, Spencer, Nietzsche*. Madrid: América.

asunción de las premisas nietzscheanas le impide creer en una poesía de corte clasicista, mientras que se inclina a favor de las líneas románticas y surrealistas, más alineadas con el pensamiento del filósofo alemán. En concreto, a la asunción de la poesía en su dimensión «dionisíaca» en oposición a lo «apolíneo», o lo que es lo mismo, la prevalencia de lo sentimental –la ebriedad– sobre lo lógico –o racional–, que se traduce también al plano estético –lo espontáneo frente a la perfección de formas–.

Seguimos sin responder: ¿es la poesía de los primeros libros de Celaya surrealista? No creemos que la respuesta a esta cuestión sea importante. Por supuesto hay una carga inmensa de surrealismo, pero también de todos los demás movimientos que hemos ido describiendo, en mayor medida incluso. La poesía de *Marea del silencio* es, a todas luces, la búsqueda de una voz personal que sobresalga de todos estos influjos, una voz que trataremos de hallar mediante el análisis de los poemas, que se ocupará de revisar todos estos conceptos.

II.2. Los poemarios de la Residencia de Estudiantes

II.2.1. Marea del silencio

«Sólo a personas que pueden perdonármelo todo me atrevo a enseñar este librito», con estas palabras definía Celaya, en una carta enviada a Victoriano Crémer⁶⁹, el primer poemario que publicaría en una fecha tan temprana como 1935. El libro, sin embargo, pasó desapercibido durante muchos años, tanto que en 1984 nuestro poeta parece no acordarse de él: «[Sobre las *Obras Completas de Rafael Múgica*] Es curioso, porque después yo he estado sin publicar hasta los treinta y cinco años» (Vivas 1984: 17). Según esta entrevista, Celaya considera *Tentativas* [1946] su primera publicación –el poeta nació en 1911–,

⁶⁹ Carta fechada el 13 de diciembre de 1948.

omitiendo *Marea del silencio* por completo, aunque lo publicara once años antes, en 1935.

Este olvido, deliberado o no, es un contraste profundo respecto al espíritu del poeta en el año de publicación de *Marea*. Baste decir al respecto que, si bien se publicó bajo el amparo de la editorial Itxaropena de Zarautz, Rafael Múgica costeó la edición (Chicharro 2007), lo que para el punto de vista de un librero experimentado como León Sánchez Cuesta significaba una completa desventaja: «Libro de versos de un autor que no conocen, del que nunca nadie ha dicho nada, es punto menos que imposible hacerles que lo acepten. [...] Difícil que lo tomen, pero más difícil aún que quieran ponerlo en el escaparate»⁷⁰.

Al nulo éxito de *Marea* se sumaría el hecho de que, tras la guerra, y a pesar de los esfuerzos del hermano de León Sánchez Cuesta, Luis, por salvar el fondo de la librería, esta quedase «arruinada»⁷¹, junto a la mayor parte de la tirada del poemario. La suma de estas inconveniencias debió de producir una especie de voluntad por olvidar su obra primeriza en nuestro escritor, que optará por no mencionar el libro salvo en ocasiones muy excepcionales, como en el caso de Victoriano Crémer, en cuya revista, *Espadaña*, colaborará en numerosas ocasiones a finales de los años cuarenta. No volvería a publicar este libro hasta su inclusión en la edición de Aguilar de sus *Poesías Completas* [1969] –que curiosamente es posterior a *Poemas de Rafael Múgica* [1961], que recoge también poesía coetánea a la de *Marea*, pero que sin embargo no incluirá el libro de 1935 en su seno–.

Marea del silencio se estructura en cuatro partes y contiene un total de cuarenta y ocho poemas, repartidos de forma diversa –dieciséis en la primera parte, once en la segunda, catorce en la tercera y ocho en la cuarta–; las distintas partes no están tituladas, ni tampoco los poemas, a excepción de unos pocos⁷². Aunque la versificación es libre, los poemas tienden a estructuras clásicas, si

⁷⁰ Carta fechada el 17 de marzo de 1936 (Díaz de Guereñu 2007).

⁷¹ Carta fechada el 17 de octubre de 1942.

⁷² «Desnudo en la brisa», «Cima», «Meditación» y «Plástica del toro» en la primera parte; «Tarde de lluvia», «Interior», «Venus», «Sonámbulo» y «Museo» en la segunda; y «Onda del silencio», «Locura de la luna» y «Acebos y luna» en la tercera. Ninguno de los poemas de la postrera parte están titulados.

bien poco rigurosas. El siguiente poema de la primera parte, por ejemplo, se organiza en versos de siete y catorce sílabas, pero aplicando una gran flexibilidad:

Lo puro es desmayarse en delicias sin nombre;
Cantar como una espuma de músicas vagas.
¡Oh amor que se va en cisnes líricos y blancos!
La brisa suspirando
pasa como una suave palidez desmayada. [...] (*MdS*, I, 6)

Existen otros poemas con una estructura más rígidas, que normalmente tienden a estructuras alejandrinas, aunque en muchas ocasiones los hemistiquios se separen de línea, formando, en la práctica, series de heptasílabos con rima –cuando la hay, asonante– en pares:

La luna es una ausencia
de cuerpos en la nieve;
el mar, la afirmación
de lo total presente.
¡Adiós, pájaros altos,
instantes que no vuelven!
¡Cuánto amor en la tarde
que se me va y se pierde! (*MdS*, I, 13)

La última parte del poemario parece una apertura de la organización del verso, que no seguirá ningún esquema preconcebido, llegando algunos versos incluso a sobrepasar las veinte sílabas: «el momento de las estatuas en el fondo transparente de las aguas» (*MdS*, IV, 42). Son asimismo frecuentes los encabalgamientos, los versos cortos –de dos o tres sílabas–, cuya función principal es el énfasis de conceptos y símbolos: «sentirse por fin ángel, / ángel, / sólo ángel» (*MdS*, «Cima», I, 5), «La luna olía a química, / a éter, / a muerte» (*MdS*, III, 35); y los paréntesis explicativos, que a ratos funcionan también como expresiones afectivas: «Para la brisa delgada / –alcohol puro de pájaros y altura

–, / la embriaguez del salto y la carrera» (*MdS*, «Desnudo en la brisa», I, 4), «¡Oh ángel, ángel en ciernes! / (Aire que adelgaza el éter). / ¡Oh ángel, oculto en el vuelo, / tu presencia es el silencio!» (*MdS*, «Cima» , I, 5); y los paréntesis que introducen un elemento fático, como en «La luna es... / –¡silencio!, ¡silencio!– / la luna y una espada» (*MdS*, IV, 45), o los del poema 23, cuya constante reiteración estructuran el contenido del texto:

Las estatuas de mármol no están quietas
–¡yo os lo digo!–;
se mueven
con el paso de los siglos.
[...]

Aun cuando nuestros ojos no puedan verlo,
cambian de postura,
levantan los brazos,
se mueven –¡yo os lo digo!–,
lentamente se mueven,
caminan como buzos por el fondo del silencio.

Las estatuas se mueven –¡yo os lo digo!–,
se mueven
por el fondo de la muerte. (*MdS*, II, 23)

El análisis estructural permite reconocer un apremio anticipado por la comunicación, que Rafael Múgica justifica mediante la premisa surrealista de espontaneidad, pero plenamente consciente de que todo poema tiene en el fondo cierta premeditación; lo que resulta en una poesía «suelta», libre de estructuras cuadrículadas y que permite al artista una emancipación de la forma a favor del contenido. Sin embargo, el peso del simbolismo y de la poesía del 27, así como de un cercano Juan Ramón Jiménez, es todavía grande, y se aprecia una inmensa huella de la estética dominante en los años treinta. Este balbuceo, digamos inconsciente, entre las formas poéticas adyacentes no impide apreciar

una voz propia y original de un joven poeta que trata de buscar un discurso distintivo, en medio del contexto de debate sobre la poesía pura e impura (Cano Ballesta 1972). *Marea* constituye uno de los muchos intentos del autor por marcar un sendero propio, en que trata de buscar una personalidad adoptando exigencias poéticas de distinta índole, lo que impide concebir *Marea* como un libro surrealista, sino «de un conceptismo sensualista muy en la línea de ciertos poetas del 27» (Ascunce 1993: 12).

Será precisamente esta búsqueda lo que defina los primeros poemarios, pero especialmente *Marea del silencio*: se trata de un poemario que presenta una concepción metapoética de la poesía (Chicharro 1990, González 1988), entendida como misterio –y, en última instancia, como la muerte del «yo»–:

No acepta que el poeta sea únicamente un médium a través del cual se comunican los dioses con los hombres. Rechaza la posibilidad de que la poesía vea más que el poeta; que sea capaz de captar ultrasonidos que el oído humano es incapaz de percibir. Así que, cuando se ha agotado las capacidades de la razón, se conforma con entender mágicamente, con sobreentender o subentender, y, a regañadientes, acepta lo visionario e irracional, se resigna a dejarse convencer por las misteriosas razones. (Hierro 1995: 76)

Por otra parte, la poesía de *Marea del silencio*, y por extensión, de toda la producción hasta al menos 1936 –algunos de los poemarios de la primera mitad de la década siguiente seguirán explorando los mismos derroteros– es una conjunción de intereses vanguardistas y neorrománticos (Chicharro 1990) que se presentan mediante una característica intrínsecamente celayana: la actitud vitalista y entusiasta que estará presente en la totalidad de su obra:

¡Vamos a gozar como un caballo blanco
entre espumas y olor a salitre!
¡Vamos a gozar del agua fría,
de la brisa blanca,
del mar,
de la vida! (*MdS*, I, 11)

A las dos búsquedas que aventura el libro –una que trata de desenmascarar el misterio de la poesía, otra que trata de hallar una voz propia– se les suma una tercera, de naturaleza psicológica, en tanto que la voz poética trata de averiguar, mediante la introspección y el autoconocimiento, los oscuros rincones del pensamiento:

Es el último momento,
cuando da miedo volver la cabeza,
cuando parece que lo comprendemos todo y, sin embargo, no sabemos nada;
cuando uno de los hombres del salón morado, quieto ante el balcón,
mira hacia el espejo con los ojos en blanco. (*MdS*, IV, 43)

Por supuesto, y como queda expuesto en el fragmento del poema citado, el «yo» no será capaz de desenmascarar el misterio de la poesía, que es también el misterio del propio pensamiento, y que en última instancia queda reducido – por mucho que el poeta se niegue a esta resolución– a una mera intuición imposible de transferir. Por ello está condenado a «vivir como un ángel sufre» (*MdS*, IV, 48) ante la deliciosa mentira que supone la poesía y, por extensión, la vida misma.

II.2.2. La soledad cerrada

Con seguridad podemos decir que *La soledad cerrada* es el poemario que más clara visión ofrece de la obra de Gabriel Celaya anterior a 1936. No en vano decide el poeta publicarlo en 1947 bajo el sello de su editorial *Norte*, puesto que representa el conjunto de poemas más sobresalientes de su época universitaria. Muestra de ello es el anecdótico premio en el concurso de poesía celebrado por el Lyceum Club Femenino, apenas un mes antes del estallido de la Guerra Civil, premio que llegó a recoger Rafael Múgica, y que el joven poeta vio como una

oportunidad para impulsar también su primer libro⁷³. *La soledad cerrada* tenía prevista su publicación en Aguilar, que no pudo verse realizada por el comienzo de la guerra (*Poesía y verdad* 724), como tampoco pudo Celaya llevar a cabo sus planes de mudarse de forma definitiva a Madrid –ya había acabado los estudios universitarios– tras recoger el premio:

Yo estaba entusiasmado, sobre todo porque era la puerta para irme de aquí [San Sebastián]. Ya estaba previsto que Aguilar me publicase el libro, y los amigos ya me habían buscado un puesto de periodista en *El Sol*.

[...] La lectura que yo di del libro sería el 15 o el 16 de julio del 36. Sé que me vine en el último tren de Madrid a San Sebastián. Yo no sabía que era el último. (Vivas 1984: 31)

En este sentido, el poemario tiene una simbología especial, puesto que supone tanto el fin de una era –de ensoñaciones juveniles, ímpetu moderno e interés simbolista– como el inicio de otra –de resurgimiento artístico pero también de plena proyección pública, con la fundación de *Norte* y múltiples colaboraciones con otros productores artísticos del momento–. *La soledad cerrada* comparte así espacio con *Tentativas*, que nuestro escritor daba en el 46 «por mi testamento» (*Itinerario* 1077).

Estas «obras puente», a las que habrá que sumar *La música y la sangre* y *Los poemas de Rafael Múgica*⁷⁴, que fueron escritas antes de la guerra y publicadas años más tarde, serán editadas en un contexto totalmente ajeno al de su creación, que nos interesa estudiar por lo que puedan aportar al conocimiento de la obra de Gabriel Celaya. Creemos que las razones que llevaron a publicar estos poemarios en un margen tan amplio de tiempo son parte de un intento de autocanonización, en tanto que han supuesto bien una clara expresión de la capacidad metamórfica del poeta, presentando estilos diferenciados en un margen estrecho de tiempo, o incluso en un solo volumen –

⁷³ Carta a León Sánchez Cuesta de 6 de julio de 1936.

⁷⁴ Estos dos poemarios fueron escritos íntegramente antes de 1936 (Serna *et al.* 1997). *Tentativas* conllevó un proceso de escritura que abarca la Guerra Civil y los primeros años de posguerra (*Itinerario* 1076). El caso de *La soledad cerrada* es complejo, puesto que en la edición de 1947 añade una segunda parte, «Vuelo perdido», que recoge también poemas de su juventud; sin embargo, son poemas que no constaban en el volumen presentado al concurso.

como es el caso de *Avenidas* [1950] que reúne poemas de las tres «facetas» del autor—; bien un punto de inflexión en su producción poética. Este será el caso de *Poemas de Rafael Múgica*, que veremos a continuación. En cuanto a *La soledad cerrada*, su publicación en 1947 se debió, según el mismo Celaya y como hemos constatado ya, a una necesidad coyuntural: *Norte* no acumulaba aún colaboradores, y era necesaria la publicación periódica de volúmenes, lo que llevó a Celaya a editar *La soledad cerrada*, *Movimientos elementales* y *Tranquilamente hablando*, firmándolos como Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta, respectivamente. Sin embargo, cada uno de estos libros presenta una dimensión distinta del poeta, por lo que supone también un despliegue de estilos diferentes.

Bajo estas circunstancias, *La soledad cerrada* presentaba la obra del joven estudiante de ingeniería y huésped de la Residencia de Estudiantes Rafael Múgica. Por este motivo se ha considerado durante mucho tiempo una obra surrealista con marcada influencia simbolista (Benet 1951, Brooks 1979, Ugalde 1978); eran estos los rasgos definidores más notables, en comparación a los libros de Gabriel Celaya y Juan de Leceta. En cualquier caso, y como ocurre en el resto de los poemarios de este período, el surrealismo se incluye de forma fundamental, casi como filosofía ontológica, en tanto que el poeta trata de encontrar la esencia del hombre en la poesía y en el subconsciente; es un abandono del yo por tratar de resolver el enigma del ser —cuya respuesta, como en *Marea del silencio*, no logrará transportar al papel—:

Celeste Inmaculada de mis Soledades,
¡qué viva te sentía dentro de mí mismo!
Ya casi te veía, lucífaga, profunda,
tendida bajo el árbol de los escalofríos. (LSC, «Presencia»)

El poemario se envuelve en misticismo y surrealismo: epígrafes de Rimbaud, Novalis y San Juan de la Cruz, así como una cita del *Upanishad-Brihadaranyaka*, que abre el libro, se reparten a lo largo de los poemas, dando una idea de la profundidad ontológica de la obra.

El libro se divide en dos partes, *La soledad cerrada* y *Vuelo perdido*. Cada parte contiene diez poemas, y se abre con un epígrafe del *Upanishad* y de Novalis, respectivamente. Dos poemas de la segunda parte fueron publicados en revistas de poesía antes de la edición de *Norte*. Es el caso de «Tierra», publicado en el número 4 de *Floresta* en 1936, y de «Primavera», del que aparece un fragmento en el cuarto número de *Cuadernos de Poesía* en abril de 1941. Estos dos poemas son las dos únicas colaboraciones de Celaya antes del año 1947, en el que empieza a contribuir en el periódico donostiarra *La voz de España* con artículos literarios. No será hasta el año siguiente cuando aparezca un poema suyo en el número 32 de *Espadaña*. El texto es «Primera inocencia», firmado también por Rafael Mújica. A partir de este momento sus colaboraciones se multiplican, no solo en *Espadaña*, sino también en otras importantes revistas como *Cántico*, *Verbo*, *La Isla de los Ratones* o la vasca *Egan*.

Los poemas de *La soledad cerrada* son, por norma general, textos de amplia extensión que comprenden hasta 84 versos. Esta longitud la condiciona una tendencia mayor que en el poemario anterior al prosaísmo, pero también por una tímida motivación a lo narrativo. Algunos de los poemas, incluso, presentan escenas de diálogos, que prevén ya algunos de las «cantatas» y poemas teatralizados de su poesía de la década de los 50:

El amor y la tierra se abrazan sollozando,
y la arcilla y el ansia, y el hombre nuevo nace.
—¿De dónde vienes, dime; di, amigo, adónde vienes?

(Unos pájaros largos volaban sobre el llano.)

—¿De dónde vienes, dime?

—De un ansia atormentada,
de vidas que prometen, y duelen, y no brotan,
con un paso cansado y un peso resignado
a repostar tranquilo en tu oscuro silencio. (LSC, «El amor y la tierra»)

En el fragmento, se aprecia, como ocurre en *Marea del silencio*, una tendencia al verso alejandrino; norma que se extiende a todos los poemas del

libro, si bien con frecuencia se recurre a versos de pie quebrado, y existen excepciones al modelo, con poemas de versos de hasta diecinueve sílabas.

El interés por el verso largo puede sobrentenderse también como un acercamiento al método de escritura automática, propio del surrealismo, y también como método de establecer una suerte de atmósfera de ensoñación –la figura del sonámbulo también es frecuente– y de incertidumbre: la poesía sigue siendo concebida como misterio, pero el «yo» se cree cada vez más cerca de las respuestas, si bien estas son aún intransferibles:

Y dentro mío tú estabas,
¡oh evidencia de algo eterno, ya sentido, lejano!

Entonces, virgen, eras una viva presencia,
una mano emocionada removiendo mis raíces.
El mar y la brisa me hacían llorar,
llorar por no sé qué, dulcemente, sin tristeza.

Pero ahora sólo te siento como una forma del vacío,
como un cóncavo molde que te espera,
huella de quien es pájaro y fue piedra,
piedra o peso afirmando su existencia.

Sé que mi directa atención es una espada,
un frío delgado, una recta muerte;
sé que con pensarte o darte nombre
destruyo tu presencia, que es lo vago infinito. (LSC, «Bienaventuranza»)

La soledad cerrada constituye en realidad un poemario que, junto a *Marea del silencio*, *Los poemas de Rafael Múgica* y *La música y la sangre* persigue un mismo objetivo. Este hecho queda explícito si comparamos el poema 47 de *Marea del silencio* con «El espejo» de *La soledad cerrada*, donde se aprecia no un parecido, sino más bien un reciclaje de versos y motivos que no solo

demuestra la particular relación de estos poemarios, sino también cierto desarrollo a lo largo de ellos, hacia una depuración cada vez más lograda, que *En la soledad cerrada* alcanza su máxima calidad. Continúa en general una concepción metapoética de la poesía, pero se advierte un interés creciente sobre la relación poesía-vida, principalmente a través del subconsciente:

El espejo me refleja, me vuelve hacia mí mismo.
Lentamente me hundo en mis pálidos abismos.
Me veo reflejado, ya, desde muy lejos,
Perdido en esa blanda catedral del silencio
Donde la luna es la virgen desnuda y muerta que yo adoro.

La noche tiende sus trampas invisibles:
el que se asoma a un espejo está cogido,
le sorprenden los misterios imprevistos,
se pierde en un laberinto de cristales y espejos giratorios.

En el fondo del silencio la muerte es un río lento;
yo lo miro pasar de la luna al azogue;
mientras alguien apoya sus dedos helados sobre las yemas de mis
dedos,
no sé qué me mueve a sonreír tristemente.

Alguien me lleva de la mano por el borde de los precipicios;
un amor, un delirio, un vértigo me llama;
el espanto es el más dulce de los escalofríos
cuando crece súbitamente como un árbol en el fondo de la carne.

Me miro fijamente en el espejo:
la noche me ha cogido en sus trampas sutiles.
Me siento cada vez más hondo:
la muerte se inclina sobre mí para besarme.

Me dan miedo esos ojos, mis dos ojos sin nubes
que desde el espejo me miran implacables
mientras baten espadas de luz
en sus aguas heladas y azules. (*MdS*, IV, 47)

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 a la muerte.

El que se asoma a un espejo está cogido:
le sorprenden los misterios imprevistos.
Al tenue resplandor de las brisingas
surgen los jardines abisales del delirio.

Levísimo, cantando, muy lejos, en el fondo,
algo me arrastra suavemente a sus sima;
me dan miedo esos ojos, mis ojos, tan extraños
cuando desde el alinde me miran implacables.

Su presencia, mi reflejo, me vuelve hacia mí mismo,
me hunde poco a poco en mis céntricos abismos,
me lleva hasta esa blanca catedral del silencio
donde la luna es la virgen desnuda que yo adoro.

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.

¡Oh virgen de los lívidos ojos desorbitados,
envuelta en un halo de plata violeta,
de palidez nocturna, de frío de menta,
virgen desamparada en la orilla del cielo!

Luz cenital; sala de mármol:
sobre el blanco pavimento estás tendida,
desnuda y desangrada, no dormida,
soñada por la luna de los asesinatos.

No sonriendo, ni triste, ni severa,
hierática en la altura de un silencio,
mirándome y mirándote en mis ojos
absortos como un mar frío y sin sueño. (LSC, «El espejo»)

Paul Ilie (1968) sugiere que la resistencia que hubo en la literatura española contra el surrealismo se dio porque los artistas no estuvieron dispuestos a abdicar del control de la escritura; la concepción del arte como proceso intelectual, así como la consciencia estética sobre la obra artística impidieron el interés por una idea como la escritura automática; sin embargo, contribuyó a reforzar el elemento irracional de la poesía. En realidad, las características del surrealismo que suscitaban el rechazo pueden correlacionarse con algunos rasgos del neorromanticismo, lo que explica que la negación del primero es en realidad una actitud de resistencia hacia el segundo. De hecho, ambas tendencias comparten elementos que parte de la poesía de los años treinta trataba de superar: el interés por la libertad expresiva; la actitud rebelde ante la creación literaria y ante la sociedad, que lleva a un enfrentamiento directo con ambos; y la supremacía del yo sobre cualquier otro elemento estético, social o moral (Alonso 1984, García de la Concha 1987, Lanz 1999).

En el surrealismo, como en el neorromanticismo, la libertad expresiva se da tanto respecto a las bases tradicionales como a los temas con que se cargaban los poemas –la vida cotidiana, lo tenebroso y lo misterioso–; y el

enfrentamiento con la sociedad no era sino un intento por «despertarla» mediante «el espectáculo inaudito» y el «insulto (épater le bourgeois)» (Ilie 1968: 135). La supremacía del yo, por otro lado, tomó la forma de preocupación ética que derivó en una responsabilidad ante la colectividad y en una actitud comprometida ante la sociedad. En los años treinta, el clima social –crisis, fascismo, la rehumanización⁷⁵– posibilita el desarrollo de una actitud comprometida:

La sociedad española de la República [...] no permite a sus intelectuales y artistas sustraerse a aquel clima revuelto y «politizado». Estos se ven arrastrados por el vendaval renovador o revolucionario y su obra creadora o crítica no puede menos que reflejar aquella coyuntura intensamente vivida por estos espíritus de alerta. (Cano Ballesta 1978: 96)

Rafael Alberti es un claro ejemplo de esta transformación: juanramoniano y gongorista, también coqueteó con el surrealismo⁷⁶ en *Sobre los ángeles* [1929], comienza alejarse de la literatura de corte purista y derivando su obra hacia el compromiso social, con *Consignas* [1933], *Un fantasma recorre Europa* [1933] o las piezas teatrales *El hombre deshabitado* [1930] y *Fermín Galán* [1931]: «Alberti pone la poesía española por los cauces que la conducirán a la revolución poética más honda que tiene lugar desde el romanticismo» (Cano Ballesta 1978: 119). El surrealismo impacta con la misma fuerza que en su día lo haría el romanticismo, o mejor: con el surrealismo ocurre un segundo advenimiento del ideal romántico. De hecho, las tres innovaciones a la poesía española que Ilie atribuye al surrealismo, y que matiza no son exclusivas del movimiento, aunque las pusiera sobre la mesa, tienen una deuda inmensa del romanticismo: la fobia

⁷⁵ José Díaz Fernández, en *El nuevo romanticismo* [1930], dice: «el romanticismo no ha sido tanto la exaltación de lo individual como de lo humano» (21). Este texto es en sí mismo una muestra de que lo neorromántico no es un mero movimiento artístico, sino el reflejo de un proceso social e ideológico.

⁷⁶ Al usar el término «surrealismo» para referirnos a otros poetas españoles, tenemos en cuenta las palabras de C.B. Morris (1972): «Although the special circumstances in which surrealism was conceived created a unique spiritual climate that makes ‘Spanish surrealism’ into a contradiction in terms, the Spaniards on whom I have concentrated found in surrealism’s range of motifs, technical experiments and spiritual attitudes stimuli to, and material for, their writing» (160). La idea de que no existió un ‘surrealismo español’ como tal, sino que el movimiento, en palabras de Luis Cernuda, representó un «trampolín» (1950: 12) para la poesía española, es compartida por la crítica (Aranda 1981, Bodini 1982, Morelli 1991)

por la Belleza, puesto que «había problemas más urgentes» (136); la idea de que la creación poética debía considerarse una obra colectiva –la creación del «mito colectivo» bretoniano, en contra del «mito personal» de la tradición occidental–; y la revolución ante todo, que conlleva una politización de la literatura y de un uso del lenguaje más llano, volviendo a poner a Alberti como ejemplo.

Es natural, por lo tanto, que un libro como *La soledad cerrada*, que puede enmarcarse dentro de esta nebulosa de cambio, triunfase en un concurso dedicado a Bécquer: el surrealismo es el nuevo romanticismo, y, de hecho, la poesía social será precisamente una depuración de estas corrientes, en tanto que se desprende de todo lo estético de la misma forma que el purismo se desprenderá de lo no-estético: es una oposición a ciertos temas y motivos – irracionales–, a cierto tipo de metáfora o estrategias trópicas –o la poesía intelectual en su totalidad– y llegando, en algunos casos, a una concepción prosaica de la poesía. Mantendrá sin embargo el sentimiento de enfrentamiento con la sociedad y la rebeldía ante la creación literaria, aunque la pérdida de la supremacía del yo a favor del colectivismo cambie drásticamente la manera en que se escribe poesía, así como su función.

II.2.3. La música y la sangre

La música y la sangre apareció por primera vez en el seno de *Deriva* [1950], compartiendo espacio con *El principio sin fin* y *Avisos de Juan de Leceta*. Ya nos hemos referido a las particularidades de esta edición y los libros que la componen, que forman el elenco de las distintas facetas que adoptó Celaya durante los años cuarenta. *La música y la sangre* se corresponde al «estilo Múgica», como no podía ocurrir de otra forma con unos poemas escritos durante su vida universitaria en Madrid. Su contexto de publicación se asemeja así al de *La soledad cerrada*, en tanto que ambos libros fueron presentados acompañados de otros –en el caso de *La soledad cerrada*, formando volúmenes diferentes–

que exhibían estilos diferenciados. Sin embargo, la causa coyuntural aplicable a *La soledad cerrada*, que justifica su edición bajo la firma Múgica, no es igualmente válida para *La música y la sangre*. *Deriva* puede considerarse una edición conjunta de los tres poemarios, pero también una reedición de *El principio sin fin*, cuya primera edición en 1949 no satisfizo a Celaya:

«*El principio sin fin* (Colección Cántico, Córdoba, 1949), aunque originalmente debía haber consistido en una selección de la tercera parte de este libro, se convirtió en un potpurri que no respondía a su título» [Se refiere al proyecto no nato de *Protopoesía*, que según el original conservado mecanografiado tenía tres partes que correspondían a *Avenidas* (1939-1940), *Movimientos elementales* (1943-1944) y *El principio sin fin* (1943-1944)] De *Protopoesía* sólo editó la parte de igual título incluida en *Deriva*. («Notas», *Poesías Completas* 1081)

Al parecer, la primera edición de *El principio sin fin* [1949] es el resultado de ciertas exigencias por parte de *Cántico* que llevaron a Celaya a publicar una versión del libro distinta de la prevista⁷⁷. Por lo tanto, y bajo el título de aquel proyecto de *Protopoesía*, lo volverá a presentar en el seno de *Deriva*. Esta parte completará la estructura triangular del libro en el que se incluye *La música y la sangre*. Bajo este título Celaya vuelve a recuperar la poesía escrita en la Residencia, ofreciendo un abanico de estilos diferentes reunidos en un solo volumen.

Ciertamente, *La música y la sangre* reúne los rasgos de la poesía de esta época, mostrando una inquietud constante por los mismos temas tratados en *Marea del silencio* y *La soledad cerrada*. El libro se compone de 19 poemas, generalmente de menor extensión que los del poemario anterior, si bien contiene cuatro poemas de más de cuarenta versos («Primavera incierta», «Paseo», «Nocturno» y «Vida nueva») y la «Elegía» que cierra la obra, de 63 versos.

⁷⁷ El motivo, según una carta de Molina fechada el 25 de enero de 1949, es que los poemas que incluye Celaya en el borrador fueron ya publicados anteriormente en revistas literarias. No se precisa cuáles son los poemas, pero Molina señala su interés de que los textos a incluir fueran inéditos.

Al menos otros dos poemas se vieron además publicados en distintos lugares: «El mundo en gracia» en *Almenara* (número 1, 1950) y «Teoría de silencios» en *Unidad* (el 10 de enero de 1952).

La versificación de los poemas es considerablemente más irregular que en los otros libros, si bien sigue apreciándose una tendencia a versos clásicos de once o catorce sílabas en algunos casos, especialmente en los primeros poemas del libro. Por otra parte, el uso de paréntesis es mucho más usual, pues este recurso aparece en casi la totalidad de los poemas, cumpliendo las mismas funciones que en los libros anteriores, al mismo tiempo que se experimentan nuevos usos, como la inclusión de un segundo plano diegético, que refuerza el sentimiento de misterio:

Hierba mansa me cubre los pulmones
y mis ojos se cierran en una muerte dulce.
(Pero alguien me habla debajo de la tierra,
pero alguien mueve los álamos y tiembla.)

Mayo, ¡cállate conmigo!,
piérdete en la calma de mi sueño dormido.
(Pero alguien delira ebrio de noche y primavera,
pero alguien mueve los álamos y tiembla.)

¿Qué quieres? ¡Amor, amor!,
déjame en piedra cansada.
(Pero se desbandan gritos y pájaros azules
y una lontananza de música estremece.)

Perdona. Voy. Ya voy.
Este vuelo perdido me condena.
(Y blanquísimas espumas se atropellan,
y blanquísimos gritos se levantan.) (*LMyIS* «Noche de primavera»)

Cabe señalar el uso de «vuelo perdido», que será el título de la segunda parte de *La soledad cerrada*. Otra vez, la correspondencia entre los poemarios es máxima también en los contenidos, que giran en torno a la poesía como misterio y a la relación de esta con la vida a través de la introspección y la subconsciencia. Existe en *La música y la sangre*, sin embargo, y aunque esté presente también en los otros libros, un sentimiento exacerbado de vitalismo, reforzado ahora por una exaltación por lo externo:

Las bestias, los relámpagos, los hombres,
y también la caléndula que estalla
–¡alegría, alegría!– con su grito naranja;

la hierba siempre dulce y sometida
al lentísimo aliento de la tierra,
y este mar que despliega mi fatiga,
y esta brisa que riza mi alegría,

todo esto quiero libremente y soy,
soy solamente, soy,
soy a la vez dentro y fuera. (*LMyS*, «Más»)

La música y la sangre es, al fin y al cabo, una muestra modélica de la poesía de Rafael Múgica, en perfecta sincronización con el resto de poemas de este período. La corta extensión del libro, junto a sus rasgos caracterizadores que lo sitúan en un momento pasado –y añorado–, justifica su inclusión en *Deriva*, libro que de alguna forma comprende poesía pasada –en tanto que relacionada con el simbolismo y las vanguardias–, presente –la poesía de Gabriel Celaya que, superado el trauma de la guerra, comienza a escribir con aspiraciones intelectuales–, y futura –los textos de Juan de Leceta, cuya estética asumirá la firma Celaya, antecede la poesía de corte social de los años cincuenta.

II.2.4. Poemas de Rafael Múgica

Existe un manuscrito entre los papeles de Celaya con el título *Aunque es de noche*, escrito en 1934, que contiene todas las piezas publicadas en *Poemas de Rafael Múgica*, además de nueve poemas aún inéditos, que el poeta decidió no incluir por la redundancia temática o por la poca elaboración a la que fueron sometidos⁷⁸ («Notas», *Poesías Completas*). Dada la tardía fecha de publicación, 1967, Celaya decidió cambiar el título del poemario para establecer su pertenencia a la producción de su época universitaria. Estamos, una vez más, ante un caso de recuperación de la poesía de juventud, aunque en esta ocasión la publicación de un libro tan distante del clima literario y social –*La soledad cerrada* y *La música y la sangre* al menos encuentran justificación como intentos de recuperar y preservar la poesía de preguerra en unos años de incertidumbre poética– no se deba solamente a causas extraliterarias. Tanto *Los poemas de Juan de Leceta* [1961] como *Poemas de Rafael Múgica* [1967] marcan un cambio de rumbo en su poesía, si nos guiamos por el momento en el que decide Celaya publicarlos; la crisis de la poesía social motivó la experimentación de nuevas fórmulas, para lo que fue necesario una reflexión en torno a la trayectoria de su obra:

Creo que esto [la crisis de la poesía social] se debía, más que al agotamiento de sus posibilidades, a la increíble difusión que logró pese a los malos auspicios con que había nacido. [...] El clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo. [...] Así vimos cómo

⁷⁸ Ninguno de los poemas del libro tiene título, pero he aquí una enumeración de los primeros versos de los poemas inéditos: «Mis ojos son de luz abierta y llorada», «La noche es un círculo de estatuas y la luna está en su centro», «La sombra de las alas cubría tu cuerpo blanquísimo y desnudo», «¡Oh parques antiguos como una muerte clara!», «Poesía a flor de agua, en tus ojos ausentes, (...)», «Sé que al cielo le duele la luna (...)» y «Flotaba sin conciencia persiguiendo formas raras de belleza».

unos poetas que seguían creyéndose rebeldes al *establishment* fueron volviéndose acomodaticios.

En aquellas circunstancias, 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 antes había empezado, y no tratando de alargar una línea de marcha ya trazada, podría encontrar un nuevo camino y una nueva salida. (*Itinerario* 1082-1083)

Otros poemarios de estos años, como *Mazorcas* [1962], *La linterna sorda* [1964] o *Los espejos transparentes* [1968] atestiguan esta vuelta a las bases poéticas de su adolescencia, para lo que, insiste, fue necesaria una revisión profunda de su obra.

Poemas de Rafael Múgica está dividido en cinco partes, tituladas «En la luz negra y radiante», «El total anticipado», «Luna virgen», «En par de los levantes de la aurora» y «Summa de los días». Hay un total de 62 poemas, repartidos entre las cinco partes –12, 14, 12, 13 y 11–, todos sin titular.

En este libro, se aprecia un repentino interés por el prosaísmo⁷⁹: mientras que en poemarios anteriores se tendía a un tono prosaico pero manteniendo siempre una cierta estructura de versificación, en *Poemas de Rafael Múgica* el poeta permite la liberación del verso, y compone líneas de hasta veinte o más sílabas, otorgando a los poemas una naturaleza solo en parte prosaica –existe aún sentido del ritmo, y no se abandona el tono místico caracterizador de la poesía de este período–:

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

El ángel de cristal está de espaldas
pero de vez en cuando se vuelve hacia mí y me sonrío.

El ángel de gas rosa llora y se constela,

⁷⁹ «Todos [los poemas] en prosa, lo que parece resultar adecuado para dar cabida a cierta momentánea abundancia creadora surrealista» (Chicharro 2007: 184).

pero de vez en cuando desaparece y entonces sé que está sereno.
Los dos ángeles parecen ignorarse,
y sin embargo, se aman inconfesablemente. (*PdRM*, I, 8)

Por otra parte, los poemas son en general de muy corta extensión —entre cuatro y ocho versículos—, si bien el contenido está muy condensado, dados los largos versos:

El sol nace entre mis ingles cubiertas de yedra;
la luna, entre los témpanos verdes del silencio.
El sol es de vinagre; la luna, de menta.
La serpiente del mundo se esconde entre mis muslos y el sol entre los
ríos de luz dudosa y fácil. (*PdRM*, IV, 6)

El poemario se vehicula en torno a la temática de la inspiración poética, entendida bajo los rasgos fundamentales de la poesía surrealista: el principio creador de la poesía, la génesis poética a través de la escritura automática, la introspección onírica. La poesía sigue suponiendo un misterio en sí mismo, y a la vez, el producto del viaje al mundo interno del poeta; de ahí, por ejemplo, la presencia continuada de las aguas profundas:

Mi alcoba estaba llena de agua:
Un agua espesa, pesada, negrísima.
Y yo avanzaba por el fondo de esa agua lentamente, entorpecido.
(*PdRM*, I, 3)

Porque asomarse al subconsciente genera un inevitable descenso, que se expresa tanto en la temática acuática como con la idea de la caída helicoidal:

Por la escalera de caracol se desciende a esa cámara negra donde se
quiebran los prismas por exceso de luz,
donde la ausencia empaña los espejos, donde mi mano se mueve
como si fuera una planta submarina, donde mis brazos se

mueven como si fueran dos ríos, donde la luna es un grito
muerto en los ojos delirantes. (*PdRM*, I, 10)

Los espejos y lo reflectante, retraen al motivo del *Doppelgänger* –que abordamos en el siguiente apartado–, al mismo tiempo que crean una base metafórica de la inducción onírica:

Avanzaba como un buzo o un sonámbulo por el fondo del silencio
submarino.

Me asomaba a los espejos como se asoma uno a los abismos donde
nos espera la muerte con los brazos en cruz. (*PdRM*, I, 3)

La noche tiene dos rostros:

Con uno sonrío a la muerte; con el otro besa al amante.

La noche tiene dos gritos.

¡No os asoméis a su abismo! (*PdRM*, II, 2)

Recuerdo una sala con consolas, espejos, cornucopias y arañas.

Ante un ajedrez de ébano y plata, tú en tu eterno silencio, y yo en la
eterna angustia de la difícil jugada. (*PdRM*, III, 12)

Otra idea que perdura es la de la imposibilidad de comprender el misterio de la poesía mediante la razón; la locura y la extrañeza son los vehículos de lo poético: «Un poema –¡sábedlo!– es esa equivocación que el hombre comete cuando cuenta el número de estrellas» (II, 14); recurso que en ocasiones crea escenas propias de esquizofrenia:

Me cogió la muñeca para tomarme el pulso y yo cerré los ojos.

Los abrí un momento pero vi su sonrisa y entonces los volví a cerrar,

espantado.

No me encontraba el pulso.

No me lo encontraba, y a pesar de todo, yo seguía viviendo.

Era un fantasma. (*PdRM*, III, 9)

Tras la inmersión onírica, el poeta inicia el ascenso de vuelta al mundo de lo consciente:

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

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

¡Oh, vuelve, vuelve, noche; aun cuando sean falsas todas tus
maravillas! (*PdRM*, IV, 1)

Existe, en este sentido, toda una semántica del regreso, acompañado siempre, y por oposición a lo nocturno onírico, de la luz del alba:

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

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

Los poetas vienen en la proa, ciegos, cantando,
y traen sobre los brazos, muerto, un ángel de ceniza blanca y ojos de
pálida luz nocturna. (*PdRM*, IV, 3)

En la quinta y última parte, «Summa de los días», el objeto poético cambia y se centra ahora sobre lo concreto, lo temporalmente presente, en lo no-arquetípico, mostrando el poeta una cierta repulsión ante la monotonía de la vida cotidiana, ante lo aburridamente convencional; manteniendo, siempre, la oposición a lo nocturno:

Cada noche es la noche total, única, pura.
Mas los días se cuentan de uno en uno y transcurren conforme al
 calendario.
[...]
Cada noche es la noche. Cada noche se vive como algo decisivo.
Mas los días son raros, ridículos, ruidosos. Vuelven siempre distintos.
 Me ordenan que haga algo.
Yo lo hago tristemente, sin convicción, cansado, bostezando pausado.
 (PdRM, V, 1)

Pasan hombres tristes.
No cuentan sus pisadas, pero suenan fatales, de una en uno, en lo
 hueco.
A veces se detienen, mas no por eso piensan. Están guardando cola
 y esperando un tranvía.
A veces se levanta su mirada hacia el cielo. Parecen algo inquietos.
Mas todo lo resuelven con abrir el paraguas. Porque llueve. Eso es
 todo. (PdRM, V, 10)

Volviendo ahora a los títulos que estructuran el poemario, vale la pena señalar el uso de un verso del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, «En par de los levantes de la aurora», para titular la cuarta parte del libro. La figura del poeta renacentista obsesionará a Celaya, tanto que en su ensayo *Exploración de la poesía*⁸⁰ sitúa la «poesía de vuelta» de San Juan como tercera y última etapa de la poesía; posterior a la poesía «pura» de Fernando de Herrera

⁸⁰ También existe un artículo menor sobre San Juan de la Cruz, publicado en el mismo año que este ensayo: «San Juan de la Cruz y pistolas al santo», en *La Estafeta Literaria*, 297, 1, Madrid, 1964. Se trata en realidad de una carta abierta al director de la revista, en respuesta a un artículo donde Luis Ponce de León califica el capítulo sobre San Juan de la Cruz como «formidable tontería». Celaya trata de argumentar algunos de los puntos más polémicos del texto, en concreto los problemas «técnicos» de la poesía, que en su opinión ya se daban en San Juan de la Cruz: el trabajo en equipo, el canto y doctrina conjuntos y el retorno de la poesía leída a la poesía oral.

e, inesperadamente, de la poesía «metapoética» de Gustavo Adolfo Bécquer. La poesía de San Juan de la Cruz está, según Celaya, a medio camino entre la contemplación o la mística y la razón discursiva: «Las imágenes auténticas [...] no son ornato sino producto de una profunda necesidad expresiva. Cuando la palabra-signo no basta para decir lo que bulle en nuestro interior, las imágenes surgen como una nueva posibilidad del lenguaje» (*Exploración* 157). No será esta la única enseñanza de San Juan. Celaya observa también una actitud panteísta en su poesía, en tanto que «sentido de la universal correspondencia de todo lo existente como existencia, que se traduce en contagio sentimental o en “simpatía”» (161), lo que explica la «divinidad» de la poesía de San Juan, puesto que «el poeta establece contacto con Dios como creador suyo, es decir, con la raíz de su existencia» (160) –esto pone en correlación la poesía de San Juan con otros textos místicos que Celaya incluye en sus libros, como el *Upanishad*–. Sin embargo, la obra de San Juan no es estrictamente mística, «Esa Poesía sólo puede comprenderse como algo “de vuelta”: Es decir, no como una marcha atrás sino como una recuperación dialéctica» (165); este retorno místico es un acto caritativo, el poema debe comunicar con el prójimo, pues la comunicación con el prójimo es la comunicación con Dios. Sin embargo, la vivencia poética, que es el contacto con la «raíz de la existencia», aniquila toda posibilidad de comunicación. «Pero si no consideramos la necesidad de comunicar con otros, ya no hay obra de Arte, ni Cultura, ni humanidad propiamente dicha» (168).

La diferencia entre la poesía «pura» y la poesía «de vuelta» es precisamente este deseo de comunicación, este regreso de lo místico para situarse en el nivel de los hombres. El poeta se sumerge en esa zona «propiamente poética» que es el «reino de la comunión», y lo hace a través de la zona intermedia entre el consciente y el inconsciente. En esa poesía se encuentra el trasfondo de la existencia –Dios, una historia mágica de los hombres o la zona común de todo ser–, que el poeta toma y trae de vuelta:

En cuanto lo lleva a aquéllos [los hombres], pasa de la Poesía-estado al poema hecho, y se aplica a la realización artística. Y en cuanto lo retrotrae a las cosas, salva las aprensiones imaginarias [...] en tanto que la relación

personal, el amor, la comunicación –no la comunión– nos otorgan la Poesía de vuelta. [...] lo que sería ver lo inconsciente en lo consciente. (169)

San Juan de la Cruz representa para Celaya la superación, por un lado, de la poesía pura, ya que esta no realiza ni piensa realizar este viaje de regreso de lo inconsciente, sino que se recrea en él y se pierde; y de la poesía «metapoética», que atribuye a Bécquer, puesto que el fin de esta es el silencio⁸¹.

Si hubiera de inscribirse la poesía de *Poemas de Rafael Múgica*, o quisiéramos situarla dentro de una de las etapas que Celaya propone en *Exploración*⁸², su correspondiente inequívoco sería Bécquer –lo veremos a continuación–; sin embargo, la poesía de Celaya se acercará, en los próximos años, a la definición que hace en el ensayo de la obra de San Juan de la Cruz. Siendo así, la influencia tan temprana de este podría indicar la génesis de la poética de Celaya de años después.

II.2. La luna y el misterio

Cuando abrimos *La soledad cerrada* nos encontramos con el siguiente extracto del *Upanishad-Brihadaranyaka*:

En el Origen nada existía sino Atman.

Miró en torno a sí, y sólo se vio a sí mismo.

Entonces tuvo miedo: por eso el hombre tiene miedo cuando está solo.

⁸¹ Silencio como lenguaje de lo inefable, conclusión a la que llega Celaya tras una ya no sorpresiva comparación entre Bécquer y Rimbaud: «El romanticismo esbozó gestos que sólo más tarde llegaron a su conclusión» (145).

⁸² Igual que relaciona Bécquer y Rimbaud, en la primera parte del libro Celaya correlaciona a Herrera con Mallarmé. San Juan de la Cruz queda, sin embargo, huérfano: ¿se trata acaso de un intento de equiparación con el poeta renacentista? Aunque la poesía de su primera etapa es más cercana a la descripción que hace de la poesía de Bécquer, lo cierto es que se aprecia una evolución hacia formas más distinguibles de la «poesía de vuelta». Esto supondría considerar *Exploración* como un producto canonizador, pero en todo caso aporta una herramienta más para el estudio de la poesía celayana.

Después pensó: «¿De qué tener miedo, puesto que nada existe sino yo?»

Pero estaba triste: por eso el hombre está triste cuando está solo.

Entonces deseó un segundo ser.

El fragmento pertenece al primer libro, primera sección o *adhyaya*, cuarta explicación –*Brahmana*–. Si lo comparamos con otras traducciones⁸³, veremos que Celaya no incluye una frase que en el original sigue a la segunda frase, que quedaría de la siguiente forma: «Miró a su alrededor, y sólo se vio a sí mismo. Lo primero que dijo fue “Yo soy él”» (Martín 2002: 73). Apréciense el paralelismo con el epígrafe de Rimbaud que abre el primer poema, «Quien me habita», del mismo libro: «Car je “est” un autre», «Yo “es” un otro».

La idea del *doppelgänger*, que obsesionará a Celaya durante esta primera época, provocará imágenes tan surrealistas como la del poema «Nocturno», de *La música y la sangre*:

Estoy sentado,
sencillamente sentado en una silla
junto a la luz redonda de mi lámpara verde,
y enfrente, justo enfrente,
sentado en otra silla,
está el silencio sin ojos. (LMY/S, «Nocturno»)

La procedencia del tema del otro yo es, tal y como Celaya recuerda en *Exploración*, el romanticismo. En el ensayo, nuestro poeta extrae algunos paralelismos entre el uso de este recurso en la poesía de Bécquer y de Rimbaud⁸⁴. Bécquer, como Rimbaud, descubre un «doble oscuro» –«Yo, en fin,

⁸³ Martín, Consuelo (ed.), *Gran Upanisad del Bosque (Brihadranyaka Upanisad)*. Con los comentarios advaita de Sankara, Madrid, Trotta, 2002.

⁸⁴ Celaya tradujo *Una temporada en el infierno* para publicarlo en la *Colección Norte*. Sobre el poeta sevillano, escribió el ensayo *Gustavo Adolfo Bécquer* [1972] y varios artículos: «Bécquer, una vez más» [1948], «Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián» [1949]. Por otra parte, la influencia de Bécquer en su poesía temprana es clara: «¡Qué tristeza de interiores en penumbra, / de tardes lentas / de álamos y lluvia! / ¡Qué tristeza de pianos en sombra, de

soy ese espíritu, / desconocida esencia, / perfume misterioso / de que es vaso el poeta» (145)– y se consagra a él en tanto que «posibilidad trascendente», que depara un alejamiento de la razón. Celaya entiende también en la poesía de ambos poetas una omnipotencia del amor, puesto que la aniquilación del yo conlleva una «comunión con el todo», que se traduce en el poema como una armonización con la naturaleza. En este sentido, traslada las palabras de Rimbaud –que fácilmente podrían ser de Bécquer–: «Canta –y el bosque canta, y el río murmura / un canto lleno de felicidad que sube al día. / –¡Es la redención! ¡Es el amor! ¡Es el amor!» (146). La poesía de Celaya muestra varios ejemplos de este panteísmo inducido por la pérdida del yo, que se fusiona con el todo. El primer poema de la última parte de *Marea del silencio*, por ejemplo, comienza así:

Es la hora de las raíces y los perros amarillos.
El hombre se pone como una máscara su silencio;
se le llenan los ojos de yedra. (*MdS*, IV, 41)

No es el único caso. El poema final de *La soledad cerrada* se titula «Entrando en el bosque»; en él, la voz poética ruega a las bacantes que se lo lleven, tras escuchar la palpitación de la naturaleza, que contiene la integridad de la historia del todo: «la tierra habla con voz de siglos olvidados». Se corresponden de esta manera memoria y naturaleza, y la búsqueda última es la fusión con esta:

¡Quiero labios, amor! Que el dolor me abra heridas
cauces anchos, y quiero
que mi sangre se vuelque por ellas
con su libre abundancia a la tierra. (*LSC*, «Entrando en el bosque»)

El poema anterior a «Entrando en el bosque» es de hecho una apología a las «Fuerzas primeras»: «a las verdades primeras, / a la tierra y el fuego, al

párpados cargados de silencio, / de estancias grandes / donde sólo se ven manos que se mueven como plantas espectrales!» (*MdS*, II, 17).

viento libre, al mar, / a la tromba y a la sangre, y también / al pequeño jazmín que crece entre la hierba (*La soledad cerrada*, «Con las fuerzas primeras»). Existe una visión presocrática del mundo: la exaltación de la naturaleza y del hombre como ser vivo está muy presente en todos los poemarios, pero siempre con esa idea de vinculación y de fusión. En ocasiones utiliza un tono muy cercano al de las exaltaciones rimbaudianas:

Las bestias, los relámpagos, los hombres,
y también la caléndula que estalla
–¡alegría, alegría!– con su grito naranja;
[...]
Todo esto quiero libremente y soy,
soy solamente, soy,
soy a la vez dentro y fuera. (*LMy/S*, «Más»)

Somos hijos del mar
y de la tierra,
del llanto contenido,
de la dulce materia.
Pero también, ligeros,
atrevidos, gloriosos,
somos hijos del fuego. (*LMy/S*, «Los elementos»)

La correspondencia con la naturaleza, el ser interior y la memoria también se explicita en los poemas: «y dentro de mí tú estabas, / ¡oh evidencia de algo eterno, ya sentido, lejano!» (*LSC*, «Bienaventuranza»). Aquí se evidencia la correlación entre el ser interior o el «otro yo» y aquella conciencia mágica, diacrónica, que marca la historia de los hombres a través de leyendas y arquetipos. De ahí que se presenten imágenes como la del ya mostrado poema 6 de «En par de los levantes de la aurora», en *Poemas de Rafael Mújica*, donde ese resquemor íntimo, que «se esconde entre mis muslos» es, en clara

referencia sexual, la «serpiente del mundo». En otras ocasiones, el poema traslada simplemente una impresión de dualidad, sin rescatar las causas, pero incluso en estos casos se aprecia un fondo mágico o misterioso:

A veces miro mi mano como si no fuera mía.
A veces me parece que está escribiendo.
Y otras veces parece que se cierra temblando, y otras que se extiende
vagamemente y vacila,
y es como si ante mis ojos asombrados apuntara signos que yo hago, y
no son míos. (*PdRM*, II, 5)

La lectura conjunta de los poemas, sin embargo, ocasiona una apertura de significados y nos permite relacionar los signos que la mano inconsciente del yo crea con toda la serie de modelos arquetípicos y, por ende, con el panteísmo imperante en la mayor parte de los poemarios:

Somos hijos del mar
y de la tierra,
[...]
Pero también, ligeros,
atrevidos, gloriosos,
somos hijos del fuego (*LMyIS*, «Los elementos»)

A ti te escucho tierra, tierra mía en mi sangre,
palpitando en mi cuerpo, aunque no te comprenda;
tierra maternal cuyos muertos no hablan,
pero mueven mi lengua y mi sueño dormido. (*LSC*, «Tierra»)

Por otra parte, Celaya entiende que la función del poeta es la misma en Bécquer y en Rimbaud, en tanto que ambos tratan de «revelar la unidad del mundo» (146). No es, por lo tanto, suficiente con sentir o adivinar la unanimidad

del todo, sino que es necesario también trasladarlo a los semejantes. Aunque podría entenderse que el propio acto poético es una tentativa de proyección, para Celaya no es así, puesto que en su opinión debe haber un deseo explícito de comunicación. De ahí que se recurra a menudo a elementos fáticos:

El silencio que separa las manos de su rostro.

¡Mira!

La luna tiene los ojos verde-claros, y sus ojos son los de la locura.

Porque la luna –¡escuchadme!– no tiene párpados, ni sombra, ni reposo.

Porque la luna tiene unos ojos redondos verde-claros. (*PdRM*, III, 3)

También el ya expuesto poema 23 de *Marea del silencio* ofrece una estructura en que se apela constantemente al lector con un «¡yo os lo digo!», en un intento casi desesperado de comunicar las experiencias extraídas de la inmersión en el fondo oscuro del yo, por otra parte, bien lo sabe la voz poética, intransferibles. De ahí que Celaya comprenda otra similitud entre Bécquer y Rimbaud, que es la invitación –o la inevitable aceptación– al silencio. Como la palabra poética no es capaz de capturar la esencia de la experiencia mística – en *Exploración* propone como causa de esta imposibilidad el miedo a la locura inducida por el desencadenamiento del otro yo, pero esto sería precisamente el abandono total de la consciencia para inmiscuirse en la profundidad del subconsciente, lo que negaría cualquier posibilidad de comunicación–, la consecuencia última es siempre el silencio, testigo de la inoperancia de la poesía para la comunicación mística. La recurrencia al silencio es enorme –los títulos de *Marea del silencio* y *La soledad cerrada*, y en su origen *Aunque es de noche*, sugieren el silencio de forma más o menos explícita–, pero vale la pena rescatar algunos poemas para observar la dimensión que tiene en la poesía de Rafael Múgica:

Hay un silencio antiguo convertido en estatua
que yace en el fondo de un transparente río.

Bajo la música queda como el cuerpo desnudo
de esa virgen blanca que acaricia la noche.

Hay un silencio del año mil novecientos
refugiado dentro de una mustia berlina
llena de mariposas de un blanco nocturno
y olores a hule y a flores de cera.

Hay otro silencio que es un laberinto
con puertas de vidrio, y espejos que giran.

[...]

Son silencios, simas: son siempre peligros
de claridad que mata, de obsesión que aloca.

Son terribles silencios que ahora me rodean
como un corro de quietos perros sin cabeza. (*LMyLS*, «Teoría de
silencios»)

Mientras la muchacha se recoge en el sueño, el silencio sube por una
espira.

Veo la sombra de un ave-reptil en su vientre,
la sombra de una recta espada sobre sus ojos azules,
la sombra de una mano abierta sobre su corazón, que aún tiembla.
(*PdRM*, III, 8)

Otros recursos simbólicos e imaginativos se encuentran en estrecha relación con el silencio. Es el caso de la muerte, que ya en Bécquer y Rimbaud era un tema reiterado, pero también el de la noche, el de la soledad o el de las estatuas, tan presentes a lo largo de los poemarios; estos elementos, de hecho, son precisamente los que constituyen el imaginario de la muerte y toda la lógica simbólica está calibrada en torno a ellos –*vid.* Durand 1982–. En todo caso, el silencio resulta de la insuficiencia de la palabra por describir o relatar las imágenes que el yo interno descubre –piénsese en los sueños becquerianos–;

lo que llevó, según Celaya, tanto a Rimbaud como a Bécquer a desplazar el problema poético a otros planos, en concreto a la religión (147).

Volviendo al tema del otro yo en la poesía de Celaya, que va más allá de las apreciaciones que hace el poeta en *Exploración*, puede advertirse que el uso que hace de distintos símbolos e imágenes tiene su origen en el romanticismo. Es el caso, por ejemplo, de la utilización del espejo –símbolo lunar, pues refleja la imagen como la luna al sol; pero también relacionado con la verdad y la «memoria inconsciente» (Cirlot, «espejo»)–, como símbolo de la introspección, recurso presente ya en *Marea del silencio*:

El espejo me refleja, me vuelve hacia mí mismo.
Lentamente me hundo en mis pálidos abismos.
Me veo reflejado, ya, desde muy lejos,
perdido en esa blanca catedral del silencio
donde la luna es la virgen desnuda y muerta que yo adoro. (*MdS*, IV, 47)

Pero latente en el resto de libros también. De hecho, como hemos comentado anteriormente, en *La soledad cerrada* se rescata el poema, que si bien sufre algunas mutaciones, es esencialmente el mismo:

Su presencia, mi reflejo, me vuelve hacia mí mismo,
me hunde poco a poco en mis céntricos abismos,
me lleva hasta esa blanca catedral del silencio
donde la luna es la virgen desnuda que yo adoro. (*LSC*, «El espejo»)

La imagen del espejo se desarrolla bajo una jerarquía de símbolos que refuerzan a la vez que ofrecen variedad temática. En ocasiones no es necesaria la presencia del espejo para introducir el tema del doble, como ocurre en «Quien me habita», donde la voz poética parece haber abandonado su cuerpo, y observándose desde fuera, como en un reflejo, se extraña de no reconocerse, para finalmente admitir la existencia de «un desconocido que me habita»:

¡Qué extraño es verme aquí sentado,

y cerrar los ojos, y abrirlos, y mirar,
y oír como una lejana catarata que la vida se derrumba,
y cerrar los ojos, y abrirlos, y mirar!
[...]
¡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. (LSC, «Quien me habita»)

Algo parecido ocurre en el siguiente poema, donde además hay una correspondencia entre la imagen del doble y el silencio:

Estoy sentado,
sencillamente sentado en una silla
junto a la luz redonda de mi lámpara verde,
y enfrente, justo enfrente,
sentado en otra silla
está el silencio sin ojos.

Está ahí sentado y espera
como si yo debiera decir algo
o quizás espera que Dios al fin nos hable
o, ¿quién sabe?, otro amor que aún no ha nombrado nadie. (LMy/S,
«Nocturno»)

También hay correlación entre la multiplicidad del yo con la noche:

La noche
con sus círculos lentos de silencio creciente
que me arrastran siempre (vértigo hacia arriba),
oculta otra noche más íntima, pequeña,
donde cabe justamente la sangre de un hombre solo. (LMy/S, «Sólo mi
noche pequeña»)

Gaston Bachelard, que en estos mismos años escribía libros como *El agua y los sueños* [1942] y *El aire y los sueños* [1943], además de mostrar el interés general por el tema de la imaginación y los sueños, rescata también la imagen del espejo como símbolo del sueño y acceso al estado onírico. Aunque en la poesía de Celaya no haya una correspondencia explícita, sino que más bien el espejo y el sueño representan vías distintas de llegar al estado de subconsciencia, resulta clara la conexión entre los dos elementos. Ambos sumergen al yo en su propio ser; el sueño a través de la experiencia personal, en tanto que vivida y experimentada en carnes propias; el espejo, por el contrario, se presenta como evidencia de la existencia de ese «otro yo», que vive en el fondo del reflejo: «En el umbral del espejo, me espera un ángel de cristal» (*PdRM*, I, 8).

Relacionada con la imagen del espejo está también la figura de Narciso, cuya muerte la presenta Celaya como causa de su ansia de autoconocimiento, y no de su egolatría:

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 a la muerte. (*LSC*, «El espejo»)

En otro lugar:

Narciso ha avanzado demasiado por dentro de sí mismo.
¿Qué ha visto en lo más hondo de su propio vacío?
Su amor es la voluptuosa languidez de la nada;
su amor es eso, la muerte,
lo que cantan tristemente las estatuas en la noche desmayada. (*MdS*,
IV, 44)

Es precisamente el afán de autoconocimiento lo que persigue el poeta con el tema del doble yo: «su presencia, mi reflejo, me vuelve hacia mí mismo» (*LSC*,

«El espejo», v.13). Descubierta ya la existencia de esa conciencia ajena, pero al mismo tiempo personal, el yo trata de desempolvarla y entenderla en su totalidad. Si aceptamos la teoría celayana de la conciencia mágica, ese otro yo, ese reflejo del Narciso introspectivo es la representación de una conciencia diacrónica de la humanidad –«Narciso en la fuente no está entregado tan sólo a la contemplación de sí mismo. Su propia imagen es el centro de un mundo» (Bachelard 1994: 83)–, según Celaya compuesta de todos los mitos y arquetipos de la historia, y que permitiría reconocer el constructo del ser –lo que vincula la poesía celayana con los estudios de Carl Gustav Jung⁸⁵–. Según esta idea, la esencia del hombre no se corresponde con su conciencia personal o dominada –en tanto que controlada o explícita–, sino a esta otra conciencia interior, común en todos los individuos, que construye el ser y lo determina. Es una filosofía en la que de alguna manera subyace la idea de que el hombre, que se piensa libre en tanto que tiene conciencia, está sometido a una metapsicología que lo define y encasilla. Celaya revive por tanto la bofetada que el psicoanálisis propició al hombre moderno, que vio cómo su idea antropocéntrica era destruida. De ahí a que el poeta busque, arruinado su plan de liberación, consciente de la imposibilidad de ello, algo a lo que aferrarse para salvar su individualidad, y evitar la muerte poética, que representa aquí la pérdida de conciencia:

Vivir como un ángel sufre
volviendo contra la vida nuestro sueño;
lo real es una herida de luz que nos duele;
quisiéramos ser ciegos, ignorarla.

Yo soy un grito vuelto hacia dentro,
y hacia dentro me estoy muriendo de fiebre;
para que me veáis sólo dejo
una estatua helada de música y cristal.

⁸⁵ En la biblioteca de Celaya podemos encontrar copias de las obras tempranas del psicoanalista alemán: [1927] *Lo inconsciente: en la vida psíquica normal y patológica*. Madrid: Revista de Occidente; [1935] *La psique y sus problemas actuales*. Madrid: Poblet; [1945] *Tipos psicológicos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

Deliciosa mentira, la muerte es mi reposo,
el final de una lucha sin sentido. (*MdS*, IV, 48)

Lo único que le salvará de esta muerte, en parte buscada porque representa de alguna forma el conocimiento total del ser, en oposición a la «deliciosa mentira» de lo externo, que en los poemas de «Summa de los días» representa la cotidianidad, que el yo acomete «tristemente, sin convicción, cansado, bostezando pausado» (*PdRM*, V, 1), es la propia imposibilidad de alcanzarla. El sueño o el diálogo con el otro yo terminan siempre justo antes de la culminación, instantes antes de que el yo obtenga la respuesta que busca: «Pero cuando acabó de abrirlos había amanecido, y renuncié a entender. / Era de día» (*PdRM*, IV, 4). Esto lleva al yo a buscar las respuestas mediante otras vías, y en concreto con el intento de hacerse uno con la naturaleza o el bosque, que simbolizan también la temporalidad y la memoria, en tanto que es testigo inmutable del devenir del hombre. El último poema de *La soledad cerrada*, titulado «Entrando en el bosque»⁸⁶, expresa esta idea telúrica de que la tierra contiene la memoria de toda la humanidad:

La tierra habla con voz de siglos olvidados.
¡Oh calor maternal al entrar en la noche
Que un tam-tam o mi pulso, la obsesión alucina!
¡Llebadme, bacantes, oh vida potente!
[...]
Quiero morirme, quiero la vida sin nombre,
No el héroe destacado del Coro con que empieza
la tragedia, la lucha, la conciencia, el pecado,
el hombre que se mira a sí mismo y se piensa.

Hoy sé que solo vale el empuje primero:

⁸⁶ Como veremos en el siguiente capítulo, la filosofía de Martin Heidegger tendrá especial relevancia en el pensamiento de Celaya; especialmente la idea de la imagen que el filósofo propone en *Caminos de bosque* y la ontología del ser y el mundo.

la raíz que socava con su sangre y su llanto,
la tromba que me arrastra, que me ama y destruye.
¡Tierra! ¡Vida ciega! ¡Muerte grande! Te amo. (LSC, «Entrando en el
bosque»)

La «Elegía» con que da término *La música y la sangre* retoma también el tema del bosque –que simboliza el estadio previo a la consecución del orden, de la luz o del conocimiento (Juaristi 2001)–, pero el yo se muestra ya indefenso, perdida la esperanza de obtener respuesta, y el trayecto por la naturaleza se convierte en un vago recuerdo de sus intentos por hallar la esencia de lo que oculta, aportando de alguna manera el punto final al tema de búsqueda:

Recuerdo, sí, que el bosque fue en un tiempo un peligro
para mi alma excesiva de música y de fuego.
Hoy en vano lo evoco. Hoy en vano me esfuerzo.
Hoy no sé levantarme todo tenso al misterio.
Y avanzo, avanzo, avanzo; y, de pronto, percibo
que estoy, en alta voz, contándome los pasos,
estúpido, inconsciente, banal por mucho que hable. (LMyS, «Elegía»)

La temática de la duplicidad de conciencia afecta incluso a la estructura de muchos de los poemas, que presentan constantes dicotomías entre elementos expresados como reflejos el uno del otro:

Envueltos por un viento impetuoso,
enamorado y romántico, están los dos amantes:
Él, vestido de luto; ella, con el rostro oculto entre las manos.
Él mirando al cielo y ella sollozando. (PdRM, V, 3)

Hay dos espadas que gira:

La espada de la noche traza el signo del silencio ante mis ojos de agua
quieta.

Pero la espalda [sic] del alba convoca otra evidencia a la redonda,
y los ojos, entonces, me duelen como heridas de luz abierta (*PdRM*, IV,
3)

Entre la vida y el sueño
sube y baja el silencio.
Sube con la tarde, pura
de penúltimas nostalgias amarillas;
baja con la noche, lenta
de alas y muertos de espuma. (*MdS*, III, 28)

Muerto-vivo, dormido-despierto, soledad-compañía; también el reflejo del
espejo y la imagen de Narciso entran en este juego de dicotomías,
representando el yo interior u «otro yo» en oposición al yo consciente. También
en todas las obras, pero especialmente en *Poemas de Rafael Múgica* –cuyo título
original recordemos era *Aunque es de noche*–, toma especial relevancia la pareja
noche-día:

Cada noche es la noche total, única, pura.
Mas los días se cuentan de uno en uno y transcurren conforme al
calendario.
[...]
Cada noche es la noche. Cada noche se vive como algo decisivo.
Mas los días son raros, ridículos, ruidosos. Vuelven siempre distintos.
Me ordenan que haga algo.
Yo lo hago tristemente, sin convicción, cansado, bostezando pausado.
(*PdRM*, V, 1)

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

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

(*PdRM*, IV, 1)

La noche representa así el momento en el que se lleva a cabo la labor de introspección, el único instante en que los «fantasmas» del yo toman forma y lo abordan; pero también representa el propio subconsciente, se corresponde con el mismo proceso de poetización: «La noche abre los ojos, casi al alba. / Pero los cierra, amor, para que nazcas» (*PdRM*, II, 4) dice en otro lugar, en que la equivalencia entre noche y poesía –como fenómeno a medio camino entre lo consciente y lo inconsciente– es también clara.

Los símbolos nocturnos, según Durand (1982: 187 y sigs.) se centran «en la búsqueda y el descubrimiento de un factor de constancia en el seno mismo de la fluidez temporal y se esforzará por *shintetizar* las aspiraciones más allá de la trascendencia y las intuiciones». La correspondencia entre la noche y el subconsciente conlleva una gran presencia de lo nocturno a lo largo de todos los poemarios. La relación entre la noche y el inconsciente es común en la tradición poética (Cirlot, «Noche»), así como su vínculo con lo femenino, la fertilidad y la muerte. En este sentido, encontramos también poemas en los que la noche aparece rodeada de atributos femeninos, que sin embargo muestran una unión más estrecha con la muerte que con la idea de fertilidad:

La noche peina pausada
sus trenzas largas y verdes;
huyen por las plazas –soledad cuadrada–
mujeres de plata con ojos de nieve. (*MdS*, III, 36)

La noche viene desnuda:
senos de luna,

guantes morados.

Con los brazos en alto
ya la estoy esperando.
¡Qué cerca de mi oído
enmudecen sus labios!
La muerte
me está besando. (*MdS*, III, 38)

La noche centellea o tiritita como un cuerpo desnudo:
La noche, muda y alta ante mis manos inmensas y paradas,
ante mis manos, que con la luz de la luna se ponen pálidas y
transparentan
líquidos árboles azules, peces de otras edades y poliedros cristalinos no
pensables. (*PdRM*, I, 11)

No obstante, lo fértil está presente también en tanto que la noche es pensada como creadora de imágenes y mitos, así como es presentada también como el elemento central del fenómeno de la inspiración:

Noche de ojos cerrados y de puños prietos,
eres mi sufrimiento, mi voluptuosidad;
tu amor casi dolía, tu tristeza era dulce,
tu aridez me quemaba con un amargo ardor.

Bajaba a tus abismos, me entregaba a tus fiebres,
Buscándote, virgen, en este aislamiento;
Mi cerrada clausura de amianto y de vidrio
Era tu madreperla, la noche de tu cuerpo. (*LSC*, «Presencia»)

De ahí que la imagen del sonámbulo esté relacionada con la del poeta, que en la inconsciencia del sueño deambula por la mágica noche persiguiendo los fugaces destellos de los misterios de la luna:

Como un buzo sumergido
en la profundidad submarina del misterio,
avanzaba el sonámbulo,
lentísimo como el miedo,
por el fondo de su sueño. (*MdS*, II, 21)

La imagen del buzo se relaciona con la del noctámbulo de la misma forma que la noche es un mar oscuro y misterioso cuyas profundidades debe explorar el poeta, luchando con la densidad del agua o la oscuridad. No solo se alude así a la característica «viscosa» de lo nocturno (Durand 1982: 255), también a la naturaleza onírica del agua (Bachelard 1994: 74 y sigs.):

Mi alcoba estaba llena de agua:
Un agua espesa, pesada, negrísima.
Y yo avanzaba por el fondo de esa agua lentamente, entorpecido.
(*PdRM*, I, 3)

Más importante es la imagen de la luna, que funciona como elemento metonímico de la noche y de la que se extrae la mayor parte del sentido metapoético de los poemarios. Se relaciona también con el motivo del doble, en tanto que es un símbolo reflectante (Durand 1982: 87, Cirlot, «Luna»). Este elemento funciona incluso a nivel estructural, puesto que su significado va creciendo a lo largo de los poemas de cada libro y, también, como elemento transversal de los cuatro libros. Así, en *Marea del silencio*, donde lo acuático tiene aún un mayor espacio que la noche, la luna se presenta como antagónica al mar:

¡Ser mar! ¡Ser sólo mar!
Lo quieto en lo presente.

Y no la luna sin sangre,
blanco abstracto hacia muerte,
máscara del silencio,
teoría de nieve. (*MdS*, I, 13)

La luna encarna, en este primer libro, la locura, la muerte y el silencio, en el sentido poético que le otorga Celaya, en tanto que única consecuencia de la inmersión psicológica, creando un elemento de fuerte carga romántica: «La ha vuelto loca el silencio / y la obsesión de sí misma» (*MdS*, III, 29). Al mismo tiempo, comienzan las primeras correlaciones: es un espejo «vuelto a sí mismo», «perfección de Narciso», e incluso, en el juego de reflejos y correspondencias, acaba equiparándose a la voz poética:

Con los ojos en la luna,
bajo los pies, rosas rojas,
estoy esperando, quieto,
que tú, que yo mismo venga
sigiloso por la espalda. (*MdS*, III, 30)

La luna es también el mito de la inspiración, puesto que con ella ocurren las imágenes más extraordinarias: «En la luna había / guitarras verdes de hielo, / balaustradas y terrazas, / escalinatas» (*MdS*, III, 35), pero en última instancia, la luna siempre conduce a la locura, al silencio o a la muerte:

Los gritos de la luna resuenan en los pozos;
en las alcobas hondas, donde los hombres tiemblan,
se agrietan los espejos, tensos de silencio.
Lentamente, la noche
vuelve la cabeza. (*MdS*, III, 36)

La luna pasa como un escalofrío entre las estatuas de mármol,

les habla al oído de la muerte. (*MdS*, IV, 44)

La luna es una loca que pasea
por las largas galerías de cristal de su palacio.

[...]

La luna es...

–¡silencio!, ¡silencio!–

la luna y una espada. (*MdS*, IV, 45)

Prácticamente la totalidad de los poemas de la tercera parte de *Poemas de Rafael Múgica*, «Luna virgen», contribuyen a la construcción de la simbología de la luna, que sigue planteándose en términos de locura, muerte y silencio, como encarnación del eterno femenino y lo órfico (Durand 1982). En este sentido, se relaciona también con la figura romántica de la mujer fatal –«la luna tiene los ojos verde-claros, y sus ojos son los de la locura» (*PdRM*, III, 3), «la luna es el ojo velado que mira la muerte. / Mas tú, muchacha que en ti la tienes, ¿quién eres?»–, que ocupa un espacio importante a lo largo de los poemas de esta primera etapa celayana.

El icono de la mujer y de la virgen, tal y como se presentan en estos libros, recuerdan a algunos de los escritos inéditos de los años treinta como «Mujeres» [*OCRM* 1929], «Anunciación de la Virgen María» [*OCRM* 1930] o «Libro de las vírgenes, de las sombras, de los tesoros y de los enigmas» [*OCRM* 1931]; en todos ellos se aprecia el ya mencionado interés de Rafael Múgica por la estética neorromántica, y se adelantan al mismo tiempo algunos de los motivos presentes en la serie de libros estudiados en este apartado. La imagen de la mujer presentada como virgen alude a la superioridad de esta sobre el hombre: «como personificación [...] de la suprema virtud; como imagen del ánimo es superior al hombre mismo por ser el reflejo de la parte superior y más pura de este» (Cirlot, «Mujer»). También existe cierta correlación entre esta figura y la naturaleza, «siempre virgen, siempre fecunda» (Durand 1982: 215).

También se desarrolla en esta primera fase uno de los temas que obsesiona a Rafael Múgica, especialmente en su faceta plástica, pero también en poesía, según podemos ver en escritos como «La blanca academia de los paralelogramos» [OCRM 1932] y «Mito del Geómetra» [OCRM 1931]. Nos referimos al interés obstinado por las figuras escultóricas, derivado en un primer momento de la pasión por las matemáticas y la geometría, generada seguramente por la visita de Le Corbusier a la Residencia, aunque las referencias a los ámbitos científicos son también un rasgo del discurso «deshumanizado» vanguardista. El racionalismo del arquitecto, aunque después en parte disipado por el acercamiento al romanticismo de la mano de Joaquín Gurruchaga (Alix 1996), encaminó a Celaya hacia la escultura, que si bien nunca practicó como género artístico, le obsesionó durante toda su vida –llega incluso a escribir un ensayo sobre la obra de Eduardo Chillida⁸⁷–; pero sobre todo en su época universitaria, en que tanto su pintura como su poesía recogen una gran cantidad de elementos escultóricos.

El interés por la geometría en la pintura es general en esta época – Salvador Dalí, Alexander Calder, Pablo Picasso, Benjamín Palencia, Alberto Sánchez o Max Ernst son algunos ejemplos–, pero seguramente fue la obra de Giorgio de Chirico la que más admiración despertó en Celaya, tal y como se extrae de su pintura y poesía. Es precisamente este respeto por Chirico lo que impulsa el salto del racionalismo arquitectónico a una suerte de arte metafísico, reforzado además por el interés compartido hacia la filosofía nietzscheana y el romanticismo (Alix 1996). El paisajismo de la poesía de *Marea del silencio* tiene sus bases en las composiciones del pintor griego. Compárese, por ejemplo, el siguiente poema con algunos cuadros de Chirico, como *El gran metafísico* (1917) o *Los Arqueólogos* (1927):

Frente al mar inmóvil,
dos cabezas de mármol
salpicadas de espuma,

⁸⁷ *Los espacios de Chillida*, Barcelona, Polígrafa, 1974.



Ilustración 1: Giorgio de Chirico, El gran metafísico (1917)



Ilustración 2: Giorgio de Chirico: Los Arqueólogos (1927)

de gaviotas,
de algas
húmedas y amargas.

Frente al mar inmóvil,
dos cabezas de másmol:
geómetras impasibles,
sonámbulos,
que veían el sueño de lo eterno
bajo sus párpados fríos,
enigmáticos,
cerrados.

¡Párpados entornados!
La eternidad del mar enfrente.
Y las cabezas de mármol
golpeadas por las olas y las brisas impacientes. (*MdS*, II, 25)

En «Teoría de silencios» hace referencia directa al cuadro *Plaza de Italia* (1913), *La angustia de la partida* (1914), o a alguna de las otras piezas que componen la serie de cuadros de Chirico:

Hay otro silencio con sus monumentos
y un mar en el fondo que sueña la nada:
plaza de Chirico por cuyas arcadas
la muerte camina sonámbula y tiesa. (*LMyIS*, «Teoría de silencios»)



Ilustración 3: Giorgio de Chirico: *Plaza de Italia* (1913)



Ilustración 4: Giorgio de Chirico, *La angustia de partida* (1914)

Las estatuas constituyen otro plano metapoético en la poesía de la primera fase, en tanto que se relacionan con las figuras del sonámbulo y del poeta por su inmovilidad y pasividad. Los sonámbulos del poema 35 de *Marea del silencio* son «inmóviles / con los ojos en blanco», igual que las estatuas de otro poema:

Ángeles del aire verde,
ángeles eléctricos,
ángeles de cristal y de acero,
ángeles.

Con sus dedos metálicos y delgados
entrebabrían los párpados
de las estatuas
y les miraban absortos y en silencio
aquellos ojos ciegos,
inertes,
vuelos al blanco misterio de lo eterno. (*MdS*, II, 24)

Esta inmovilidad es causada por las mismas razones que detienen a la figura del buzo o del noctámbulo; las estatuas «lentamente se mueven, / caminan como buzos por el fondo del silencio» (*MdS*, II, 23). Así, advertimos una correspondencia más entre los elementos imaginativos, que otra vez nos lleva a pensar en la poesía de esta primera fase en términos de unidad, en tanto que los poemarios se relacionan estrechamente a través de los recursos simbólicos.

Hay otras ocasiones en que el interés de Múgica por la escultura se advierte en su poesía, como ocurre en el poema «Vida de la materia», dirigido a una estatua del almirante Antonio de Oquendo, figura clásica de la historia de San Sebastián. En el poema, la escultura se define en términos de degradación y corrosión, contraponiendo sus materiales con el mármol «eterno» de las estatuas clásicas:

¡Oh estatua del almirante Oquendo!
Tú aspiras a una muerte de vida consumida,
no a muerte en abstracción de mármoles perfectos,
no a muerte en teorías cerrándose a sí mismas,
no a la falsa eternidad que muerta muerte. (LSC, «Vida de la materia»).

El poema presenta la dicotomía eterno-efímero a partir de la comparación de la estatua del almirante, metálica y situada en el exterior, frente al mar; por lo tanto susceptible a la oxidación y a la descomposición; con las estatuas de mármol de los museos, protegidas y perfectas, perpetuas. Pero es también una oposición entre la muerte «en abstracción», a la que el poeta aspira, y la muerte física; se trata en realidad de una equivalencia del yo con la estatua, que se ve reflejado en ella y sabe de la imposibilidad mutua de hallar la abstracción necesaria de las estatuas de mármol.

Cabe detenerse un momento en uno de los poemas a los que nos hemos referido; concretamente el poema 24 de *Marea del silencio*, en que leemos que unos «ángeles» tratan de abrir los párpados de las estatuas. Si aceptamos el juego simbólico en que las estatuas constituyen el proceso perfecto de abstracción –que se representa, según el mismo contexto simbólico, como la muerte del ser–, los ángeles, seres por otra parte tradicionalmente representados como asexuales y signos «de la continuidad y de la totalidad» (Cirlot, «Ángel») –y por lo tanto libres de la estructura dicotómica que domina al resto de elementos–, se presentan como ajenos o incluso contrarios a este proceso. Quizás se deba esto a su carácter «protector» y «vertical» (Cirlot, «Ángel»), convirtiéndose así en otro elemento que refuerza la veta romántica de esta poesía, en tanto que se presenta la abstracción como un proceso peligroso, relacionándose con la muerte y la locura, y al ángel como criatura protectora que advierte de las amenazas de la poesía.

Sin embargo, es más probable que los ángeles, así como otros muchos motivos que Múgica utiliza en su poesía –los caballos blancos, las vírgenes e incluso la luna, que tanta importancia tiene en estos poemarios– sean un remanente del interés estético por la poesía de los poetas del 27 – en concreto,

un recurso seguramente debido a la poesía de Rafael Alberti, cuyo *Sobre los ángeles* se publicó en 1929—. Estos recursos se ven claramente en el trato de las imágenes y en la adjetivación extraordinaria:

Es la hora de las raíces y los perros amarillos.
El hombre se pone como una máscara su silencio;
se le llenan los ojos de yedra.

Es la hora de las raíces y los perros amarillos;
la hora en que blanquísimos caballos
pasan como escalofríos por el fondo de la niebla. (*MdS*, IV, 41)

En la luna había
guitarras verdes de hielo,
balaustradas y terrazas,
escalatinas,
estatuas
bajo árboles blancos de escarcha. (*MdS*, III, 35)

La gran presencia de los poetas de esta generación en la poesía de Rafael Múgica ha contribuido a la opinión de algún modo contraria a la crítica que presenta estas obras como surrealistas: «La presencia de Juan Ramón Jiménez, Guillén, Salinas, Diego, etc., es incuestionable en esta poesía y, sin lugar a dudas, más persistente que la del surrealismo poético» (Ascunce 1993: 32); y también a que los elementos surrealistas presentes en ellas no configuran « un surrealismo de escuela, sino un surrealismo relativamente próximo en sus resultados a [...] Alberti o [...] Neruda» (González 1988: 25).

Según estos autores, la influencia surrealista es ínfima en comparación con la presencia de la poesía del 27 y de Juan Ramón Jiménez. Al poeta de Moguer debe Celaya la «Tarde malva y oro» del poema 9 de *Marea del silencio*, el tema de la eternidad y la altura y cierta veta sensualista presentes en el mismo poema, y en otros: «Frente al mar infinito / Habrá terrazas, pinares, / Una ciudad

de cristal» (*MdS*, I, 1); «Luz vertical se alza el aire / Desde mi cuerpo desnudo / Hacia el gozo de las altas claridades» (*MdS*, I, 4); «La inmensidad que se abre: / Sentirse vasto y alto» (*MdS*, I, 5); «¡Vamos a gozar de la luz y del aire / Como un árbol quieto / En la plena tarde» (*MdS*, I, 11); «El mar [es] la afirmación / De lo total presente» (*MdS*, I, 13):

Marea del silencio muestra, sin duda, las huellas más marcadas del modelo purista impuesto por Juan Ramón: metro breve, rima asonantada, cierto conceptualismo, léxico característico («mar», «eterno», «transparente»), esencialidad, escasa adjetivación, etc. Pero también recursos temáticos: búsqueda de plenitud, aspiración a lo eterno, contemplación, abstracción, etc. (Lanz 2009a: 489)

El eco juanramoniano va perdiéndose conforme avanzamos por los poemarios de este período, según la poesía de Celaya va desprendiéndose de una pureza nunca del todo conseguida⁸⁸. De hecho, en el mismo *Marea del silencio*, cuando llega «la hora de las raíces y los perros amarillos», la cuarta parte del poemario, los intentos deshumanizadores son abandonados y se abraza la interioridad presentida desde las primeras páginas. Pero este intento romántico de expresión del yo puede que no esté tan desligado de la poesía de Juan Ramón:

Quizá sobreviva la presencia juanramoniana en la poesía del donostiarra más allá de estos primeros ecos, por ejemplo en la concepción de una transparencia y desnudez que ha de caracterizar buena parte de la comunicabilidad en la escritura de Juan de Leceta. O, más aún, en la misma concepción de la poesía como un modo de acción («quisiera con sus versos lograr, no la belleza, / sino la acción que pueden y deben los poetas / promover con sus versos de conmovida urgencia», leemos en «Vivir para ver»), como un instrumento de transformación social, como un «arma cargada de futuro». (Lanz 2009a: 490)

La influencia de los poetas del 27, así como la de Juan Ramón, se detecta incluso con una lectura superficial de los libros. Las referencias a los ángeles, a

⁸⁸ En «Veinte años de poesía española», Celaya dice de Juan Ramón: «arrancando del modernismo, había llegado a una poesía desnuda del mejor estilo» (726).

la luna, al mar y ciertos usos nos recuerdan a la poesía de las décadas 20-30: la sinestesia en «Un olor violeta dulcemente muere / En un frío aroma de nieve con éter» (*MdS*, II, 26), el sensualismo ya mencionado por su deuda con Juan Ramón, utilizado sobre todo en relación a la luna, siempre «desnudándose en las aguas del silencio» (*MdS*, III, 31), o el uso de la metáfora, que en Celaya tiene un profundo sentido metamórfico: «Mientras tu pensamiento se llena de cisnes / Indolentes y blandos / Yo te enseñé mis ojos / de azul frío y claro» (*MdS*, III, 33). Pero la deuda con los poetas de la Edad de Plata no es a nuestro parecer tanto formal como temática-ideológica, puesto que fundamentan el carácter metaliterario de esta poesía; el uso que Celaya realiza de estos símbolos tiene una función estructural, en tanto que la continua correlación entre unos y otros motivos edifica significados complementarios.

Es lo que ocurre, por ejemplo, con las «estatuas de mármol», cuya significación no es clara, pero sería inconcebible sustituirlas por cualquier otro elemento, puesto que además de funcionar en el nivel de la estructura –tanto dentro de un poema como en el conjunto del poemario–, vienen condicionadas por el resto de elementos simbólicos del poema:

Frente al mar inmóvil
dos cabezas de mármol
salpicadas de espuma,
de gaviotas,
de algas
húmedas y amargas. [...]
Que velan el sueño de lo eterno
bajo sus párpados fríos,
enigmáticos
cerrados.
¡Párpados entornados!
La eternidad del mar enfrente.
Y las cabezas de mármol
golpeadas por las alas y las brisas impacientes. (*MdS*, II, 25)

Las estatuas inamovibles —recordemos los cuadros de Chirico—, las mismas que «no están quietas» y «se mueven» en un poema anterior —el 23— son perturbadas por el golpeteo del mar y las gaviotas. Estos dos símbolos, aquí determinados por el adjetivo «inmóvil» del primer verso, funcionan sin embargo como refuerzo de la idea de cambio y temporalidad en el séptimo poema del libro, que comienza con los versos «Salpicada de espuma, de salitre, / desnuda, desde el mar, viene gritando: / La vida, sí, la vida misma» (*MdS*, I, 7). Ascunce observa bien que la realidad del mar se simplifica en sus elementos ‘espuma’ y ‘salitre’, que señala su naturaleza móvil y temporal, relacionándolo con la «vida misma» (1993: 32). Celaya utiliza los mismos símbolos pero con leves matizaciones en su significado, aunque siempre mantenga la misma relación signo-referente —en el caso anterior mar-vida—.

El mismo poema le servía a Ascunce para indicar la influencia de Pedro Salinas y Jorge Guillén en la poesía de Rafael Múgica, señalando el eco de estos poetas al uso que hace de la «observación de la realidad externa», de la cual parte Celaya en la mayoría de ocasiones (Ascunce 1993). Hemos de recordar que, para Salinas «el mundo quiere ser contemplado interiormente, se trata de una iluminación de las relaciones dentro de la existencia» (Siebenmann 257). La poesía de Guillén comienza en ocasiones a partir de la observación de un objeto del plano real (252), para luego «trascender» la realidad empírica: «no es cuestión de “sublimar” lo terrestre ni es cuestión de sensiblerías románticas, sino de la infusión vital» dice Allen (1984: 104), en torno a la poesía de *Cántico*; «Guillén repeatedly stresses that his poetry, far from being abstract, uses signs to convey a concrete reality» (Harvey 1995: 662). En ambos poetas, además, y también en Vicente Aleixandre, otra gran influencia en Celaya, existía un vitalismo y una alegría de vivir muy presente en la poesía de Rafael Múgica:

Con alegría,
creo y destruyo.
Estoy amando siempre.
Soy puro impulso.
[...]

Me destruyo sin miedo.
A ese precio me elevo
entre ruinas enormes, y monstruos, y delicias,
y estatuas que se cubren el rostro con las manos
mientras, desde la muerte, sube un olor de nardos.
Capricho de ojos claros,
por valiente, te amo.
¡Muéstrame siempre tu rostro
cambiante y lejano! (*LMyIS*, «Vida nueva»)

II.4. La conciencia horizontal o una historia del hombre

Aunque la principal fuente de motivos y símbolos parece ser la tradición poética del 27, lo cierto es que la poesía de esta primera etapa muestra también un gran interés por la imaginería becqueriana. Así, por ejemplo, los poemas «Tarde de lluvia» e «Interior» de *Marea del silencio* retrotraen vagamente a las sombras de la poesía de Bécquer:

¡Qué tristeza de interiores en penumbra,
de tardes lentas
de álamos y lluvia!
¡Qué tristeza de pianos en sombra,
de párpados cargados de silencio,
de estancias grandes,
donde sólo se ven manos que se mueven como plantas espectrales!
(*MdS*, II, 17)

¡Oh estancias en sombra!

Se empañan de luna, de frío y silencio,
los claros cristales de las altas copas. (*MdS*, II, 18)

Y cómo pasar por alto el eco del famoso verso de las *Rimas* en el siguiente poema:

Mientras tu pensamiento se llena de cisnes
indolentes y blandos,
yo te enseñé mis ojos
de azul frío y claro. (*MdS*, 33)

También la imagen de la virgen, vinculada a la de la luna en la poesía de Múgica, se presenta envuelta en términos de locura y muerte, recordando a la típica imagen romántica de la mujer fatal⁸⁹:

¡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! (*LSC*, «Rapto»)

Por otra parte, podemos aceptar la escenografía del bosque y lo telúrico como una apropiación romántica, puesto que se presentan siempre con una idea de fusión y de cambio:

Vuelvo al bosque, al silencio poblado por los dioses,
a un silencio sagrado, terrible y primitivo;
vuelvo al bosque y recuerdo –recuerdo y no te vivo–.
Poder que en otro tiempo detenías mi paso,
me agitabas convulso, me arrojabas al suelo,

⁸⁹ Praz (1999) realiza una revisión de la imagen de la mujer fatal en el romanticismo. En ella apunta la diferencia fundamental entre la imagen del «héroe byroniano» y la de la mujer fatal: «cada vez que se presenta un fenómeno análogo, se circunscribe inmediatamente a aquella zona predispuesta, hasta alcanzar una mecánica monotonía» (351). Esta imagen se ha presentado en formas distintas: como belleza diabólica (354) o como maga que ofrece conocimiento o poder (356); el uso que hace Celaya se aproxima más al segundo caso.

mientras algo pasaba que no era sólo el viento
resonando y doblando los árboles y el alma. (*LMy/S*, «Elegía»)

Precisamente este poema presenta en su primera estrofa otro de los principales elementos de la poesía de Rafael Múgica: el misterio. Aunque en esta ocasión el misterio no se presenta como temática, sino más bien como elemento de estructuración que aporta intriga a la lectura. El silencio, el miedo a la muerte y las imágenes sombrías y fantasmagóricas impulsarán a lo largo de los poemarios una sospecha del objeto misterioso, que no acabará nunca por resolverse.

La voz poética siente la presencia del secretismo en sus divagaciones reflexivas, representadas bajo el clima de ensoñación propio del surrealismo. Surrealista es, de hecho, la base de esta poesía, que se presenta como un intento de autoconocimiento a partir de la introspección y la exploración del subconsciente. Sin embargo, hemos visto cómo también la tradición de la poesía del 27, así como varias influencias de arte pictórico, además del romanticismo alemán y las vanguardias, forman una gran parte de la red de voces e influencias que encontramos en esta poesía temprana de Gabriel Celaya. No en vano consideramos esta fase de su obra como la búsqueda de voz propia en el mar de influjos de la modernidad.

El silencio en la poesía de Múgica se corresponde con la imposibilidad de conocimiento que el poeta advierte al aventurarse a las profundidades del subconsciente, y que representa la falta de respuesta, por un lado, y la imposibilidad de transferencia –que evoca al misticismo de la poesía de San Juan de la Cruz– de la experiencia artística, por otro. En este sentido, observamos cómo el yo poético evoca los secretos de la poesía, que son los secretos del ser, y que parece, a ratos, comprenderlos, pero que en sus esfuerzos se ve incapaz de llevarlo al papel:

Algo se escapa de mi alma entreabierta: la brisa.

Algo me duele en el alma cerrada: la luna.

Algo hay que se abre y se cierra, que se mueve, que tiembla.

Algo araña mi mano encerrada en un ópalo precioso, nocturno, fiel,
doliente. (*PdRM*, II, 13)

La voz poética sugiere la presencia de lo que ella misma es incapaz de enunciar, pero que sabe con certeza absoluta. Normalmente es una imagen extraordinaria, que remite al mundo de los sueños, aquello que se nos presenta como la verdad tras el misterio; pero estas imágenes no admiten traducción ni tienen un correspondiente, puesto que su significado es de hecho el misterio que cubre todo el ser. Para el poeta, sin embargo, en pleno éxtasis metafísico, le parecen válidas las figuras oníricas que nos presenta, y recurre a preguntas retóricas o a la insistencia fática –«¿lo veis?», «sabadlo»– cuando nos lo transmite, sabiendo en el fondo que no las entenderá cuando despierte, por muy obvias que resulten en el sueño. Bajo esta consideración, la lectura del siguiente poema de *Poemas de Rafael Múgica* puede entenderse como parte del proceso de entrega a la experiencia onírica, que necesariamente pasa por la aceptación de las reglas de esta:

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

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

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

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

Cada vez entiendo menos. (*PdRM*, I, 7)

La voz poética teme la incompreensión, que sabe inevitable tras el trance, y trata desesperadamente de rescatar las escenas que forman parte de su imaginación, que tan perfectamente inteligibles resultaban antes, pero que resultan ahora intransmisibles. La experiencia se traduce por tanto en silencio, y este en el misterio órfico que busca desvelar:

El árbol blanquísimo de los escalofríos
se movía en la noche estremecido.
(En el fondo de tus ojos
temblaba un árbol de oro.)

Trazos fríos de luna
cortan quietas aguas.
(En tu pulso tiemblan vivos
peces de sangre y de plata.)

Brazos en cruz, ¿quién mira
con ojos redondos hacia el alba?

He aquí el mar,
el mar que calla. (*MdS*, III, 39)

El uso del tiempo verbal divide en dos el poema anterior: el pretérito se refiere a la experiencia del sueño, mientras que las dos últimas estrofas parecen sugerir el despertar, la duda surgida y el consecuente silencio, que actúa como otro elemento del misterio, puesto que nunca descubrimos a qué se refieren las imágenes de los primeros versos. El silencio actúa siempre de la misma forma en todos los poemarios: es un elemento inevitable, inalienable respecto a la experiencia onírica-metafísica, bien como respuesta a las preguntas del yo, como acabamos de ver, bien como signo de incompreensión:

Luz cenital; sala de mármol:
sobre el blanco pavimento estás tendida,
desnuda y desangrada, no dormida,
soñada por la luna de los asesinatos.

No sonriendo, ni triste, ni severa,
hierática en la altura de un silencio,
mirándome y mirándote en mis ojos

absortos como un mar frío y sin sueño. (LSC, «El espejo»)

Los encuentros con el otro yo se traducen en una espera silenciosa; silencio que domina la mayoría de poemas y que funciona como elemento ambiental y representativo del estado onírico: «este silencio que sube y baja entre el misterio y la vida» (MdS, I, 12), «Entre la vida y el sueño / sube y baja el silencio» (MdS, III, 28), «La noche era un silencio» (MdS, III, 35), «Sé que tú eres un murmullo indeciso, / lo que se mueve entre música y palabra» (LSC, «Bienaventuranza»). El silencio se presenta como medio indispensable para la introspección y la exploración del subconsciente:

La música del silencio me murmura mis secretos
y es como el sigilo de mi virgen que se acerca
es una amenaza y una sonrisa triste,
es la hora del misterio que viene y no viene, (LSC, «Los presagios»)

Pero es también la razón de la locura:

La ha vuelto loca el silencio
y la obsesión de sí misma;
loca, el sentirse tan sola
en el medio de esa noche
que es una obsesión redonda. (MdS, III, 29)

En este poema, en el que hay una correspondencia entre la luna que vaga por el cielo inmenso de la noche y el yo poético, que hace lo propio por las profundidades de su conciencia, se nos advierte del peligro de la soledad y el silencio, elementos necesarios para la introspección y para la experiencia poética. Ya hemos comentado cómo en *Exploración* Celaya intenta enumerar las semejanzas entre Bécquer y Rimbaud, entre las cuales se hallaba la manera en que tratan el silencio. Este se concibe como venimos traduciéndolo hasta ahora: como el final esperable tras la inmersión onírica o introspectiva, dada la inoperancia de la poesía para traducir la experiencia mística. Para Música el

silencio es la propia experiencia, forma parte del mensaje místico, si bien sigue siendo intransferible por la necesidad de experimentarlo en carne propia. Por eso la voz poética abraza la muerte, porque la entiende como la muerte del yo-consciente, única forma de liberación del otro yo:

La noche, viene desnuda:
senos de luna,
guantes morados.

Con los brazos en alto
ya la estoy esperando.
¡Qué cerca de mi oído
enmudecen sus labios!
¡Amor, amor!
La muerte
me está besando. (*MdS*, III, 38)

La muerte se corresponde así con el conocimiento o la comprensión, puesto que no es muerte real, sino muerte poética, una entrega a la locura y al misterio para formar parte de este, un perderse en el sueño para no olvidar su sentido, que es el sentido del ser, inalcanzable de otro modo: «Algún día traicionaré todos los misterios, / aunque quizá luego tenga que callarme para siempre» (*PdRM*, I, 5).

Hay ocasiones, sin embargo, en que la voz poética advierte que la espera de la muerte del yo resulta también infructífera, y trata de poner fin al silencio mediante la apelación a un tú que no comprende nada:

Mas si es de noche, todos brillamos de uno en uno,
tristemente absolutos.
Aunque es de noche, veo. Y veo demasiado.
A veces me da miedo ver todo lo que veo,
y si llego a nombrarlo, me parece que explico.

Mas no explico, pues no puede
explicarse ese trasmundo, más que bello, sagrado.
¡Ojalá me creyeráis! No estaría tan solo. (*PdRM*, I, 1)

Relacionado con la imposibilidad de comunicación, el silencio y el sueño se encuentra uno de los poemas que mejor manifiesta la unión de esta poesía con la teoría poética de Celaya. En él podemos distinguir algunos de los términos que utiliza el poeta en la exposición de la conciencia mágica que realiza en *Reflexiones*:

En el centro de la noche se levanta el torreón de los siete donceles que
se durmieron en otro milenio.

El sueño de cada doncel es un secreto,
y los siete secretos juntos forman la agonía de una virgen que se
desangra.

La brisa se desmaya y es como si entonara lentamente los párpados.

Pero de repente, los siete donceles se despiertan sobresaltados
y tratan de explicarnos lo que no ha pasado. (*PdRM*, I, 9)

Según Celaya, la conciencia mágica es impersonal, diacrónica y horizontal; la forman las series de mitos y arquetipos que en la historia del hombre han ido definiendo a todos los individuos. La considera un recuerdo desconocido e indescifrable, por lo que de algún modo tiene que ver con la memoria, en tanto que está presente aunque sea solo en forma de intuición. En su poesía, sueño refiere a memoria, y la imposibilidad de descodificar estas series diacrónicas se resuelve en misterio y angustia. El sueño de cada uno de los donceles del poema, así, es un secreto en tanto que son incapaces de traducir la experiencia introspectiva: la inmersión en la subconsciencia, que es la conciencia colectiva, mágica, de la que habla Celaya, y que coincide con las premisas surrealistas del «otro yo», es en realidad la exploración de la historia del ser –de sus arquetipos míticos, de su común denominador–, por lo que el sueño se realiza «en otro milenio». Por otro lado, hemos de asumir que el sueño de cada doncel es en realidad el mismo, o parte de un mismo afluente que es

esa historia de la humanidad, que en última instancia se vuelve «agonía» por la imposibilidad de comunicación, o la inoperancia de esta para transferir la experiencia, expresada en el último verso del poema.

Es pronto, sin embargo, para concebir aún una poesía hecha por todos, según el enunciado de Lautréamont, que definirá la poesía colectiva de los años cuarenta. Aunque el poeta intuye una memoria colectiva fundada en el modelo arquetípico junguiano –en la biblioteca de Celaya encontramos un volumen tardío de *El hombre y sus símbolos*⁹⁰, pero la teoría de los arquetipos y del inconsciente colectivo está presente en el resto de los estudios del psiquiatra suizo, también presentes en la biblioteca del poeta, como hemos apuntado anteriormente–, traducida en el sueño y las metamorfosis, aún cree en la individualidad del poeta, único capaz –en actitud que recuerda a la poesía mística de San Juan de la Cruz– de aprehender la experiencia introspectiva, de sacar algo en claro de ella, y de trasladarla. En última instancia, sin embargo, se da cuenta de la imposibilidad de comunicarla, lo que le induce angustia o agonía, que nuestro poeta resolverá de forma personal mediante el vitalismo panteísta –cercano al de Pablo Neruda, Miguel Hernández o Aleixandre– que le caracteriza:

Con ternura, con paz, con inocencia,
con una blanda tristeza o el cansancio
que viene a ser un perro fiel que acariciamos,
estoy sentado en mi sillón y soy feliz,
y soy feliz
porque no siento la necesidad de pensar algo preciso.

Con una fatiga que no es un desengaño[,]
con un gozo que no alienta esperanzas,
estoy en mi sillón, y estoy
en algo que quizá sólo es amor.

⁹⁰ Jung, C.G. (1977). *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Luis de Caralt.

Sé que floto
y nada me parece, sin embargo, indiferente;
sé que nada me alegra ni me duele
y que, sin embargo, todo me enternece;
sé que eso es el amor
o que quizá solamente es un dulce cansancio;
sé que soy feliz
porque no siento la necesidad de pensar algo preciso. (LMy/S,
«Descanso»)

Por otro lado, las metamorfosis también forman parte de ese devenir arquetípico, y son las que retrotraen al mundo animal y a la naturaleza y al sentimiento de fusión con el mundo que vemos en algunos poemas, como «Entrando en el bosque», «Primavera» o «Con las fuerzas primeras», de *Soledad cerrada*; y «En la raíz», «Los elementos» o «Elegía», de *La música y la sangre*. Aquí se advierte la influencia nietzscheana, también responsable, seguramente, del vitalismo del poeta –el concepto del «superhombre» se define, entre otros, por el vitalismo⁹¹–; pero además del filósofo alemán, es posible que el origen del panteísmo y la imagen telúrica sea la pintura. Alix (1996) recuerda la tendencia pictórica al surrealismo telúrico en los años 20-30, y en algunos de los propios dibujos de Múgica se aprecia un interés al respecto. En cualquier caso, la comunión con la naturaleza mediante la muerte es un tema recurrente en la poesía, muy ligado a la teoría de conciencias y al panteísmo –lo que relaciona la poesía celayana con la de Neruda, Aleixandre o Miguel Hernández:

⁹¹ En *Así habló Zaratrusta*, la presentación del concepto, ciertamente dirigido a la aniquilación de dios y el surgimiento de una nueva moralidad, viene acompañado también de una voluntad de pertenencia a la tierra, motivo habitual en la poesía de Celaya:

¡Os enseñó el superhombre!

El suprehombre es el sentido de la tierra. Que vuestra voluntad diga: ¡el superhombre debe ser el sentido de la tierra!

¡Os insto, hermanos, a que permanezcáis fieles a la tierra y no creáis a los que os hablan de esperanzas supraterráneas! Son envenenadores, conscientes o inconscientes.

Desprecian la vida; llevan dentro de sí el germen de la muerte y están ellos mismos envenenados. La tierra está cansada de ellos; ¡muéranse pues de una vez! (Nietzsche 1982: 18)

Con un golpe de sangre
volviste a la tierra,
con un solo grito,
con un solo golpe de sangre.

Más vivo estás ahora, amigo mío,
hecho blancos gusanillos que agitan las raíces,
materia convertida en lenta savia
que sube, hoy, por los árboles, temblando. (LSC, «A José Luis
Gurruchaga»)

Con todo, podemos confirmar que la poesía de Rafael Múgica escrita antes de 1936 supone un intento de superación del yo individual, tal y como el propio autor sugiere al final de su carrera; esta base teórica o temática parece estructurar todos los poemarios, caracterizándolos bajo un ilusivo esquema surrealista. El surrealismo, o más bien el recurso surrealista de la imagen onírica y la –falsa– escritura automática no constituye más que un medio de abordar esa teoría central de la conciencia mágica, que pretende la sumersión en el subconsciente para rescatar una historia del ser. Es en ese sumergirse, en esa construcción del mundo de los sueños, donde el poeta dispondrá las variadas influencias que recibió en estos años. Es el caso obvio de la pintura, de donde extrae el interés por la pintura metafísica de Giorgio de Chirico pero también del surrealismo telúrico de Alberto Sánchez o Francisco Lasso, «cuyas irradiaciones habrían de recoger Maruja Mallo, Rafael Alberti, Caneja o Rodríguez» (Alix 1996: 27). También el interés por lo escultórico se deberá en gran parte al pintor griego, si bien es cierto que existen innumerables artistas rendidos a esta estética –Dalí, Calder, Palencia o Picasso, por ejemplo–, que seguramente tuvieron gran influencia en el joven durante su época de producción plástica.

Siempre en la dinámica del sueño, hay en esta poesía otros recursos que no provienen de la pintura, sino de poetas de la generación anterior: la luna, los ángeles o los toros son símbolos habituales de los poetas del 27. Otros movimientos que en su momento suscitaron el interés de Múgica no estarán

presentes en la poesía de estos años, como es el caso del futurismo, del que sin embargo mantendrá una importante lección: que el arte insurrecto, novedoso y desafiante no debe nunca despreciar estéticas anteriores; que la revolución estética no debe consistir en la destrucción de los contrarios, sino en su incorporación y revisión. De ahí que una poesía de honda influencia neorromántica y surrealista como la de *La soledad cerrada* admita en su seno ecos tan reconocibles del simbolismo e incluso de las premisas puristas.

Pero toda influencia o marca de movimientos pasados o presentes conducen esta poesía hacia un objetivo predefinido y defendido hasta sus últimas consecuencias: sumergirse en los oscuros rincones del yo y tratar de rescatar las respuestas a las preguntas más humanamente básicas, que son precisamente las que definirán al ser en relación a sí mismo, a sus semejantes y al cosmos como unidad total –nótese el paralelismo con el pensamiento de Heidegger, especialmente con la concepción del *ser-en-el-mundo*; en el próximo capítulo nos detendremos en esta relación–. Lo que le interesa a Celaya de poetas puristas como Juan Ramón Jiménez es la comunicabilidad posible a través de la diafanidad del poema (Lanz 2009a), que en cierto sentido la poesía del misterio de Rafael Múgica utilizará como herramienta para despejar la densa niebla del interior del subconsciente, aunque en última instancia, como todos los demás recurso, resultará ineficaz para dar respuesta a las intrigas del yo. Algo parecido ocurre con el simbolismo, cuya fabricación de mundos aprovechará Celaya para erigir un plano onírico cuyas metáforas estarán vacías, en tanto que nunca conoceremos los referentes de las imágenes que nos plantea, debido a que esto conllevaría saber el significado escondido y rompería el aura de misterio que estructura los poemarios. Existe al mismo tiempo, sin embargo, una compleja trama de correspondencias y relaciones que mantienen en todo instante la intriga. En el siguiente poema, por ejemplo, uno de los primeros de *Marea del silencio*, que dice así:

Brazos en cruz, yo soy de la brisa.
A través de mi alma transparente,
¡pájaros en un raptó de delicia!

¡Oh aires, en fuga!
Aire que debate entre mis brazos
frías mujeres desnudas.

En el cielo grande y amplio se presiente
un lento descenso de ángeles leves.

Raptos hacia la primavera
en los caballos del viento.
Amplio beso de los aires.
¡Más brazos! ¡Más! ¡Más!
¡Más brazos para abrazarte,
locura desmelenada de los aires! (*MdS*, I, 3)

Se aprecia ya una construcción simbólica que relaciona los distintos poemas del libro: el aire o la brisa son portadoras de ese conocimiento anhelado, que lleva al regocijo del poeta, quien se entrega a las «delicias sin nombre» (*MdS*, I, 6); el cielo anuncia la llegada de esos «ángeles» que en otros poemas irán definiéndose como los portadores de respuestas, protectores por otro lado de la verdad: «¡Oh ángel, oculto en el vuelo, / tu presencia es el silencio! / [...] Sentirse por fin ángel, / ángel, / sólo ángel» (*MdS*, I, 5); «El ángel de cristal está de espaldas / pero de vez en cuando se vuelve hacia mí y me sonrío» (*PdRM*, I, 8). Estos símbolos acaban correlacionándose con otros motivos más presentes en las obras: «Los ángeles extienden sobre mi cabeza / trémulas espadas blancas de silencio» (*MdS*, II, 26), perpetuando así la red de referencias, que adquiere una dimensión tal que resulta imposible averiguar la razón de cada elemento.

La manera en que se construye la estructura de los libros a partir del misterio proporciona un esquema eficaz que coincide con el planteamiento de la conciencia mágica. El misterio se sitúa a medio camino «entre la vida y el sueño» (*MdS*, III, 28), «entre música y palabra» (*LSC*, «Bienaventuranza»), y aunque no

se llegue a saber qué lo compone –o que esconde tras de sí–, la voz del poema va otorgando señas que lo caracterizan como diacrónica y horizontal: «La tierra habla con voz de siglos olvidados» (LSC, «Entrando en el bosque»), «¡oh evidencia de algo eterno, ya sentido, lejano!» (LSC, «Bienaventuranza»).

La idea del subconsciente se introduce a través de los símbolos del espejo, de Narciso y del *Doppelgänger*, y es reforzado por el hecho de que muchos elementos encuentran también su «doble»: «La noche / [...] oculta otra noche más íntima» (LMyIS, «Sólo mi noche pequeña»), «Los dos ángeles parecen ignorarse, / y sin embargo, se aman inconfesablemente» (PdRM, I, 9), «La noche tiene dos rostros» (PdRM, II,2), «La luna. / ¡Qué espejo ciego / vuelto siempre hacia sí mismo!» (MdS, III, 31).

**CAPÍTULO III. SEGUNDA ETAPA: GUERRA CIVIL Y PRIMERA
POSGUERRA (1936-1944)**

III.1. La metamorfosis lenta

En 1936, un todavía desconocido poeta llamado Rafael Múgica ganó el premio de poesía organizado por el Lyceum Club Femenino⁹² de Madrid como celebración del centenario de Gustavo Adolfo Bécquer con el poemario titulado *La Soledad Cerrada*, de aspiraciones neorrománticas y una base surrealista.

El fallo del premio se recogió en el diario *La Libertad*:

Lyceum Club Femenino. *Los premios del concurso Bécquer*. Examinados los numerosos trabajos presentados al concurso abierto por Lyceum Club con objeto de conmemorar el centenario de Gustavo Adolfo Bécquer, premiando la mejor colección de poesías de autor inédito o no bastante conocido, este Jurado considera que sobresalen especialmente los dos trabajos titulados *La soledad cerrada* y *Poema inconexo*, que llevan, respectivamente, los lemas “R. M. C.” y “Luz”. Como una de las bases previamente establecidas fue la de indivisibilidad del premio, ha decidido conceder éste, con las 500 pesetas a él anejas, al primero de los trabajos citados, *La soledad cerrada*, por entender que se ajusta más estrictamente a las condiciones del concurso. Abiertas las plicas correspondientes, se ha encontrado que el autor de la colección premiada es D. Rafael Múgica Celaya,

⁹² Asociación feminista constituida en 1926 e inspirada en el Lyceum Club londinense. La fundaron más de un centenar de mujeres de elevado nivel sociocultural. Entre las socias más notorias están Carmen Baroja, Clara Campoamor o María de Maeztu, siendo esta última la presidenta del Club. En su sede en la Casa de las Siete Chimeneas realizaron, entre otras actividades, innumerables conferencias, y la nómina poco tiene que envidiar a la de la propia Residencia de Estudiantes; entre otros, participaron Américo Castro, Marinetti, Gómez de la Serna, Lorca, Salinas y Alberti. (vid. Aguilera, 2011; González 2015)

de San Sebastián, y el autor de *Poema inconexo*, D. Luis Figuerola-Ferreti, de Barcelona. Madrid, 4 de Julio de 1936. Firman: Ernestina de Champourcin, *Azorín*, Ricardo Baeza, Juan José Domenchina y Halma Angélico. Para el martes 14, a las siete de la tarde, organiza esta entidad un sencillo acto, en el que se darán a conocer algunos de los trabajos presentados por los dos poetas elegidos en el concurso de poesías. El escritor D. Ricardo Baeza, que formó parte del Jurado, pronunciará unas palabras con su autorizado juicio crítico, y también la presentación, pues al acto asistirá el poeta premiado D. Rafael Múgica Celaya, llegado de San Sebastián con este objeto. Quedan invitados cuantos simpaticen con las actividades culturales de este Lyceum, San Marcos, 42⁹³.

Esto ocurrió apenas un mes antes del estallido de la Guerra Civil:

Yo estaba entusiasmado, sobre todo porque era la puerta para irme de aquí [San Sebastián]. Ya estaba previsto que Aguilar me publicase el libro, y los amigos ya me habían buscado un puesto de periodista en *El Sol*.

[...] La lectura que yo di del libro sería el 15 o el 16 de julio del 36⁹⁴. Sé que me vine en el último tren de Madrid a San Sebastián. Yo no sabía que era el último. (Vivas 1984: 31)

No existen evidencias de la oferta de empleo en ese diario, ni de que el libro fuera a editarse por *Aguilar*. Sin embargo, es legítimo pensar que, en cualquier caso, Rafael Múgica pensaba mudarse de forma definitiva a Madrid y huir de lo que para él era la más remota reclusión⁹⁵. San Sebastián no representa solo el distanciamiento físico respecto al centro cultural del país, sino más bien una exclusión total, puesto que su puesto en la empresa familiar y los

⁹³ *La Libertad*, Madrid, viernes 10 julio 1936, pág. 2.

⁹⁴ Según la noticia de la lectura, ocurrió el 14 de julio:

El certamen literario del Lyceum Club. Mañana martes se celebrará en el Lyceum Club –San Marcos, número 42– un sencillo acto, en el que se darán a conocer algunos de los trabajos presentados por los dos poetas elegidos en el concurso de poesías. El escritor don Ricardo Baeza, que formó parte del Jurado, pronunciará unas palabras con su autorizado juicio crítico, y también de presentación, pues al acto asistirán el poeta premiado don Rafael Múgica Celaya, llegado de San Sebastián con este objeto, y don Luis Figuerola-Ferretti, autor del trabajo destacado en el concurso, llegado, asimismo, de Barcelona. Quedan invitados cuantos simpaticen con las actividades culturales de este Lyceum. (*Hoja Oficial del Lunes*, Madrid, 13 julio 1936, pág. 2.)

⁹⁵ A este respecto, dice en «Historia de mis libros»: «Y así, a mediados de 1935, me encontré confinado en San Sebastián y convertido en ingeniero-gerente de la empresa de mi familia. Esa empresa de la que tanto me costó desligarme. (*Itinerario* 1074)

compromisos derivados de él le impedían ejercer la escritura. En este sentido, y como hemos comentado anteriormente, *La Soledad Cerrada*, con su publicación definitiva en 1947, tiene una significación especial, en tanto que representante de la poesía celayana anterior a 1936, pero también la apertura al público general en la posguerra. Sin embargo, nos falta analizar lo ocurrido a partir del inicio de la Guerra Civil, y el devenir del poeta en los primeros años de posguerra.

En la misma entrevista realizada por Ángel Vivas (1984), Celaya manifiesta haber luchado durante la Guerra Civil en el bando republicano, concretamente como capitán en las tropas de la *Eusko Gudarostea*. Con la caída de Bilbao su pelotón fue arrestado y, al parecer, se salvó de ser fusilado arrancándose los distintivos de capitán (33). Existe un documento que corrobora su ingreso en un campo de concentración en Palencia el 2 de julio de 1937 (Rodríguez y Berzal 2011) –Bilbao cayó el 19 de junio–. En este papel, el nombre de Rafael Múgica aparece clasificado bajo la «agrupación (a)», que, a diferencia del resto de clasificaciones, señalaba a los «afectos a la sublevación».

La razón que justifica la absolución es que intercediera el padre de su entonces pareja Julia Cañedo: «Este hombre destruyó mi expediente y eso fue un chantaje porque me obligó a casarme con su hija. El miedo es ciego» (Vivas 1984: 33). César Cañedo era teniente coronel de ingenieros (Berzal 2012) en el bando sublevado –y no gobernador militar, como Celaya cree durante su entrevista con Vivas. El matrimonio que siguió entre los dos jóvenes fue parte del presunto pacto entre Celaya y el teniente (Chicharro 2007):

Me casé, con mucho miedo porque aquí [San Sebastián] me conocía todo el mundo, sabía lo que había hecho y lo que no había hecho, y lo que había sido y lo que no había sido. Hubo gente que incluso me denunció, y no lo tomaron en cuenta. [...] Hay gente que dice que fui muy cobarde. (Vivas 1984: 34)

A la pregunta de si fue «reciclado» después en el otro bando, la respuesta de Celaya es contundente: «No tengo el honor. Fui como ingeniero civil a los talleres porque no era digno. Felizmente» (34). Chicharro, guiado por los testimonios dejados por Celaya en algunos de sus poemas o libros –*Episodios*

Nacionales [1962], *Dirección prohibida* [1973], *Parte de guerra* [1977] y la edición bilingüe *Poesie* [1967]–, sugiere que «su trayectoria vital durante la guerra no se detiene aquí, ya que el ejército nacionalista, necesitado de personal técnico [...], lo “recuperó”, haciéndolo primeramente soldado, sargento provisional más tarde y luego oficial. Su nuevo destino fue Burgos» (2007: 26).

III.1.1. Tentativas

En cualquier caso, si de verdad terminó aquí su participación en la Guerra Civil o no, lo cierto es que en el año 1937 comienza para Gabriel Celaya una época de soledad que durará diez largos años. Lo único que hará será escribir, y mucho. El proyecto principal será el libro *Tentativas* [1946], que comenzó en 1934 y que le obsesionará de forma inaudita: «Todas las demás obras que iba escribiendo [...] sólo eran para mí afluentes que debían desembocar en *Tentativas*» (*Itinerario* 1075).

El estado anímico de Celaya durante estos primeros años de posguerra es el de un enfermo: coartado y limitado –espacial y culturalmente–, se afina en sí mismo y cosecha una creciente depresión, cuya única vía de escape será la escritura. Sin embargo, lo que escribe no distará de lo que hacía antes de la guerra:

Escribir, eso sí, lo hago más que nunca. Pero no se me ocurre publicar. [...] Y no porque esté haciendo poesía social, no; yo sigo con el surrealismo, sigo como en el 36, como si no hubiese habido guerra. [...] Todo era prohibido. (Vivas 1984: 35)

Tal vez esta sea la razón por la que, a primera vista, la poesía escrita a partir de 1936 no sea muy distante a la anterior. Los tres poemarios que analizamos en este apartado –*Objetos poéticos* [1948], *Movimientos elementales* [1947] y *El principio sin fin* [1949]– parecen, si no un desarrollo a las premisas poéticas de la preguerra, por lo menos complementos que las matizan

y especifican. Se intuye, por lo general, un pulimiento de las técnicas previas, pero es inevitable preguntarse de qué forma una experiencia como la Guerra Civil y sus consecuencias afecta la poesía de un poeta como Gabriel Celaya. Si no hay correspondencia directa con los poemas escritos al calor de la guerra, tampoco hay dudas del impacto que esta tuvo en su poesía posterior, por lo que el análisis de estos poemarios debe tomar en cuenta el contexto político-social bajo el que fueron compuestos.

Los primeros años después de la guerra son, sin duda, una etapa de transformación para nuestro poeta; una metamorfosis lenta, pero inexorable, que culminará con la poesía desenfadada de Juan de Leceta, y con una forma de entender el verso totalmente distinta.

Nos encontramos, sin embargo, inmersos en este período de transición, en el que un Celaya martirizado por la guerra y sus consecuencias sigue buscando una voz propia. Consecuencias, cabe decir, personales, puesto que si la Guerra Civil cambió para siempre la vida de Rafael Múgica, lo hizo, por encima de todo, en el plano particular: se reincorpora, a regañadientes, a su puesto en la fábrica familiar; sus libertades más elementales son interrumpidas, como se impide también todo contacto con Europa. Por otra parte, su matrimonio con Julia Cañedo –del que dan fruto sus dos hijos, Pilar y Luis Gabriel– atraviesa dificultades, hasta el punto en que Celaya vive «matando el tiempo sin tomar la decisión de separarme. Mientras no encuentras otra mujer no te atreves a dar el paso» (Vicent 1981).

Llegarán los años en que el poeta social cante –o mejor, «diga»– las injusticias políticas y sociales y haga de la poesía un arma para luchar contra ellas; ahora, sin embargo, pasará un proceso de lamentación íntima, que culminará, en propias palabras de Celaya, con la publicación de *Tentativas* en 1946.

Este libro, que comenzaría en sus años de estudiante en Madrid, resultó en un proyecto literario que duró una década entera. Lo que comenzó como una «síntesis de las que había ido pasando en mi formación juvenil» (*Itinerario*, 1075), acabó convirtiéndose en una obra a mitad de camino entre novela de

iniciación o *Bindulgsroman* y prosa poética que la crítica de la época tuvo problemas para clasificar. Uno de los más tempranos críticos de la obra celayana, Arturo Benet (1951), describe la obra como poemas épicos diluidos en un «lirismo racionante»; otros críticos de la época (Pérez Masegosa 1947, Prego 1947, Tuero 1947, Gil 1948) coinciden en la dificultad que entraña la clasificación genérica de *Tentativas*.

La importancia de esta obra no radica sin embargo en su hibridismo o complejidad genérica, sino en otras dos cuestiones. La primera razón por la que esta obra es notoria es «por la calidad de su prosa, [...] por sus sorprendentes expresiones metafóricas, por sus descripciones, por el eficaz empleo que hace este ingeniero industrial e ingeniero del verso del mundo referencial de la ciencia» (Chicharro 1992). La segunda y fundamental cuestión es el ya mencionado proceso de escritura, que dura más de una década y abarca nada más y nada menos que todas las etapas planteadas en estas páginas. Su origen en el surrealismo de los años treinta y el horizonte existencialista de la segunda mitad de la década de los cuarenta tienen una importancia fundamental en el libro, que representa un paralelismo crucial con la trayectoria del poeta en estos años. La correspondencia entre libro y vida no se limita simplemente a lo dilatado de su composición, sino que, más bien, esta se integra en aquella, estableciendo la línea conductora e, incluso, la propia estructura interna de *Tentativas*. Esta es la razón por la que Celaya la considera una *Bindulgsroman* que plantea «el cultivo de una personalidad prototípica» (*Itinerario* 1076): la obra, en su planteamiento inicial, era un intento de «resolver mis experiencias personales en figuras arquetípicas, y –trascendiendo el yo– crear mitos en los que mi vida accidental y una Metahistoria, que en realidad era para mí una Historia de la Cultura, se fundieran» (1073). Son las mismas premisas que sostienen los libros de su primera fase: la superación de la individualidad del yo y la búsqueda de una conciencia mágica más allá de la propia en que se encuentra la historia de la humanidad a través, precisamente, de mitos y arquetipos que no son otra cosa que una personificación de la Historia: «La historia de cada hombre es la Historia del Hombre. Lo que no es experiencia arquetípica es anécdota sin importancia» (1073).

De hecho, si nos fijamos en los títulos de las tres primeras fábulas de *Tentativas* –tiene un total de doce, distribuidas en cuatro «ciclos», titulados «Tentativas trágicas», «Tentativas románticas», «Tentativas lúdicas» y «Tentativas históricas»–, automáticamente nos remiten a los temas conductores de los poemarios de la primera etapa: «Narciso», «Orfeo» y «Edipo»⁹⁶. Sin embargo, el orden de las fábulas no es el mismo en que fueron compuestas:

En un principio, *Tentativas* sólo constaba de cuatro fábulas: Las que, con muy pocas modificaciones, titulé en la edición definitiva: «Orfeo», «El Río», «El Jardín» y «Los Bárbaros». Pero con los años, el proyecto se fue complicando, y las cuatro fábulas primitivas se convirtieron en doce que dispuse triádicamente en cuatro ciclos [...]. Cada uno de estos ciclos iba abierto por un planteamiento que rompía las síntesis de los procedentes ciclos. (*Itinerario* 1075)

La causa de esta multiplicación de capítulos parece tener su origen en el período de la primera posguerra –así lo explica en *Itinerario*–, tiempo durante el que nuestro poeta «se encerró en su mundo, su mundo era exclusivamente *Tentativas*; al verse solo [...], la obra sufrió, él mismo lo reconoce, una “superfetación”» (Chicharro 1992). De hecho, muestra de esta obsesión temporal por la obra es el hecho de que, para su reedición de 1972 llevada a cabo por Seix Barral, Celaya manifestó querer reducir el número total de fábulas a seis, lo cual se le negó, dando a luz una reedición íntegra de la obra (*Itinerario* 1075-1076).

Las cuatro fábulas originales –escritas en el tiempo de su estancia en la Residencia de Estudiantes (*Itinerario* 1075)– pertenecen a distintos ciclos dentro de la estructura de *Tentativas*. Por lo tanto, no sería prudente estudiar la obra como una corriente perfectamente ordenada en el tiempo, en que cada ciclo se escribe íntegramente bajo una mirada original y regida por el momento histórico

⁹⁶ Las «Tentativas románticas» se componen por las fábulas «La ciudad», «El Río» y «El Mar»; las «Tentativas lúdicas», por su parte, las tituladas «El jardín», «Caleidoscopio» y «Los Bárbaros»; finalmente, las «Tentativas históricas», «Génesis», «La Encarnación» y «La condición». Cada una de las fábulas viene seguida de un comentario-resumen de la misma, que en cada ciclo se nombran de acuerdo al título general del grupo: «Épodo» para las trágicas, «Lied» en las románticas, «Rondel» en las lúdicas y «Carmen» en las históricas.

o vital del autor. Son sin embargo posteriores todas las fábulas del último ciclo, las «Tentativas históricas», que además funcionan como conclusión a la obra.

El primer ciclo, llamado «Tentativas trágicas», toma como eje la temática de la individualidad: el héroe desgarrado del coro y de las fuerzas primeras, que simbolizan la huida del seno maternal –nótese los paralelismos poemas como «Bienaventuranza» (*La soledad cerrada*) o «Entrando en el bosque» (*Marea del silencio*)–; de ahí los nombres de héroes trágicos para los títulos de las fábulas: Narciso, Orfeo y Edipo representan, respectivamente, la conciencia, la poesía y la política. Tres aspectos de los que desprenderse para lograr la individualidad; tres casos frustrados, al fin, en que se acaba volviendo al seno materno.

El segundo ciclo, de «Tentativas románticas», aprovecha el motivo del viaje para abandonar «La ciudad» y explorar, en forma de aventura romántica, «El río» y «El mar»; este periplo se presenta como un abandono ciego, como el «Vuelo perdido» que titula la segunda parte de *La soledad cerrada*, continuando con los paralelismos con la obra poética. El héroe se abandona a los impulsos vitales con ánimo romántico, para verse finalmente de vuelta a la ciudad –otra vez regreso al origen–; sin embargo, es consciente de que algo, no se sabe bien qué, ha cambiado.

Si no funciona la acción trágica del primer ciclo, ni la pasión desatada del viaje romántico, tal vez la respuesta esté en la contemplación. Las «Tentativas lúdicas» presentan a un Gabriel Celaya –el personaje adopta ahora el nombre del autor– refugiado en un «Jardín», desde donde juega –con ánimo intelectual– con términos tan altos como la vida, los sentimientos y la belleza, que lo envuelve todo. Sin embargo, este estado es interrumpido con la llegada de «Los Bárbaros», que simbolizan la llegada de la madurez del hombre: «Y eso eran los Bárbaros: hijos de Dios, irrupción del Espíritu en la vida natural, germen creador, que aniquilaba toda idea de evolución de proceso autodialéctico, que se pone obstáculos a sí mismo para desarrollarse» (Chicharro 1992: 24).

El final del tercer ciclo coincide, de alguna forma, con la entrada en la edad madura, que se corresponde a la edad religiosa: un personaje nuevo siente todavía el impulso de romper con los orígenes, con el seno materno; pero al

mismo tiempo, y en misma medida, siente también la pasión religiosa. Las «Tentativas históricas» son, en cierto modo, un ciclo cristiano, en que se produce un cambio mayor que en los demás ciclos. La llegada de los Bárbaros produce una vuelta a la masa –religión–, pero la conciencia religiosa irá menguando gradualmente en tanto que esta se vuelve hábito. Esta última transformación, la mayor metamorfosis, da como resultado el hombre moderno: es el «Renacimiento» de la esperanza en el hombre: «Acaba *Tentativas* y con la obra concluye también el ciclo que podríamos denominar cristiano. Gabriel Celaya no pierde la esperanza, que la cifra en el hombre. Le importa ya más el “aquí y ahora”» (24).

Si creemos relevante resumir aquí la estructura de *Tentativas* es porque, como se podrá apreciar, existe un paralelismo –a ratos casi absoluto, a ratos muy sutil– entre esta obra y la trayectoria poética de Celaya hasta 1947. Sobre todo si nos fijamos, como comentábamos antes, en el hecho de que el último ciclo fuera probablemente escrito cerca del límite derecho de nuestro margen temporal. Describe la liberación final y definitiva del hombre del grupo, pero solo en el campo espiritual: lo orgánico prevalece. Sigue habiendo esperanza en el hombre, cifrada en el momento y lugar actual, en el «aquí y ahora». Es la liberación de lo místico para abarcar la actualidad, lo corporal, en el sentido amplio de la palabra. Si el último ciclo es llamado «Histórico» y no «Cristiano», como propone Antonio Chicharro cuando habla de *Tentativas* –«Las Tentativas del cuarto ciclo, al que se puede considerar como el ciclo cristiano, las titula “históricas”» (1992: 24)– porque se centra en el resultado final, y no en el estado previo. Se trata del abandono de lo arquetípico, de lo absoluto y eterno, encarnado en forma de religión –pero antes en el coro, o en la ciudad, o en el jardín– en pos de lo histórico, de lo tangible, del hombre real y físico.

Pero este salto aún no ocurre en la poesía. Como decíamos, Celaya se encuentra en un proceso de transición, ha concluido su aventura romántica y ha vuelto a la ciudad, desde cuyo jardín está contemplando incrédulo la llegada de los bárbaros. Las «Tentativas históricas» se corresponden, en todo caso, a la poesía que comprende la tercera etapa que aquí presentamos. Hemos dado, además, algunos ejemplos de paralelismos entre temáticas presentes tanto en

Tentativas como en la poesía de la primera época de Rafael Múgica; ¿dónde se encuentra, sin embargo, la poesía de *Objetos poéticos*, *Movimientos elementales* o *El principio sin fin*? ¿Funcionan acordes a lo que Celaya llama «lúdico», o están cercanas a la pasión religiosa previa al gran cambio final? ¿Hay compatibilidad entre la metamorfosis descrita en el libro, y los cambios fundamentales en sus poemas? ¿Ocurre que en realidad nada tiene que ver *Tentativas* con su poesía, y que pertenecen a ámbitos totalmente distintos? En cualquiera de los casos, *Tentativas* es una herramienta utilísima para el análisis de las obras de este período, sobre todo teniendo en cuenta lo complejo del momento histórico en que son creadas y la situación personal del autor.

III.1.2. Poesía pura y poesía «de situación»: hacia una cosmovisión heideggeriana

Existe otro elemento que merece la pena revisar, por la importancia que tiene para el análisis de *Objetos poéticos*. Es la definición que Celaya hace de la «poesía pura». Este libro es, de forma casi exclusiva en la obra del poeta –sin olvidar los ejercicios experimentales de los años sesenta y setenta, aunque excedan los límites cronológicos de este estudio–, un intento de acercamiento a una poesía más hermética, que funcione de forma independiente, como una «herramienta» –de ahí el título del libro– autónoma y cerrada en sí misma que a través de la unión de forma y fondo se constituye como objeto absoluto.

Por ello es necesario que, antes de proceder al análisis del poemario, nos detengamos a estudiar qué entiende Celaya por pureza y, más concretamente, cuáles son los motivos que lo impulsan a tratar de escribir este tipo de poesía.

La poesía pura, a la que la llegada del creacionismo con Vicente Huidobro –movimiento que suscitará interés en los años de estudiante de Celaya, como hemos visto en sus *OCRM*–, junto al ultraísmo de Guillermo de la Torre, suscitará una «búsqueda ferviente de nuevos modos de expresión» (Cano Ballesta 1972:

10), siempre en torno al cultivo de la imagen y de la forma. Ideales estéticos que adoptarán, de alguna forma, los poetas de la Generación del 27: ocurre una orientación hacia el objeto exterior, en oposición a la noción romántica del yo como centro del universo. Incluso, años más tarde, cuando algunos de los poetas de esta generación sienten la necesidad de expresar su crisis interior –Lorca, Alberti–, lo harán reflejándola en el mundo exterior, que se mostrará caótico, «fiel reflejo del alma» (23). La exaltación de la realidad, la tarea de ingenio y cierta conciencia de élite son las claves para entender la poesía de esta década, en que la creación lírica sigue siendo, en todo caso, las interioridades del poeta.

Sin duda las vanguardias contribuyeron al triunfo de la estética purista (47), como así lo hizo la presencia casi omnipotente de Juan Ramón Jiménez, la celebración del centenario de Góngora (Blanch 1976: 67 y sigs.) y la figura de Valéry, que con sus visitas y conferencias suscitó tanta ovación como oposición (*vid.* Allain-Castrillo 1995). Sin embargo, en los años treinta comienza a fraguarse un espíritu rehumanizador, en que el arte comienza a comprenderse como una aproximación entre la vida y la poesía, concibiéndose esta como una vía para destacar «la fibra humana» (Cano Ballesta 1972: 66), que en los años siguientes suscitará un enfrentamiento entre la estética purista y la poesía de artistas más jóvenes (84). Será precisamente la continua aproximación entre la literatura y la política lo que vaya arrinconando a la poesía pura, que sin embargo nunca desaparecerá completamente.

Volviendo a Celaya, existen tres textos del propio autor que pueden facilitarnos la tarea de definición de lo puro celayano: el texto ya referido anteriormente, *Exploración de la poesía* [1964], y dos precedentes donde da ya pinceladas que acabará matizando en él: *El arte como lenguaje* [1951] y un artículo publicado en *Finisterre*, titulado «La poesía pura de Fernando de Herrera» [1948]⁹⁷. *El arte como lenguaje* es uno de los ensayos mayores del autor, y aunque su proceso teórico culmina en *Inquisición de la poesía* [1972], donde solo «*en apariencia* [...] el distanciamiento del sujeto y el rigor informativo

⁹⁷ El artículo tiene su precedente en una conferencia impartida por el autor en el Círculo Cultural Guipuzcoano (Chicharro 2009: 16).

se hacen en ella más patentes que en ensayos anteriores» (Villar 1992: 78), son precisamente los ensayos anteriores los que presentan una actitud crítica más unitaria y coherente. *El arte como lenguaje* se trata de una revisión completada de un artículo de 1949 de igual título⁹⁸ y será incluido de forma fragmentada en la primera edición de *Poesía y verdad (Papeles para un progreso)* [1959] y de manera íntegra en la segunda edición, de 1979. El texto forma parte, además, de la polémica suscitada a partir de 1950 en torno a la concepción de la poesía como conocimiento o comunicación, derivada a su vez de la gradual rehumanización presente desde antes de la guerra y la toma de posiciones cada vez más comprometidas (*vid.* Lanz 2009b). De ahí el interés que puede suscitar una obra crítica tan cercana en el tiempo a nuestro período, que no solo se proyecta a lo largo de toda la ensayística de Celaya, sino que además – como atestigua el artículo de 1949– cuenta con antecedentes que se remontan a la década de los cuarenta. Lo mismo ocurre, de hecho, con «La poesía pura de Fernando de Herrera», que podemos considerar un boceto del capítulo de *Exploración de la poesía*, si bien el primero de los textos se centra en separar la poesía de Herrera de la experiencia vital del autor renacentista, bajo la premisa de Valéry de que «El autor, felizmente, no es nunca el hombre» («La poesía pura de Fernando de Herrera», 921). De hecho, tanto cala esta idea de separación entre vida y obra que el capítulo de *Exploración* encabeza: «La poesía pura en Fernando de Herrera»⁹⁹, presentando la poesía en sí como el objeto de estudio –y constante a explorar a lo largo de los distintos capítulos del libro. Sin embargo, con excepción de este cambio de ángulo, no existen diferencias entre los dos trabajos, aparte de las aportaciones necesarias para adaptar el foco de estudio.

En todo caso, al analizar estos ensayos, debemos hacerlo siempre teniendo en cuenta que no son la base crítica y teórica sobre la que Celaya escribe los poemarios tratados en este estudio, sino que más bien –a juzgar por la periodización de la parte creativa de su obra y de la parte teorizadora– funcionan como el resultado de su experiencia creativa y lectora. El Celaya-

⁹⁸ Celaya, G. (1949), «El arte como lenguaje», *Gaviota*, San Sebastián, mayo.

⁹⁹ Lo mismo ocurre en los siguientes capítulos: «La poesía metapoesía en Gustavo Adolfo Bécquer» y «La poesía de vuelta en San Juan de la Cruz».

crítico es producto del Celaya-poeta, y en ningún caso al revés. Por este motivo, podemos hallar ocasionales contradicciones entre su faceta interpretativa y la creadora.

Ejemplo de estas contradicciones es, precisamente, *Objetos poéticos*. La premisa de la poesía de este libro –crear «poemas-cosa» que, una vez fundados, existan de forma absoluta e independiente, como objetos autónomos y herméticos– se sustenta bajo la idea de que forma y fondo son indisolubles. Sin embargo, en *El arte como lenguaje*, donde presenta los límites de la comunicación artística, dice de la «situación» del artista respecto a la del receptor:

El artista no puede recurrir a este contexto de la realidad extralingüística. Nada sabe de la circunstancia del hombre futuro o remoto al que se dirige. Porque lo quiere universal, tiene que presuponerlo indeterminado. Si quiere que su obra valga para este espectador cualquiera, habrá que renunciar a las medias palabras y a los meros signos. Cuanto quiere decir deberá quedar efectivamente dicho, totalmente dicho. Y más que dicho, encarnado en las voces, las figuras o los sonidos. (*El arte...*, 53)

Si el grado de perdurabilidad de la obra viene dado por su perfección, como los clasicistas creen, no se trata de una perfección de forma, sino en un ajuste del fondo y de la forma, «es decir, en la creación de un lenguaje poético [...] que encarne, y no sólo signifique, su sentido» (53). Para cumplir esta demanda, la obra artística debe por tanto presentarse como un conjunto independiente, absoluto y desprendido del autor:

Si el artista persigue hasta el límite esta tendencia, su obra se presentará ante nosotros como un objeto puesto en el vacío; objeto acabado en cuya construcción nada ha quedado abandonado al azar; objeto que despierta en nosotros ciertos sentimientos [...] pero que [...] no se reduce a los sentimientos o ideas que nosotros recogemos en él, y permanece por eso un poco inviolable, fuera de nosotros, en su propia realidad cargada de nuevas y no presentidas irradiaciones. (54)

Pero llegamos así a un punto paradójico, en tanto que cuando la obra artística es sometida a esta tendencia en ningún caso logra facilitar la comunicación; más aún la complica, por la naturaleza hermética que presenta el poema. El mecanismo principal que permite comunicar al poema de tendencia purista es la desautomatización –«el ser un buen medio conductor quizá comporte, contra todas las pretensiones intemporalistas, un lenguaje novedoso» (54)–; pero esta no podrá en ningún caso ser duradera: «La poesía no es –no puede ser– intemporal o, como suele decirse un poco alegremente, eterna. Hay que apostar al “ahora o nunca”» (*Poesía y verdad*¹⁰⁰ 743). Lo «novedoso» del poema lo será solo en el momento en el que este es creado; el tiempo hará que se convierta en convención, y «sin sorpresa, no hay comunicación artística» (54). A medida que los recursos estilísticos pierden eficacia, así lo hace el poema –en afinidad con la perspectiva formalista, así como «El arte como artificio», de Shklovski (2012): «en poesía las imágenes son más recordadas que utilizadas para pensar» (*El arte...* 78). ¿En qué lugar deja esto a la poesía pura? Precisamente en uno de los extremos de la exigencia que impone la comunicación. En el otro extremo, esto es, opuesto al lenguaje que aspira a valer por sí mismo, Celaya coloca «el balbuceo informe de una emoción contagiosa» (55), donde la expresión y el sentimiento priman sobre cualquier valor formal. Este límite busca contagiar la emoción del autor, como se contagia la risa o el llanto. Sin embargo, mediante estos mecanismos no se alcanza la comunicación, sino una «comunidad» entre autor y lector. Cualquiera de las dos orillas son, a fin y al cabo, contrarias a la comunicación, pero al mismo tiempo, inherentes a la obra artística:

La obra de Arte tiene que responder a dos exigencias contrarias. No es un objeto válido por sí mismo sino un medio de comunicación. Pero no es una comunicación cualquiera. Si lo sacrificara todo a la fuerza comunicativa se convertiría en un empujón emocional sin entidad propia. Vive por eso su difícil

¹⁰⁰ El texto recogido en *Poesía y verdad* pertenece al prólogo a su poética en la *Antología consultada* [1952] de Francisco Ribes, donde realiza una defensa de los conceptos apuntados en *El arte como comunicación*, editado un año antes. Más tarde añade que los poetas temporalistas «son inseparables de un aquí y un ahora. Yo soy de éstos. Creo que la Belleza es un ídolo metafísico. La eficacia expresiva me parece más importante que la perfección estética» (*Poesía y verdad* 744).

y milagrosa vida crucificada entre lo puramente estético y lo meramente expresivo, entre lo artísticamente verdadero y lo brutalmente sentible, entre lo culto y lo natural, entre lo técnico y lo espontáneo, entre la perfección cerrada y la efusión sin ennoblecimiento ni consistencia. (55)

He aquí la razón del repudio de la poesía pura de Gabriel Celaya. Lo que aparentemente arranca como un análisis de la poesía de Herrera, que más tarde formará parte de un estudio de la constante «poesía» en *Exploración de la poesía*, es en realidad un eje central de la poética de nuestro poeta. No se trata, sin embargo, de un mero debate sobre la naturaleza de la poesía pura en discordancia con otros modelos –«metapoesía» o «poesía de vuelta»–; se trata de un debate sobre los mecanismos que hacen funcionar la comunicación artística. Celaya centra su propia poética –y recurramos, por un instante, a un momento ajeno a las fronteras temporales que nos imponemos en nuestro estudio– expuesta en la *Antología consultada de la joven poesía española* de Francisco Ribes en torno a la idea sartreana (Lanz 2011) de la transitividad del arte –«Sólo cuando un hombre, que no es el autor, pronuncia las palabras de un poema sintiéndolas suyas [...] empieza ese poema a existir de verdad» («Poesía eres tú», 1125)–, que extrae de *El arte como lenguaje*:

El Arte es comunicación. No hay arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos. [...] No está encerrado y como enjaulado en las obras de Arte. Pasa a través de éstas como una corriente. Consiste precisamente en ese *pasar transindividual*; en ese movimiento retenido pero palpitante que las anima; ese ser del autor y el espectador uno para el otro y *en el otro*. (*El arte...*, 49)

Es precisamente esta idea nuclear de la transindividualidad del arte de la que engendra el resto de los pilares teóricos a los que apuntará en «Poesía eres tú»: la temporalidad y la circunstancia –que toma también del concepto sartreano de arte «en situación», pero que parte asimismo de la idea orteguiana de la circunstancialidad de la obra de arte (Lanz 2011: 53)–; el poder transformador del arte, el compromiso, el lenguaje coloquial y la lucha contra el individualismo burgués.

Conviene recordar, sin embargo, que no será hasta 1947 y en adelante cuando estos conceptos tomen forma para Celaya: *Proel e Ínsula*, «vías de penetración del existencialismo francés en la poesía española de posguerra» (52), comienzan a traer traducciones de textos galos solo a partir de la segunda mitad de los cuarenta –en sintonía con el creciente interés existencial en nuestra poesía con publicaciones de Blas de Otero, Victoriano Crémer, Dámaso Alonso, Carlos Bousoño y el propio Gabriel Celaya¹⁰¹, entre otros–. Coincide, precisamente, con el momento de producción de *El arte como lenguaje*, pero queda lejos de libros como *Objetos poéticos*, *Movimientos elementales* y *El principio sin fin*. Todavía a partir del 47 «no es el existencialismo sartreano, al que acusa de psicologismo, el que le interesan al poeta en estos años, sino el que parte de Heidegger, cuyo trabajo “¿Qué es la Metafísica?” ya habían podido leer en 1933 en la revista *Cruz y Raya*» (52)¹⁰². Precisamente de Heidegger extrae Celaya el existencialismo que rebosará a partir de la poesía de Juan de Leceta (Chicharro 1990); aunque, eso sí, siempre bajo ideales marxistas. Pero la influencia heideggeriana no se detiene ahí, sino que rezuma en la poesía anterior a Leceta: la concepción del ser en la nada –«La nada es la posibilitación de la patencia del ente, como tal ente, para la existencia humana» (Heidegger 2009: 7)–o el concepto de la *imagen* que expone en *Caminos de Bosque*:

¿Qué es eso de una imagen del mundo?. Parece evidente que se trata de eso: de una imagen del mundo. Pero ¿qué significa mundo en este

¹⁰¹ En un primer momento, Celaya rechaza el existencialismo sartreano, tal y como se lee en el artículo «El “existencialismo”», publicado en *La Voz de España* el 5 de junio de 1948:

El «existencialismo», en la forma barata en que lo predicán Sartre y sus discípulos, es sencillamente un nihilismo. [...]

Jean Paul Sartre y sus discípulos, movidos por impulsos no siempre limpios, están jugando como niños con una cultura [en concreto, la cristiano-occidental; en general, toda la historia de la humanidad] que, quizás porque les ha llegado como un regalo, no aprecian en todo su valor. Hacer frente a su «existencialismo» –que no es «el existencialismo»– me parece de la mayor importancia. (895-896)

¹⁰² Resulta curiosa la falta de monografías sobre Heidegger en la biblioteca de Celaya: el fondo solo recoge cinco textos: Wagner, A. (1945). *La ontología fundamental de Heidegger: su motivo y significación*. Buenos Aires: Losada; Waehlens, A. de (1945). *La filosofía de Martin Heidegger*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Delp, A. (1942). *Existencia trágica: notas sobre la filosofía de Martin Heidegger*. Madrid: Razón y Fe; Grene, M. (1952) *El sentimiento trágico de la existencia: análisis del Existencialismo: Kierkegaard, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel*. Madrid: Aguilar; y Gurvitch, G. (1931). *Las tendencias actuales de la filosofía alemana*. Madrid: Aguilar.

Por otra parte, la única obra de Heidegger que se conserva en el fondo es: [1973] *Arte y poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

contexto? ¿Qué significa imagen? El mundo es aquí el nombre que se le da a lo ente en totalidad. No se reduce al cosmos, a la naturaleza. También la historia forma parte del mundo. (Heidegger 2010: 73)

pero que prelude ya desde *Ser y tiempo* [1927], donde expone la fórmula «la esencia del *Dasein* [ser-ahí; ser-en-el-mundo] reside en su existencia» (Heidegger 2016: 63). La primera poesía de Celaya está en sintonía con estas concepciones: están implícitas en la poética de conciencias de la que hablamos en apartados anteriores, así como en la temática de los poemarios. La nada –el silencio– como vía para la consumación del ser; la fusión, mediante la superación de la individualidad, con una conciencia de ascendencia cósmica, sinónimo de la totalidad del ser; la presencia, en ese absoluto, de no solo la conciencia individual, sino de la historia del hombre en su totalidad. También los motivos que derivan de este planteamiento –el panteísmo, lo telúrico y el misterio– pueden adscribirse a la influencia heideggeriana. Como veremos, es sin embargo en la poesía escrita en la primera posguerra donde más claramente se aprecia el influjo del filósofo alemán, auspiciado además por la filosofía orteguiana.

Si hemos precisado oportuno definir algunos de los ejes teóricos circundantes a la poesía de Celaya es porque consideramos que el análisis de las obras de este período debe girar bajo un triple eje: por un lado, la teoría celayana de la conciencia impersonal, que tan buenos frutos ha dado en el análisis de su obra temprana; por otro, las impresiones sobre las «etapas» de la poesía contenidas en *Exploración de la poesía*, por ser una de las fuentes más útiles para entender la postura del autor sobre la poesía pura, y, por tanto, una herramienta necesaria para entender *Objetos poéticos* y su relación con los demás poemarios; tercero y último, la ascendencia filosófica que nutre la poesía de esta y otras etapas, que poco a poco va mostrándose como trayectoria paralela a una estética que culminará en el existencialismo social de Juan de Leceta, donde se integrará la idea del «ser en el otro y para el otro». Así, y sin descuidar los motivos temáticos que, en tanto que se mantienen, sirven para

deducir un eje entre la poesía de preguerra y la que presentamos en este capítulo; nos disponemos a estudiar la segunda etapa poética de Gabriel Celaya, en que la continuidad estética y temática respecto a la poesía de Rafael Múgica es clara, pero en la que se ve, al mismo tiempo, el desarrollo del ideario que adoptará de forma íntegra en la segunda mitad de la década de los cuarenta.

Para visualizar esta continuidad «ascendente», creemos preciso un análisis conjunto de los poemarios que componen esta etapa. De la misma forma que los poemarios escritos antes de la guerra, y salvando la distancia que la prudencia requiere respecto a *Objetos poéticos*, es justo decir que los libros que forman este segundo grupo tienen una serie de rasgos que requieren un estudio paralelo: todos ellos son partes intrínsecas de un proceso de metamorfosis que, aunque lenta, supondrá el punto final de una poesía que se antoja ya obsoleta a ojos de Celaya, y la posibilidad de una apertura artística y personal, que propiciará a su vez una concepción de la poesía como herramienta de cambio y útil ideológico. Por esta razón, y tras una breve introducción al contexto de escritura y publicación de cada título, realizamos una reflexión sobre la significación de la poesía de este ciclo.

III.2. Poemas desde la soledad

III.2.1. Objetos poéticos

Desde su publicación en 1948, *Objetos poéticos* ha sido calificado como un proyecto de poesía pura malgrado –«imperfecto tributo a la poesía pura» (Chicharro 2007: 28)–; o el punto de partida de «una mutación radical y sincera» (González 1988: 9) hacia el compromiso –su escritura fue entre 1940 y 1944 (Serna *et al.* 1997)–. El propio Celaya define la obra como una presentación de «la poesía como un fin en sí» (en «Nota» a *Poesía (1934-1961)*: 1061), si bien esta es una de las pocas ocasiones en que comenta *Objetos Poéticos*. El libro,

de cuya primera impresión se encargó la editorial Halcón, fue incluido en las dos ediciones de *Poesías Completas* –la de Aguilar de 1969 y la de Visor, en 2001– y también hizo una selección de algunos textos para el libro *Cien poemas de un amor* [1971] y el ya referido *Poesía (1934-1961)* [1962]. Por último, dos de los poemas, «La hierba» y «La clara soledad», fueron publicados en las revistas *África*¹⁰³ e *Informaciones*¹⁰⁴, respectivamente. *Objetos poéticos* se compone de cinco partes, con un número distinto de poemas en cada una –8, 8, 11, 5 y 1–, todos ellos titulados. Cada parte engloba, a juzgar por los títulos de cada texto, una materia distinta a los demás. Así, la primera parte, tras el título generalista del primer poema, «Constelaciones», es una serie de distintos astros: «Libra o la balanza», «Eridano, dios-Río», «Pavo Real», «Horologium», «Piscis Volans», «Los gemelos», «Apus o el ave del paraíso». La segunda parte recoge verbos infinitivos en sucesión, con la peculiaridad de que la muerte no ocupa el último lugar: «Amar», «Esperar», «Estar», «Respirar», «Cantar», «Morir», «Andar» y «Entregarse». Los títulos de la tercera parte recuerdan vagamente a la estructura temática de los poemarios de la etapa anterior: «Nocturno», «Entre los pinos», «Anochecer en Lecumberri», «La impalpable realidad», «Muchachas en la playa», «Pasos en la nada», «La clara soledad», «Los límites», «En la playa» y «Lo otro»; mientras que la siguiente sección se centra en la teoría del poema-objeto: «Poema-cosa», «Las cosas», «El surtidor», «La hierba», «Una música». La parte última recoge un solo poema, más extenso que el resto –mientras que los demás poemas raramente superan los 20 versos, este se extiende hasta 124–, titulado «Aparato verbal».

Una parte de la crítica, más interesada acaso en la validez de *Objetos poéticos* en relación al resto de la obra del poeta, ha sabido encontrarle justificación sin alejarla de sus bases temáticas y procedimentales: «Quiere lograr el poeta la forma de medirse, de hallarse» dice Leopoldo de Luis (1948, 5), en una tempranísima reseña publicada en *Ínsula*. Años más tarde, en su personalísima revisión de la poesía celayana, reivindica la importancia de este poemario: «Desde *Objetos poéticos* (1948), el poeta ha pretendido buscar en su

¹⁰³ [1949] «La hierba». *África*, 12 de junio.

¹⁰⁴ [1948] «La clara soledad». *Informaciones*, 16 de diciembre.

poesía un mundo a la medida del hombre» (Luis 1970: 323). Coincide en este planteamiento con otro crítico temprano, R. Gomis: «Celaya ha encontrado su libre inspiración sin precisión de llegar al clasicismo, valiéndose sencillamente de una personal visión sobre la vida espiritual del hombre actual» (citado en Villanueva 1988: 75). Tal vez la nota más acertada sea, aunque brevísima, la de Concha Zardoya, a quien Celaya dedica un poema en la primera edición de *El principio del fin*¹⁰⁵ [1949]:

Deriva en su última obra –*Objetos poéticos*– hacia una postura más ecléctica que, en su aspecto formal, responde de dar al verso libre, blanco y suelto, una contención que él no considera preciso ir a buscar en los clásicos. Fundamentalmente, este libro suyo responde a un deliberado anti-panteísmo y a una voluntad de edificar un mundo a la medida del hombre. (Zardoya 1947: 271-272)

José Hierro, que ve en la obra un «ejercicio de ascetismo y orden» (1995: 29), opina que Celaya entiende la imposibilidad de una poesía pura, pero que existen dos caminos creadores: «la poesía como fabricación con palabras de objetos bellos, de un lado; de otro, el poema que no es producto bello sino producción de belleza» (31).

Victoriano Crémer, en la reseña realizada en *Espadaña* de *Objetos poéticos*, tampoco duda en vincular el libro con el resto de la obra de Celaya:

Estos versos prietos, densos, maduros, ajustados a un ritmo profundo («toda música es un abismo»), nos ofrecen no un distinto poeta, a quien le agradó intentar un procedimiento formal ajeno a su peculiar manera, sino él mismo, con una carga de intuiciones de más categoría y una retórica de mayor nobleza, más concisa y directa. (Crémer 1948: S/N)

Aunque en este último caso, el comentario responde a la reciente amistad entre los dos poetas, que a partir del año de publicación de *Objetos poéticos* derivará en una colaboración entre Celaya y *Espadaña*. La relación surge a partir de

¹⁰⁵ El poema en cuestión es el titulado «Temple vital», y solo fue incluido en la primera edición del texto, corrompido, según el propio Celaya, por la imposición de *Cántico* por hacer de *El principio del fin* un poemario más extenso (vid. «Notas» en *Poesías Completas*).

intereses cruzados: el poeta vasco escribe a Crémer, en una carta fechada el 18 de enero de 1948, pidiéndole tanto la oportunidad de colaborar en la revista como la participación de él en la colección *Norte*, que Celaya y Amparitxu habían creado recientemente. Esto resultará en varias publicaciones de Celaya, tanto en *Espadaña* –entre las que destaca la «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949]– como en otros proyectos culturales de los que se hace eco gracias al poeta leonés, siendo el caso más notorio el de *El principio sin fin*, publicado en Cántico después de que, a través de Crémer, Celaya se pusiera en contacto con Ricardo Molina¹⁰⁶. La reciprocidad de estos favores, que en opinión de Celaya tanto necesitaba la poesía española¹⁰⁷, permitió también la publicación, bajo el sello de la *Colección de Poesía Norte*, de *La espada y la pared* [1949] de Crémer y *Tres poemas* [1948] de Molina. Ahondaremos más en la importancia de *Norte* como motor de canonización en el último apartado de este estudio; valga por ahora el hecho de que *Objetos poéticos*, con su peculiaridad procedimiento –dentro de la obra de Celaya–, no es sin embargo ajeno al resto de su producción. Siguen observándose los sentimientos de melancolía, el misterio terrible de la muerte y la nada, e incluso el estado de pérdida del ego, que conduce a una sensación de placer y de unidad con todos los hombres:

Delicados pormenores
de los objetos aislados
(Uno a uno, la mañana
me los iba enumerando).

A pesar de su evidencia,
¡qué sorprendentes, de pronto,
con su equilibrio cerrado,
en su aislamiento remoto!

¹⁰⁶ Carta fechada el 9 de enero de 1948.

¹⁰⁷ «Cada vez me voy convenciendo de que, aun sin darnos cuenta, trabajamos en equipo, e influyéndonos unos a otro [sic]. [...] La poesía no es el hito de un solitario genial sino la trama que entre todos vamos tejiendo. Lo importante en un poeta es –creo– que, en lugar de expresar su pequeño yo, exprese a los otros, a los mudos que nos están pidiendo voz» (Carta fechada el 2 de mayo de 1952).

La mañana distraída
lanza números vacíos a lo alto.
(Sobre nosotros se extiende
lo no dicho del espacio).

Atolondrado, beato,
el aire grande vacila,
mas dibuja un mundo claro,
miente presencias que aísla:

hombres con límites fijos,
perfiles, firmes, objetos.
(Yo sonrío a su inocencia,
benévolo, sin creerlo). (*OP*, «Lo otro»)

Este poema nos sirve también para introducir la forma en que Celaya, volviendo a las palabras de Zardoya, trata de «contener» su verso sin recurrir a las formas clásicas, que cree «estáticas» (*Inquisición* 286) y poco melódicas: la rima asonante en los pares de cada estrofa, así como el uso constante del encabalgamiento –que «nos pone en la pista de que lo estatuido por la Métrica tradicional no coincide con el quehacer de los poetas, y [...] de que la verdadera unidad métrica no es el verso» (282)¹⁰⁸–, y la tendencia a versos de arte menor –ya que «los versos de arte mayor son versos compuestos» (282)–, que no le impide sin embargo extralimitarse cuando lo cree oportuno (en el poema todos los versos son octosílabos menos el décimo, que tiene doce, aunque la cesura rítmica permite su lectura como dos hemistiquios de ocho y cuatro). Celaya trata de reinventar la lírica, pero lo hace desde los planteamientos temáticos que

¹⁰⁸ En el capítulo «Las buenas formas» de *Inquisición a la poesía*, Celaya discute el verso como unidad métrica, superponiendo el ritmo como tal, poniendo ejemplos de poesía clásica y moderna, y justificando, en última instancia, el uso del verso libre y la naturaleza oral del poema, «pues un poema escrito no es más que el libreto de una ópera –de la obra propiamente dicha–, y sólo acentuando la entonación del habla habitual se destacan los versos de esa habla con su propia estructura, y se percibe bajo la serie silábica, la verdadera serie rítmica» (287).

maneja ya antes de la guerra, y bajo los presupuestos teóricos que, si bien está aún desarrollando, formarán la base de su ensayística y poética. Cabe pensar en *Objetos poéticos* cuando, en 1972, escribe:

La distinción entre *contenido* –manifestación en imágenes de un significado– y *fondo* –vivencia oscura de la realidad histórica-natural– no debe inducir a creer que existe un posible conocimiento metapoético y trascendental. Si el *fondo* así entendido parece retrotraer a una intuición primordial, no es accesible de hecho más que pasando por las mediaciones de la *forma* que él configura y el *contenido* que él proyecta en la conciencia. La poesía no existe como un «en sí». Aparece solamente en el acto –o más exactamente en cada uno de los actos concretos y siempre distintos– de su transmisión. (333)

¿Es *Objetos poéticos* solo una confirmación de la imposibilidad del poema de «ser por sí mismo»? ¿O el Celaya de 1940 creía en efecto la posibilidad de una poesía pura, independiente, ajena tanto al escritor como al público, que funcionase por sí sola una vez dejada en el vacío de la existencia? Solo después del *fracaso* de *Objetos poéticos*, que a todas luces podemos considerar una obra experimental, parece posible la crítica que hace nuestro poeta de la poesía entendida como una fusión de forma y fondo –que es precisamente lo que defiende de la «poesía social». Desde *El arte como lenguaje* hasta la segunda y completa versión de *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)* [1979], y especialmente en *Inquisición de la poesía*, Gabriel Celaya ha defendido la «indisolubilidad del fondo y la forma» como uno de los pilares de la comunicabilidad de la poesía:

El lenguaje artístico es intraducible. Lo que él expresa sólo puede expresarse como él lo expresa. No tiene un fondo separable de su forma. Su forma es fondo. No se dirige a algo que no sea él mismo; no busca algo; «es» su algo. Y lo es, no en el Arte en general, sino ya de un modo pleno en cada obra de Arte en particular. Por eso cada cuadro o cada poema se presenta como una totalidad, como un mundo aparte que se da a sí mismo su ley y que no quiere ni sabe nada más que lo que él es. (*El arte...* 45)

El artista, en última instancia, siente la necesidad de *expresar algo*, esto es, de comunicarse en su obra. Sin embargo:

Expresar no consiste en dejar ahí, proyectado en un objeto fijo –cuadro, libro o sinfonía– la intimidad del creador. No es convertir en cosa una interioridad. Expresar es quedarse temblando sin principio conocido ni fin posible en una obra vibrante; dirigirse a otro, apelar a otro hombre a través de la cosa-cuadro, la cosa-libro o la cosa-sinfonía. [...] Expresar es contar con otro.(46)

La «obra-cosa» que expone ahora Celaya es distinta al «objeto poético» que trata de construir en el poemario que ahora nos ocupa. Consideremos, por una parte, que ha transcurrido cerca de una década entre *Objetos poéticos* y *El arte como lenguaje*; y, por otro, que está totalmente inmerso en su idea de la poesía como «herramienta» de comunicación. Y es importante esta palabra porque es a lo que se refiere cuando en 1950 dice poema-cosa, o más adelante canta que la poesía es un «arma cargada de futuro»: está pensando en la ‘cosa’ o el ‘objeto’ como ‘útil’, como ítem que *sirve para algo*, que tiene un objetivo –la comunicación, el cambio social–; por ahora, sin embargo, el ‘objeto poético’ recibe ese nombre por su pretendido poder de *ser*, de *existir por sí mismo*, sin necesidad de intervención de un tercero. Es probable que esta diferencia de fondo haga que el concepto de poesía como útil no se corresponda a un desarrollo de la idea de la poesía como objeto, en tanto que son dos ideas contradictorias. De hecho, Celaya reelabora el concepto de la poesía pura conforme al valor que tiene el lenguaje artístico, en tanto que «intraducible»:

De esta consideración deriva una exigencia que nuestra época ha subrayado quizá con exceso. Poesía pura, pintura pura, música pura –se pide–. Y conste que «puro» no quiere decir abstracto, ni mucho menos deshumanizado, como algunas veces se ha entendido. Lo que se reclama con el adjetivo ‘puro’ es poesía que sólo sea poesía, pintura que sólo sea pintura y música que sólo sea música. Poesía, pintura o música que den razón de sí mismas y se justifiquen en tanto que su «modo de hablar» es indispensable para decir lo que dicen. (*El arte...* 43)

En la poesía pura, por tanto, la forma está supeditada al fondo, en tanto que la primera es esencial para la comunicación, porta parte del mensaje, tiende a *ser* el mensaje –nuevo enlace con la poética formalista–. Existe una diferencia entre la forma subordinada al fondo y la comunión entre fondo y forma: en la

primera, la forma *encarna* el contenido; en la segunda, la forma *significa*, es su contenido. ¿Cuál de las dos ideas está presente en *Objetos poéticos*? Podemos tratar de buscar la respuesta en el poema que aborda la cuestión:

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. (OP, «Poema-cosa»)

En las dos últimas estrofas se refiere al poema como externo, independiente; se le atribuyen características somáticas y se le sitúa a la altura de las demás «cosas». Después se le desprende toda posibilidad de interacción, y se le deja en el silencio, en el «estar por estar» de las cosas. Estas cosas no constituyen objetos, sino que se presentan como entidades «apenas sentidas»: el llanto, la brisa o la sombra, de las que la voz poética desconoce sus nombres, y aunque no existe ya esa tendencia a la búsqueda de respuestas de poemarios anteriores, sino solo el gozo de sentir las, se sobrentiende la urgencia del poeta por contribuir a esa «hondura», al cosmos absoluto, con su poesía.

De este texto se interpreta que la idea de poema-cosa que Celaya toma para la elaboración de *Objetos poéticos* es la que resuelve en *Exploración de la poesía*, cuando se ocupa de la poesía pura. Sin embargo, también es patente su incapacidad para crear una poesía hermética y contenida, puesto que en el fondo sigue teniendo –o muestra ya– un afán por expresarse y comunicar. En este sentido, coincidimos con Crémer y la sección de la crítica que resuelve *Objetos poéticos* como una vía alternativa –fructuosa o no– de continuar las inquietudes ya presentes en *Marea del silencio* o *La soledad cerrada*: la existencia de un instante extático en la descripción de la naturaleza –«Distraído, camino, / y algo vasto me eleva; / mas si miro a lo alto, / sólo es la brisa ciega» (OP, «Entre los pinos»)–, la evocación de la unión sexual –«Todo cabe entre mis brazos, / todo en tu forma querida, / hoy miden al fin mis manos / lo que fue vaga delicia» (OP, «Amar»), el sentimiento de ser uno con el cosmos –«cuerpo macizo que está, / y está sin más en la tierra» (OP, «Estar»)– o la alegría por cualquier elemento o suceso, por pequeño que sea –«¡Prados de césped intacto / donde labora el silencio, / donde se escuchan los pasos / de la nada hacia lo eterno!» (OP, «La hierba»)–.

III.2.2. Movimientos elementales

Movimientos elementales es uno de los libros que Celaya incluye en su carpeta *Protopoesía* [de ahora en adelante, Carpeta, para diferenciarla de la sección de *Deriva* de mismo nombre], proyecto no nato cuyo original mecanografiado, depositado en el Koldo Mitxelena Kulturunea, contiene también *El principio sin fin* y *Deriva*. Más tarde añadiría copias de *Avisos de Juan de Leceta* y *Las cosas como son*. En la nota introductoria a la Carpeta, Celaya justifica la inclusión de los tres primeros libros:

Casi todos los poemas que recoge este libro fueron publicados años atrás, pero por razones de oportunidad editorial, amén de lo mínimo de las tiradas, se dieron a la imprenta en forma no sólo tan incompleta sino también desordenada que he estimado necesaria esta nueva edición. Creo que así como un verso, por brillante o feliz que parezca aislado, sólo tiene sentido como miembro del poema de que forma parte, también un poema exige que se le sitúe dentro del conjunto o libro para que fue concebido.

Para los amigos de puntualizar, si por fortuna aún los hay, daré los siguientes datos: *Movimientos elementales* sólo parcialmente reprodujo la segunda parte de este libro que lleva ese título. *El principio sin fin*, aunque originalmente debía haber consistido en una selección de la tercera parte de este libro que lleva ese título, se convirtió por exigencias de los directores de «Cántico», en un potpurri que no correspondía a su título. Finalmente *Deriva*, recogió en su segunda parte la mayor parte de los poemas de *Protopoesía* que aún quedaban inéditos, en forma harto anárquica, pero advirtiendo en una nota «que deberían haber formado un solo volumen con *Movimientos elementales* y *El principio sin fin*. («Notas» en *Poesías Completas*, 1073-1074)

La carpeta de *Protopoesía* fue recopilada en los años cincuenta, a juzgar por el hecho de que menciona *Deriva* [1950], que efectivamente reúne, junto a *La música y la sangre* y *Avisos de Juan y Leceta*, y bajo el título general *Protopoesía*, poemas que según Celaya debían formar un solo volumen junto a *Movimientos elementales* y *El principio sin fin*. El objetivo de *Protopoesía* era efectivamente reunir aquellos poemas que no aparecieron en las dos ediciones

anteriores. Dos poemas de la primera edición de *Movimientos elementales* [1947] desaparecen en ediciones posteriores¹⁰⁹: «Dios de la Ira» –rebautizado «Mujer» en la *Carpeta*–, y el poema titulado «Éxtasis» en la *Carpeta*, que en la edición de *Norte* carece de título. La *Carpeta* incluye, además, otros cuatro poemas que no aparecen en ninguna edición de *Movimientos elementales*: «El cieno», «La pastilla de jabón», «Temple vital» y «Árbol». Los dos últimos sí aparecen, sin embargo, en la primera edición de *El principio sin fin*, aunque sabemos ya que fue por imposición de Cántico, y que estos poemas no correspondían a esa obra.

De los tres libros publicados en 1947 bajo el sello editorial recién nacido *Cuadernos de Poesía Norte* –los otros dos fueron *La soledad cerrada* y *Tranquilamente hablando*–, *Movimientos elementales* fue el único, y hasta ahora primero, poemario publicado bajo la firma Gabriel Celaya. Hasta ese momento, solo *Tentativas* [1946] se había presentado bajo este seudónimo, por lo que es natural preguntarse en qué aspectos se relacionan y convergen estos dos textos. No en vano relata Celaya el impacto que tuvo la composición de *Tentativas* en la poesía de aquella época:

Pero *Tentativas* no sólo representa una larga época de mi vida –la de mi enclaustramiento– sino que contiene en síntesis, toda una poesía de mejor fortuna: La que yo daba entonces por marginal. [...] Solo después del fracaso de *Tentativas*, era posible lo que luego aventuré. (*Itinerario* 1077)

Y en efecto, el peso de esta obra es palpable en la poesía que estudiamos en este apartado: la inoperancia del yo y la presencia en cada hombre de toda la humanidad, que son los pilares temáticos de *Tentativas*, funcionan también como ejes ontológicos en los tres poemarios, entre los cuales *Movimientos elementales*, con poemas como «La fábula del Río» –en clara alusión al ciclo romántico de *Tentativas*–, establece si cabe una relación más íntima con la obra narrativa:

¹⁰⁹ Concretamente, de las *Poesías Completas* de Aguilar [1969] y Laia [1977]. En la edición más reciente de Visor [2003], los poemas descartados e inéditos se anexan en el apartado de «Notas».

La fábula del río (aquel anciano
de largas barbas verdes, húmedas y antiguas),
la fábula del aire luminoso
(espanto que encabrita los caballos),
la fábula primera en las orillas
de cierta desnudez que el agua siempre anuncia,
escuchaba yo, niño de arcilla roja y tierna.

Escuchaba. La escucho.

Me invades, ¡oh gran voz de una informa presencia!;
te siento por mis labios, levantándome, vaga;
te llamo río o veo
maravillosos mundos que sólo son palabras
mientras la calma augusta desciende con la siesta,
y hay juncos, y pereza, blando barro caliente.
¡Mitologías posibles! ¡Infancia mía indemne,
antigua como el mundo y hoy, de pronto, presente! (ME, «La fábula del
Río»)

Al mismo tiempo que mantiene la coherencia con las obras anteriores a la guerra –lo cual es lógico, ya que *Tentativas* fue concebida en la Residencia de Estudiantes, y comparte sus planteamientos con la poesía escrita en ese tiempo–, como es patente en poemas como «Melodía»:

[...] ¡oh tú, con gesto leve,
sencilla, soberana,
la apartas y me ofreces tu incólume sonrisa,
tu siempre primer día,
divina corza inmóvil, melodía! (ME, «Melodía»)

O en este otro:

[...] Unos labios ausentes en la orilla invocaban
los nombres de los dioses, los nombres de las cosas,
y ya casi sonaban,
soñaban contra el mundo,
toro que estrangulan largas melodías.

¡Oh voz innumerable! –corazón, corazón–,
dentro de mí desatas las olas sin desino,
la nada pura y libre,
el aire limpio y vivo,
la alegría terrible de unos dioses marinos. (ME, «Primer día del mundo»)

Los veinte –veinticinco si contamos aquellos no incluidos en las distintas ediciones de *Poesías Completas*– poemas del libro establecen conexiones con el resto de la obra escrita hasta el momento, y al mismo tiempo se desprenden de la contención establecida por Celaya en *Objetos poéticos*. La sonoridad depende ahora íntegramente de la estructura rítmica, y la versificación se libera una vez más para producir la base lírica. En el primer poema del libro, por ejemplo, y aunque estructurado en tercetos, estos tienen una versificación libre, y la rima asonante en los impares se rompe hacia el final del poema –dando énfasis a la correlación silencio-ave–, cuyo lirismo sin embargo funciona gracias a la estructura rítmica, y concretamente a los encabalgamientos entre el segundo y tercer verso de cada estrofa:

Un ciervo delicado,
un aire largo,
una forma sonora entre los labios:

tal palabra no dicha...,
así deriva
la sangre acariciando las orillas.

Ese poco de sombra palpitando,

esa manzana
en la ardiente blancura del verano,

tal corazón en el aire,
tales islas cerradas
en la pausa remota de los más claros mares,

y esa luz, esa luz que es tan suave,
esa dulce carena
que resbala en las olas redondas una nave,

ese silencio pasa,
esa paz, la caricia
con larga forma de ave. (*ME*, «Como un ave»)

Tras la experimentación de *Objetos poéticos*, Celaya vuelve a su verso largo característico que, apremiado por el redescubierto valor del ritmo, converge en versos alejandrinos y heptasílabos:

Revientan las simientes de blancura encerrada
y, en mis dedos, se enredan sus largos filamentos,
su inacabable urdimbre de posibles concretos.

Nuestros pasos se siguen.
Y el amor, y los días
con pies pequeños cuentan los granos escondidos
que caen con ancho brillo,
con ancho olor a campo,
con ancho femenino y verde rubio. (*ME*, «Siembra»)

Nótese de nuevo el doble encabalgamiento que abarca los versos 5, 6 y 7, que de nuevo nos lleva a la defensa que hace Celaya sobre la naturaleza oral de la poesía en *Inquisición de la poesía*:

El lenguaje poético, en tanto que capta y no aluda, es decir, en cuanto lo acústico del significante está íntimamente vinculado al significado, es intraducible, necesario por tanto. Lo que él expresa sólo puede expresarse como él lo hace. No tiene un contenido separable de su forma. Su forma es fondo; su sentido, sonido; porque este lenguaje –insisto– no apunta a algo, es su algo. (*Inquisición* 223)

Cuya base defiende ya en *El arte como lenguaje*:

El poeta reivindica su lenguaje y se justifica precisamente en tanto que un poema no es la versificación o «la puesta en verso» de algo que hubiera podido decirse en prosa, sino aquello que sólo en virtud de un ritmo y de un tratamiento especial del lenguaje adquiere su plenitud de sentido. El pintor se justifica en tanto que si recurre a sus líneas, sus colores y sus toques es para expresar algo que de otro modo no podría decirse. (*El arte...* 43)

Si en *Objetos poéticos* la unión de fondo y forma permitía la independencia del poema y su puesta en absoluto, esta relación se considera ahora inherente a la poesía, cuyo significado es dado por lo que tiene de constitutivo, que es el lenguaje artístico, en oposición al lenguaje común. Bajo la misma premisa que utiliza Celaya para la definición de «lo puro» en la poesía –«todo aquello que se pierde en una traducción» (*Exploración* 98)–, que el poeta vasco toma de Henri Brémond¹¹⁰:

Impuro es por tanto –¡oh, no de impureza real sino metafísica!– todo lo que, en un poema, ocupa o puede ocupar inmediatamente nuestras actividades de superficie: razón, imaginación, sensibilidad; todo eso que el poeta parece haber querido expresar y ha expresado; todo lo que según nosotros nos sugiere; todo lo que el análisis del gramático o del filósofo separa de ese poema, todo lo que una traducción conserva. Impuro -es hartamente evidente-, el tema o el sumario del poema; y también el sentido de cada frase, la sucesión lógica de las ideas, el avance del relato, el detalle de las descripciones, hasta llegar incluso a las emociones excitadas directamente. Para enseñar, relatar,

¹¹⁰ En la biblioteca de Celaya encontramos los siguientes volúmenes de Henri Bremond: [1926] *Prière et poésie*. Paris: Bernard Grasset; [1920] *Los padres del yermo*. Madrid: Aguilar; y [1926] *La poésie pure*. Paris: Bernard Grasset.

pintar, producir un estremecimiento o arrancar lágrimas, hasta sobradamente la prosa, que tiene allí su objeto natural. Impura, es una palabra, la elocuencia -entendiendo por ella no sólo el arte de hablar mucho para no decir nada, sino el arte de hablar para decir alguna cosa¹¹¹. (Brémond 1947: 56)

Bajo esa misma premisa, decíamos, elabora ahora su teoría de la poesía como comunicación, como punto de encuentro entre el poeta y otros hombres, defendiendo que el poema transmite significados que el habla común no podría por medio de la conjunción de forma y fondo¹¹². El modelo de poesía pura de Brémond es «metafísica», en oposición a la concepción «filosófica» de Paul Valéry: el primero apunta a la incapacidad de decir del poema más allá del lenguaje; el segundo, a la idea de que la palabra, al nombrar, es capaz de crear, de hacer –de ahí la defensa de la poesía de Valéry que Sartre realiza en *¿Qué es la literatura?–*.

Con todo, no debemos olvidar el hecho mencionado al principio de esta sección: *Movimientos elementales* fue publicado en el año 1947, que marca un hito en la carrera de Celaya, que, plenamente consciente de ello, decía en un artículo publicado en el primer número de *Poesía de España*, en 1960:

Para entender y ordenar la obra de nuestro poeta, siempre en vísperas de publicar un nuevo título, que nunca se sabe si será un pajarito de risa o un tremendo avechucho, lo mejor es situarlo en su año crucial: 1947. Porque ese año da a la estampa tres libros: *La soledad cerrada* (firmado Múgica), *Movimientos elementales* (firmado Celaya) y *Tranquilamente hablando* (firmado Leceta). Y con estos tres nombres señala muy conscientemente sus tres coordenadas: A Múgica se le atribuye de hecho y de derecho la obra un tanto surrealista escrita antes de 1936. A Celaya, la elaboración más sabia,

¹¹¹ Celaya cita este mismo párrafo en *Exploración de la poesía*, pero probablemente utilizó otra edición o lo tradujo directamente de la versión original, editada por primera vez en 1927.

¹¹² En *Inquisición de la poesía* dará un giro drástico a todos los planteamientos derivados de la dicotomía fondo-forma, proponiendo una relación triple entre forma, contenido y fondo. Mientras que el contenido es descrito como la «manifestación en imágenes de un significado», el fondo se explica como la «vivencia oscura de la realidad histórica-natural»: «Si el *fondo así entendido* parece retrotraer a una intuición primordial, no es accesible de hecho más que pasando por las mediaciones de la *forma* que él configura y el *contenido* que él proyecta en la conciencia» (333), lo que le lleva a la defensa de que la poesía no puede existir «en sí», sino que solo lo hace a través del acto de transmisión.

pero sin nada radicalmente nuevo de la obra producida después de 1939. Y a Leceta, el escándalo de una poesía lisa, llana y prosaica que en su amanecer unos llamaron existencial y otros social. («Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta», 1009)

Y añade:

Múgica, como es natural, se va quedando atrás, aunque su virulencia surrealista y su velocidad imaginística irrumpen en la obra demasiado prosista de Leceta y demasiado intelectual de Celaya. (1009)

Efectivamente, la poesía del joven estudiante es todavía trazable en los versos de *Movimientos elementales*, justamente en la recuperación del imaginario surrealista, aunque en una escala mucho más mesurada. Basta con comparar uno de los poemas de *La soledad cerrada* con otro de *Movimientos elementales* para observar cómo el uso del imaginario cambia de una obra a otra. El poema «Presencia», en el que se establece una correspondencia entre la «noche» y el subconsciente, la luna –«adolescente muerta», «virgen»– se presenta como el elemento del misterio, que el poeta no acaba de resolver; cuando termina el estado de éxtasis onírico, se difumina todo rastro de su presencia, y al poeta le queda el recuerdo de algo no entendido y lejano:

¡Oh noches, cuando absorto, hundiéndome en mí mismo,
veía en el cristal de mi clausura helada
un presagio, la luna, la adolescente muerta
flotando en un agua de músicas lejanas!

[...]

Bajaba a tus abismos, me entregaba a tus fiebres,
buscándote, virgen, en este aislamiento;
mi cerrada clausura de amianto y de vidrio
era tu madreperla, la noche de tu cuerpo

[...]

¡Amor!, yo te miraba con rubor de silencio,
cerraba los ojos, te daba así mi vida,
virgen casi naciendo, hablándome casi,

en la atmósfera helada de ausencia enrarecida.

Celeste Inmaculada de mis Soledades,
¡qué viva te sentía dentro de mí mismo!
Ya casi te veía, lucífaga, profunda,
Tendida bajo el árbol de los escalofríos. (LSC, «Presencia»)

El planteamiento del poema «De noche» es parecido, pero se puede observar cómo las imágenes de corte surrealista desaparecen. Aunque la atmósfera es parecida –ambos poemas se sitúan en lo nocturno, en la que la voz poética describe el encuentro, en un tono sensual, con el elemento femenino que en ambos casos alude a lo desconocido, a lo primigenio, al origen–, la imagen de la mujer se muestra ahora libre de imágenes terroríficas y pulida de todo significado negativo –ya no conlleva muerte, ni peligro, tan solo conocimiento:

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

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

fuera de mí, tan bella. (ME, «De noche»)

El primer poema representa la antítesis, la diferencia entre sujeto y objeto, y establece un «Régimen Diurno» de la imagen en tanto que se viaja «al fondo de las tinieblas sobre las que se perfila el resplandor victorioso de la luz» (Durand 1982: 62); el segundo abraza lo Nocturno: ya no hay antítesis sino una «tendencia a la eufeminación de los terrores brutales y mortales en simples temores eróticos y carnales» (184).

En el final de ambos se puede observar una diferencia más: mientras que el primero presenta un lamento por haber terminado la experiencia del encuentro íntimo, encarnado en el verso «¡qué viva te sentía *dentro* de mí mismo!»; el segundo se complace de sentir, todavía después, la «presencia que aún dura cuando cierro los ojos, / *fuera* de mí, tan bella». La dicotomía dentro-fuera puede trasladarse a la dicotomía hombre-mujer, tal y como ocurre en este y otros poemas del libro, o aún más allá, a los pares hombre-naturaleza y hombre-cosmos:

Un dulce llanto espeso,
una delicia informe,
materia que me envuelve y sofoca en magnolias,
suave silencio oscuro,
aliento largo y blando.

Las caricias se espesan
(me derramo por ellas),
y voy por el jardín secreto, murmurando,
y, al tocarte, me asombro de que tengas un cuerpo,
y al alzar la cabeza,
las estrellas me asustan con su dura fijeza. (ME, «Desde lo informe»)

Por la estrecha relación que tiene *Movimientos elementales* con libros anteriores, y en tanto que marca las bases de algunos de los aspectos que

definirán la poesía posterior, puede considerarse el poemario más representativo de esta etapa. No solo se agrupan en él las ideas más significativas de su obra ensayística; también establece conexiones con la obra narrativa –*Tentativas*– y planta los fundamentos de una «poesía de mejor fortuna» (*Itinerario* 1077) que vendría después.

III.2.3. El principio sin fin

En el año 1946 Celaya conoce a Amparo Gastón: «Nos entendimos en seguida; nos queremos muy pronto» (1078), y juntos deciden fundar la *Colección de Poesía Norte*, a la que ya nos hemos referido en varias ocasiones y sobre la que ahondaremos en el siguiente capítulo, puesto que se trata, a nuestro juicio, uno de los elementos que nos permiten configurar 1947 como punto de inflexión en la trayectoria del poeta. Baste por ahora decir que los *Cuadernos de Poesía Norte* permitieron a Celaya y Amparixu ponerse en contacto con distintas figuras del panorama literario español. Una de las relaciones más significativas fue la que establecieron con los creadores de *Espadaña*, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y Antonio González de Lama, que derivaría en la ya referida edición de *La espada y la pared*, así como en numerosas colaboraciones de Celaya en la revista –entre las que destaca su «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949], publicada en pleno debate sobre el prosaísmo en la poesía¹¹³–. Pero tal vez sea más interesante la relación que estableció con el grupo «Cántico», formado en Córdoba por Ricardo Molina, Juan García Bernier y Pablo Baena, que editan desde 1947 la revista de mismo nombre. Como también hemos dicho anteriormente, a partir de esta relación *Norte* publica *Tres poemas* [1948] de

¹¹³ Celaya publica en *Espadaña* hasta en otras seis ocasiones, siendo todas ellas colaboraciones poéticas, entre los años 1948 y 1949. Los títulos de los poemas publicados son los siguientes: «Primera inocencia» en el número 32, «La vida que uno lleva» en el 33, «Rapto» y «Etxecoandre» en el 35, «Dios de la ira», «Primer día del mundo», «La hierba» y «Tranquilamente hablando» en el 36; y ya en 1949, «Naturaleza» en el 37 y «Otro poema sin sentido» en el número 41.

Molina, formado en efecto por los textos «Recitativo a tres voces», «Salmo» y «El poema de Pablo García Baena»; en la misma línea, *Cántico* editará *El principio sin fin*. Además de esta edición, Celaya colaboró en otras ocasiones en la revista: publicó los poemas «La fábula del río»¹¹⁴, «Paseo»¹¹⁵ y «Empecemos por el principio»¹¹⁶. En cuanto al poemario, Celaya no quedó satisfecho, tal y como explica en la «Nota» introductoria en la carpeta mecanografiada de *Protopoesía*: «aunque originalmente debía haber consistido en una selección de la tercera parte de este libro, se convirtió en un potpourri que no respondía a su título» («Notas», en *Poesías Completas*, 1081). Parece que las presiones de Cántico por publicar un volumen más extenso forzaron a Celaya a incluir poemas que en origen no pertenecían a *El principio sin fin*. El índice de la edición del grupo cordobés contenía, en efecto, los poemas «Teogonía», «Octubre» y «Misión», que pertenecen a *Avenidas*; «Mujer» y «Edificación», de *Movimientos elementales*; y los poemas «Temple vital» y «Árbol» –dedicados a Concha Zardoya y Victoriano Crémer, respectivamente–, que aunque no aparecen en ninguna edición de *Movimientos elementales*, sabemos por la Carpeta que Celaya los considera en el seno de esta obra. Además, hay cuatro poemas que no aparecen en la primera edición, pero que Celaya incluye en ediciones posteriores: «El baño», «Magna Mater», «Égloga», «El conocimiento» y «Amor de hombre»¹¹⁷.

Según Félix Maraña, refiriéndose al hecho de que Celaya solo recuperara cuatro de los doce poemas que componen la primera edición para publicaciones posteriores, «revela la poca importancia que en aquel momento daba Celaya a un tipo de poesía que no obstante interesaba a los poetas de “Cántico”» (1992, 36). Se apoya en una misiva de Celaya escrita a Guillermo Carnero, que publicó un trascendente estudio sobre el grupo Cántico¹¹⁸, en la que el poeta se refiere

¹¹⁴ *Cántico*, 5, 1948.

¹¹⁵ *Cántico*, 6, 1948.

¹¹⁶ *Cántico*, 6, 1954. Perteneció a la segunda época de la revista.

¹¹⁷ Por otro lado, se publicaron los siguientes poemas en revistas de poesía: «Un amor» (*La isla de los ratones*, 3, 1948), «Etxecoandre» (*Espadaña*, 35, 1948), «Naturaleza» (*Espadaña*, 37, 1949) y «Un antiguo deseo» (*Raíz*, 3, 1949).

¹¹⁸ Vid. Carnero, G. (2009)

a *El principio del fin*, *Tres poemas* y a las diferencias de *Cántico* con la poesía social. Transcribimos una parte a continuación:

La verdad es que en los poetas de *Cántico* (Molina y Bernier sobre todo) había mucho de social, y si no siguieron por ese camino quizá fuera por razones más religiosas que estéticas. ¡Para que luego digan que las ideologías no cuentan!

Por otra parte, había en mí una veta poética que a ellos les caía bien: Es la del librito que me publicaron y que a mí me parecía justamente algo que tenía que arrumbar y superar. Y que a lo mejor fastidié con la poesía social, como parece hoy día. Pero ya veremos. El mundo da muchas vueltas. (Carta sin fecha, incluida en Maraña 1992¹¹⁹)

Y sería justo decir que la actitud intimista y casi contemplativa de la poesía de *Objetos poéticos* o incluso *La soledad cerrada* –que se veía publicada por fin en 1947– interesaba a los poetas de *Cántico*, aunque más tarde el gradual acercamiento de Celaya a la poesía «desarraigada»¹²⁰ supusiera a su vez un distanciamiento respecto al grupo cordobés. Y no debemos olvidar a este respecto que nuestro poeta había superado ya la etapa en que compuso estos libros; *El principio sin fin* se publicó en 1949, por lo que se publicó después de *Tranquilamente hablando* [1947], y en el mismo año que *Las cosas como son* [1949]. La faceta Leceta aborda un existencialismo entendido desde el marxismo y un prosaísmo que poco interesan a *Cántico*.

Sin embargo, los poemas de *El principio sin fin* se sitúan a la par de una poesía que sí interesa en Córdoba; poemas como «Ditirambo» o «Junto al mar», por ejemplo, comparten el «humanismo vitalista, [la] reconciliación con la naturaleza humana, [el] rechazo de la retórica tremendista» (Carnero 2009: 51) que desde el primer volumen de la revista propugnaban los integrantes del grupo,

¹¹⁹ Aunque la carta no está fechada, como bien indica Maraña, el hecho de que en ella Celaya mencione la recopilación de *Ensayo de una teoría de la visión* [1979] permite colocarla en el año de su publicación o al menos cerca de él: «Ya lo tengo [se refiere al estudio de Carnero]. Y me gusta (el final sobre todo). A lo mejor te parece raro que a mí pueda gustarme algo tan distante de mi poesía. Pero a la hora de la verdad, y al margen de las teorizaciones, hay algo que se impone como una evidencia».

¹²⁰ Tal y como lo define Dámaso Alonso (1965).

con el mismo Ricardo Molina a la cabeza. No son pocos los rasgos en los que coinciden la primera época de *Cántico* y *El principio sin fin*: el tratamiento vitalista del amor, el interés por la introspección o incluso el tema religioso, que Celaya introduce en este poemario –aunque de forma circunstancial: «Quizá sea ese rayo parado de la ira, / quizá sea ese amor con que Dios se prolonga» dice en el poema «A tuestas»; el poema «El conocimiento» contiene el epígrafe del Génesis «Y conoció Adán a su mujer Eva»–. Pero la característica más relevante de la revista no es sino

la abrumadora presencia de un intimismo que, si bien procede de las emociones y experiencias de la vida cotidiana, se expresa al margen de todo realismo y de todo descriptivismo directo de sensaciones o sucesos. (53)

Atributo que también comparte la poesía de *El principio sin fin* –y, por extensión, toda la poesía de Celaya escrita antes de 1944:

Sobre esta hierba fría, septiembre antiguo y claro,
quedamos acogidos a una gran transparencia.
Espacio puro y leve
donde nuestros cuerpos parecen más reales,
más alegres desprenden sus contornos del caos.

¡Libertad! –alguien canta.
¡Libertad de los días de júbilo en el campo!
¡Libertad del amor –sólo el amor es libre–,
del paisaje, que en pausa se aclara ahora a sí mismo!

Puedo saber al fin qué significa el día,
sentir la fuerza rubia de ser hombre completo,
perseguirte en un bosque de latidos secretos
y en vagas sensaciones orgánicas y sueños;
llegar a ti, decirte
el nombre que los besos perdían siempre informes. (*EPSF*, «El
nombre»)

Por otro lado, también cabe nombrar algunas influencias análogas, si bien lo que extraen de ellas Celaya y *Cántico* varía sustancialmente, como el caso de San Juan de la Cruz, que da nombre a la revista –debido también a Jorge Guillén– y del que interesa sobre todo su pasión mística (Redón 2008: 170). El misticismo de San Juan también interesa a Celaya, pero precisamente por su uso que hace del signo y la imagen, que le lleva al concepto de «poesía de vuelta» (*vid. Exploración*). También los poetas del 27, que tal vez tengan mucho más peso en los cordobeses, pero que como es lógico Celaya también respeta. Especial importancia tiene la figura de Vicente Aleixandre, con el que ambas partes comienzan una relación epistolar en la segunda mitad de los cuarenta, que contribuirá gustosamente en la revista y con el que también estrechará lazos Celaya durante los siguientes años¹²¹. Celaya y *Cántico* comparten, además, ciertos rasgos que definen el interés mutuo, como la ruptura de esquemas métricos a través del verso libre con pie rítmico basado en heptasílabos, endecasílabos o alejandrinos; la imagen como base de la poesía o una oposición del intimismo confesional, a favor de la elaboración de correlatos objetivos.

El principio sin fin es, a fin de cuentas, una obra que le abre las puertas a otra corriente poética que se vio relegada por los dos grupos dominantes de la época, que podemos englobar, de forma sin duda simplista, en torno a las revistas *Garcilaso* y *Espadaña*:

Durante muchos años –según en qué condiciones y para qué planteamientos, ésta ha sido, grosso modo, la división oficial que los manuales de literatura han ofrecido. Dicho de otra forma, esto ha sido por definición el canon poético de la posguerra. No obstante, y vale decirlo claramente, es erróneo. Lo es en tanto que deja fuera desde la visión neorromántica de los autores agrupados en torno a la colección Adonais hasta las revisitaciones

¹²¹ Molina, que estableció el contacto con el poeta sevillano, publica en el número 3 de su revista la «Carta a los fundadores de *Cántico*» [1948], que sirve como ejemplo de la confianza de Aleixandre en la revista. Por otra parte, existen más de 70 cartas entre Celaya y Aleixandre, aún sin editar, en el fondo Gabriel Celaya del Koldo Mitxelena. Además de la *Cantata en Aleixandre* [1959], texto en que Celaya utiliza fragmentos extensos de la obra de Aleixandre en boca de un personaje llamado «El Poeta», cabe destacar, como testimonio de la afinidad entre los dos hombres, el hecho de que el segundo incluyera en su libro *Los encuentros* [1958] el capítulo «Gabriel Celaya, dentro y fuera», que utilizaría este como prólogo para sus *Poesías Completas* (1969).

surrealistas del postismo, o de otros versos más libres como Juan Eduardo Cirlot, Ángel Crespo, Miguel Labordeta, entre otros, y por supuesto, deja fuera la propuesta de Cántico. (César-Ayala 2018: 105)

En 1949, Celaya ha superado ya la línea de acción de esta poesía, y muestra interés precisamente por el debate que se da en el primer plano del panorama poético; será actor imprescindible en el intento de definir la poesía como medio y herramienta para el cambio social, a través de su inherente comunicatividad. En este sentido, la valoración que hace Maraña sobre la falta de interés en Celaya por la poesía de *El principio sin fin* puede ser relativamente cierta, aunque en él pesa tanto la oportunidad de una apertura integral de su poesía como los propósitos que traslado a su colección de poesía: crear un puente entre la poesía anterior y la actual, así como la peninsular y la externa, y luchar por la creación de un nuevo canon poético que a su juicio España tanto necesita para «romper el cerco de la poesía oficial» (*Itinerario* 1078).

Todos los poemas de *El principio sin fin*¹²² comparten el panteísmo ya arraigado desde la poesía de Rafael Múgica, y también su espíritu vitalista y dionisiaco. Para muestra el texto que abre el libro, titulado «Ditirambo», como las composiciones dedicadas al dios griego:

¡Únete, grita
con el ay, con el u-uh,
con la vida sin forma que late,
ay, u-uh!

Con el río de arcilla caliente,
con el nitro, la pez y el azufre,
¡únete, tiembla!
Con la materia arcaica que palpita ciega,
con el barco espeso de pena y de sangre,

¹²² Tomamos a partir de este momento la edición definitiva tal y como se presenta en *Poesías Completas* (2001). Son un total de 20 poemas, de los que se excluyen los pertenecientes a otros libros, y entre los que se incluyen «El baño», «Magna Mater», «Égloga», «El conocimiento» y «Amor de hombre», que Celaya incluyó en la edición definitiva.

¡ay, u-uh!

[...] Porque así respiras fuera de ti mismo.

¡Ay, u-uh!

Porque así descansas en el seno antiguo,
porque así te mecen las madres terribles,
¡ay, u-uh! ¡ay, u-uh! (EPSF, «Ditirambo»)

Continúa la obsesiva idea de la vuelta al origen, al seno materno, que nos traslada al mismo tiempo a la teoría de conciencias celayana, comunicando esta poesía con el concepto de la «conciencia mágica», en tanto que se refiere al origen en términos temporales. Por otra parte, la influencia nietzscheana, reflejada por su uso de Dionisio en el modo en que el filósofo lo define en *El nacimiento de la tragedia*, cobra por vez primera una relevancia especial en su poesía –recordemos que en su *Itinerario* presenta a Nietzsche como una de las influencias más importantes, junto a Goethe, desde su época en la Residencia (*Itinerario* 1074)–. El dios griego representa para Nietzsche lo terrenal y la sensualidad, en oposición a la belleza de lo elevado que encarna Apolo. Bajo esta dicotomía que contrapone también lo racional con lo irracional, Celaya presenta una voz que se entrega a la naturaleza, al deseo sexual y al amor, este último determinado no por la belleza o un concepto platónico del mismo, que lo situaría en el plano de lo apolíneo, sino más bien como elemento misterioso y caótico: «Y se ignora. Se ama.» (EPSF, «Un amor»).

De todas formas, el motivo de la búsqueda sigue siendo fundamental en *El principio sin fin*; no en la manera en que la voz poética se enfrentaba al misterio de la poesía y del cosmos en *La soledad cerrada*, sino más bien como una travesía hacia el conocimiento, reencarnado precisamente en el amor:

Que así, porque sí, nosotros,
contra equívocos, sonrisas, velos y vagos ensueños,
penetramos en su carne.

Las abrimos, las amamos para matar su secreto. (*EPSF*, «El conocimiento»)

El amor y lo erótico se relacionan estrechamente con el título del libro. El acto sexual se presenta siempre envuelto de violencia y sensaciones gélidas, mientras que la consumación de dicho acto acarrea dicha y gozo. Obsérvese por ejemplo la ferocidad en que se describe el erotismo en el siguiente poema:

Mi estricta voluntad, mi punta seca
que está domando en ella
oceánicas pasiones y rumores antiguos.
El cauterio que aplico
a esa llaga amorosa que, sin forma, palpita.

Si hiero, mato, engendro.
(Su exánime sonrisa me conmueve y excita).
Si la acaricio, mido,
sujeto sus equívocos y todas
las suavidades sumas que a la nada convidan

Hasta que al fin, en sangre,
en sombra, espasmo y nada,
en su solo sí misma,
en mi ir traspasando mis propios sentimientos,
la obtengo, mato, muero. (*EPSF*, «Amor de hombre»)

El cuerpo femenino se relaciona con el mar en «El baño», en que la descripción de la voz poética entrando en las aguas heladas es próxima a la del poema anterior:

¡Qué frío cuando entro!
La rodilla es un remo de escalofríos raros;
los muslos, una nube;

y al llegar hasta el sexo, libre ya de secretos,
la constracción del mundo y el deseo inmediato:
reír de gozo y miedo.

Dentro de la brisa no sé qué se me escapa:
tiene voz, tiene ojos,
tiene sobre todo distancia acariciada.
Dentro de la ola hay aún más secreto;
Tiene sombra; no entiendo.
Si ella me tiene entero, yo no la tengo en nada.

¡El mar, el mar! –hoy grito.
[...] ¡El mar, el mar!
Y entonces
Creo entenderlo todo. (*EPSF*, «El baño»)

La presentación de la mujer, del mar, incluso de la noche –en armonía con el resto de poemarios– como símbolos del conocimiento está relacionada con el tema principal de la vuelta a los orígenes, a la naturaleza y a lo instintivo: los gritos de gozo del ditirambo inaugural retrotraen a lo primitivo, así como «la fecunda inquietud de las estrellas» («Égloga»), el canto a la «Magna Mater» y a la «Etxecoandre» y el «gozo anfibio y suelto» («Exceso») del mar relacionan lo femenino con la naturaleza, y esta con la historia del hombre y del cosmos: «Soy joven. Soy antiguo» reza el poema «Junto al mar», dejándonos enlazar esta poesía con la anterior.

III.3. La naturaleza y el hombre

Es precisamente la temática de la naturaleza lo que permite relacionar claramente los tres poemarios escritos antes de 1944. El panteísmo ya presente

en los libros de la Residencia de Estudiantes sigue siendo uno de los pilares de la poesía de Celaya tras la Guerra Civil, como puede observarse en la visión cosmológica que se establece desde el primerísimo poema de *Objetos poéticos*, que tendrá un peso crucial cuando analicemos la visión del mundo que ofrece nuestro poeta en el siguiente apartado, en el que estudiamos la forma en que se desarrolla su pensamiento:

Como las altas estrellas,
a estos minutos radiantes
hay que unirlos dibujando
ciertas formas familiares.

Sea dioses y animales,
cosas de uso cotidiano
que en el corazón habiten
o quepan en la mano. (*OP*, «Constelaciones»)

A nivel temático, el motivo de la naturaleza se divide en numerosos elementos: el mar, la luna y la figura femenina, ya mencionados, son algunos de ellos; pero también mantiene otros motivos románticos como el ave o el ciervo:

Un ciervo delicado,
un aire largo,
una forma entre los labios:

tal forma no dicha...,
así deriva
la sangre acariciando las orillas.

Ese poco de sombra palpitando,
Esa manzana
En la ardiente blancura del verano,

tal corazón en el aire,
tales islas cerradas
en la pausa remota de los más claros mares,

y esa luz, esa luz que es tan suave,
esa dulce carena
que resbala en las olas redondas una nave,

ese silencio pasa,
esa paz, la caricia
con larga forma de ave. (*ME*, «Como un ave»)

Este poema de hecho retrotrae prácticamente a la totalidad de la temática de la poesía de preguerra: el silencio misterioso, la sensación de hermetismo y la percepción de la muerte –«la sangre acariciando las orillas»–; los motivos del mar, del aire, también son rescatados, así como las figuras del ciervo o el pájaro –presentes también en la mística de San Juan de la Cruz–, tan recurrentes en la poesía de Celaya. Si bien estos elementos recuerdan a los poemas de la primera etapa, se aprecia al mismo tiempo un interés por universalizar el sentimiento de la voz poética. En poemas como «Esperar», de *Objetos poéticos*, por ejemplo, la espera no es solamente del yo, sino que es el esperar de cualquiera: se construye la sensación de expectación y se supedita a la evocación de lo desconocido que marca la búsqueda poética:

–¿Dónde estás, nada mía?
Resaca, rubor, nieve,
rubia raíz de los aires,
tilo, pájaro, corriente.

Unos y otros, todos nada,
unidos sois mi momento;
yo sólo soy una espera
de un sin-nombre que aún no tengo. (*OP*, «Esperar»)

Esta tentativa a la universalización de los sentimientos no es exclusiva de *Objetos poéticos* –que por su ambición purista tiende a la creación de absolutos–, sino que está presente en los demás libros. Incluso poemas como «Matinal» de *Movimientos elementales*, que es el libro más intimista del trío, aborda el tema de la soledad de *un hombre* –que puede y debe leerse *cualquier hombre* o *todo hombre*– y la alegría por hallar la existencia de un algo absoluto desde una perspectiva generalizadora:

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

[...]

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 su calma
contempla la mañana pausada y luminosa;
respira, y le parece
que su boca bebe de Dios directamente.

¡Qué cierto, e su absoluto

de gloria y resplandor, el cielo abierto!

¡Qué ciertas en su calma,

las cosas como son, que son, y basta! (*ME*, «Matinal»)

En *El principio sin fin*, que comienza con un dominio de la intimidad con la primera persona en singular, parece que la llamada del «Ditirambo» que abre el libro obtiene su respuesta hacia el final del mismo, donde se incorpora primero la tercera persona universal:

La lujuria del tedio se pasea con cola
por unas salas anchas de rojo sombra y oro,
cansadamente indemne. Toma una copa, vierte
todo su contenido. Pero cae en un espejo. (*EPSF*, «Acedía»)

Luego la primera persona plural, utilizada para definir la dicotomía mujer-hombre:

Ellas, sí, son piadosas;
ellas, dulces, queridas,
que en su música y nube suspenden unas horas,
un recuerdo –la infancia–,
un sosiego a que invita una eterna nostalgia.
Pero nosotros, solos, avanzamos sin cantos,
los dientes apretados, los ojos fieros, claros,
abiertos a verdades quizás aún excesivas. (*EPSF*, «Música heroica»)

Y retoma después el singular, que ahora es universal, en tanto que abarca a todos los hombres, para una definición destructora de la virilidad:

Mi estricta voluntad, mi punta seca
que está domando en ella
oceánicas pasiones y rumores antiguos.
El cauterio que aplico
a esa llaga amorosa que, sin forma, palpita.

Si hiero, mato, engendro.
(Su exánime sonrisa me conmueve y excita).
Si la acaricio, mido,
sujeto sus equívocos y todas
las suavidades sumas que a la nada convidan.

Hasta que al fin, en sangre,
en sombra, espasmo y nada,

en su solo sí misma,
en mi ir traspasando mis propios sentimientos,
la obtengo, mato, muero. (EPSF, «Amor de hombre»)

El poemario concluye con el poema «Final» que, en sincronía con el modo en que la primera parte de *La soledad cerrada* culmina con «La soledad abierta», establece una estructura abierta en que las dudas expuestas a lo largo del libro quedan huérfanas. Sin embargo, el poema refuerza la idea de unidad del hombre:

La ironía nos desdobra.
El llanto puro nos funde
en la unidad sin conciencia,
en los días sin historia que aglomera el tiempo neutro.

Aquí acaban las palabras.
Queda sólo este vagido,
queda este mar, niño y viejo,
que se repite y chocha, ya aturdido, ya obstinado.

Y la aventura termina
en estas arenas lisas,
en este espacio que cruzan
largos vientos más que humanos, vastas ansias sin conciencia. (EPSF,
«Final»)

Este «Final» no es sino una vuelta al origen –el mar–, que como venimos diciendo se trata de uno de los pilares temáticos de la poesía de esta etapa. Paralelamente con *Tentativas*, los poemarios retoman el tema de la metamorfosis, del cambio constante que afecta al hombre y a su interpretación del cosmos; sin embargo este, constante como el mar, es absoluto, y tras cada deriva retoma al poeta en su seno incambiable.

Precisamente de esta idea de lo absoluto y persistente se construye la simbología de la mujer, presentada como origen no solo de la vida sino también del conocimiento, que representa por lo tanto una contradicción para la voz poética, que entiende el cambio como motor cognitivo:

Al cambiar, me aproximo;
al morir, te adivino,
dios total que persiguen sentimientos informes. (*ME*, «Las metamorfosis»)

Pero sin embargo lo halla en el inmóvil y perpetuo femenino:

Que así, porque sí, nosotros,
contra equívocos, sonrisas, velos y vagos ensueños,
penetramos en su carne.
Las abrimos, las amamos para matar su secreto. (*EPSF*, «El conocimiento»)

Los motivos femeninos están presentes desde su poesía anterior: la virgen, la tierra o la luna simbolizan la fecundidad en una doble vertiente; fecundidad poética, por un lado, puesto que todos son símbolos de la inspiración artística (Durand 1982) –«La luna piensa la ausencia / de lo que yo estoy buscando» (*MdS*, IV, 46); «virgen de la poesía que sólo ve hacia dentro» (*LSC*, «Rapto»); pero también su habilidad única de engendrar vida –«La noche [...] / oculta otra noche más íntima, pequeña, / donde cabe justamente la sangre de un hombre solo» (*LMyIS*, «Sólo mi noche pequeña»). Este motivo se refleja en los siguientes libros en poemas como «Magna Mater» que simboliza «el arquetipo femenino de regeneración de la vida» (Chicharro 2007: 159):

Tu obediencia,
tus lentos
trabajos que completan los ciclos de los astros.

Tu vida,
y más que vida,
tu morir, trascendida.

Tu infinita paciencia,
tu perdón,
tu paz vasta.

¡Cómo esperas, acoges,
y respiras, germinas!
¡Cómo maduras!

Y el calor de tu sombra,
y el fruto, el sol, la calma,
y esos pasos sin ruido del reloj que da vueltas. (*EPSF*, «Magna Mater»)

Si en *El principio sin fin* la mujer encarna la propia naturaleza, también en *Movimientos elementales* la mujer se presenta como signo «de lo arcaico y primigenio, del origen, de lo elemental» (160):

¡Tus pecados antiguos como el mundo, tu pena,
tu abandonada muerte, tu noche, tus placeres,
dulce, dulce mía, imposible, excesiva! (*ME*, «Amante»)

y te toco, y te creo,
y eres cálida y suave matriz de realidades,
amante, hermana, madre,
o peso de la tierra que sólo en ti acaricio,
o presencia que aún dura cuando cierro los ojos,
fuera de mí, tan bella. (*ME*, «De noche»)

La mujer se concibe como lo real en un mundo falso, o mejor, como generadora de esa realidad –«matriz de realidades»– de cuya atracción no puede huir el hombre. Esta energía cautivadora la comparte con las fuerzas primigenias, que la voz poética advierte a través de la figura femenina, y supone el ‘origen’ al que el hombre vuelve una y otra vez:

Quehaceres de la casa,
¿quién dirá ese sentido que en vosotros se oculta
de combate sordo contra el caos alzado?
Dime, delicada,
¿no luchas a ciegas? ¿Cómo aún me sonríes?

Abrazarte (te tengo);
darte este nombre antiguo que tú misma no sabes;
mas sentir, fatigado, mi avidez, mi delirio,
como un niño decir: «Ya no puedo, no puedo»,
y entregarme a tus ojos que en la sombra vigilan.

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

Pero también se define a la mujer como fuerza opuesta al hombre en poemas como «El conocimiento», que se abre con la cita bíblica «Y conoció Adán a su mujer Eva», y que ofrece «argumentos poéticos muy comunes que insisten en lo que acabamos de ver: actividad, dureza y resolución masculinas frente a receptividad, suavidad y pasividad femeninas» (Chicharro 2007: 161):

Ellas esperan la gracia. Ellas personan, ofrecen
jardines y sonrisas –o la infancia: el descanso–,
ellas que flotan medidas en un inefable encanto.

Mas nosotros, por hombres, cara a cara luchamos,
bien abiertos los ojos frente al vago infinito,
contra esas melodías que ablandan nuestros huesos. (EPSF, «El
conocimiento»)

La dicotomía hombre-mujer no es exclusiva de la poesía de Celaya, que también ha cultivado el tema en el seno de *Memorias inmemoriales* [1980]. El propósito de esta obra, más que presentar una autobiografía «anecdótica», es, una vez más, trascender la experiencia personal a través de mitos arquetípicos: «encontrar un sentido que trasciende esa vida elemental –y que lejos de negarla, la asume– es la operación propiamente humana» («Prólogo» a *Memorias inmemoriales*, 1099). En la tercera parte del libro Celaya trata la relación entre el Impar –masculino– y el Par –femenino–: la separación del Impar del coro de Ninfas y del caos materno se concreta en la figura de Narciso:

A continuación, se suceden las simbólicas figuras de Ida, fuerza arcaica y poderosa materia femenina; de Pandora-Circé, la doblez y volubilidad y femenina esfinge sin secreto, que coincide con un proceso de contradictorio desdoblamiento del Impar en las figuras de Prometeo y Epimeteo. Surge la figura de Marta, símbolo de la pequeñez y nimiedad femeninas, de la aniquilación del Impar y maquinación en contra de él, que coincide con un proceso de desarraigo interior del individuo Impar con respecto al medio, tratando de autoafirmarse y queriendo vivir la verdad. Finalmente, aparece la figura de Mayí, nueva encarnación, ésta positiva, del Par, fruto y síntesis de la lucha de contrarios. (Chicharro 2007: 158)¹²³

El par hombre-mujer se presenta una vez más como fuerzas opuestas que luchan entre sí; pero la última encarnación del Par, Mayí, es la unión final entre las dos figuras: «síntesis de los opuestos que intuimos lograda en el éxtasis del

¹²³ Dada la naturaleza autobiográfica de *Memorias inmemoriales*, Chicharro señala que la más que probable intervención de Amparo Gastón hizo posible que Celaya llegara a esta unidad de los contrarios, que en la vida real supuso «la superación de cierta misoginia» (158) que atribuye a las relaciones que tuvo en su época temprana con figuras femeninas –madre autoritaria y matrimonio infeliz–. Aunque en ningún caso pueden las relaciones puntuales justificar la discriminación, lo cierto es que pueden ayudarnos a entender el uso de la figura femenina que hace Celaya previo a su vínculo con Amparitu.

placer» (*Memorias inmemoriales* 150); que logra por fin la aceptación de su contrario:

Ahora estoy con Mayí, como ella en mí, dominante y a la vez dominado, satisfecho con los límites de mi Par y mi mundo. Ella ya no se mueve en el mundo de la fascinación, el vértigo y los espejismos de la vida sexual. Ella me acompaña. Está en mí como yo en ella. (151)

A partir de este texto, Antonio Chicharro define el uso que hace Celaya de la figura femenina en cada una de las etapas de su poesía: la primera, que llama «visión esencial», la sitúa desde sus inicios hasta el año 1944 y comprende un uso primario del signo, en tanto que se exalta, tal y como hemos descrito hasta ahora, su poder fecundante, su fertilidad poética y la unión con la naturaleza y las fuerzas primigenias. Esto es cierto tanto en la poesía de la primera etapa como en la que estudiamos ahora, donde todos los símbolos femeninos representan el poder creador e incluso encarnan el conocimiento. Desde la luna hasta el mar –«fuente de vida y el final de la misma» (Cirlot, «Mar»)–, pasando por las ninfas, los ángeles, las vírgenes y la misma tierra que están presentes en toda la poesía anterior a 1944, lo femenino permite una lectura metapoética en que se señala el mito de la inspiración como un regreso a la matriz, a un lugar olvidado pero al que el hombre pertenece y que supone la misma base de la poética celayana.

El segundo momento, de «visión referencial», inicia en 1944 y concluye en los años sesenta. Lo femenino arranca como un elemento más en el anquilosamiento existencial que la voz poética delinea –la vida «Es el río estancado de una mujer amada, / es el fruto ya dulce de unas horas cansadas, / y un trabajo, una casa, un instinto, rutinas» (*Avisos*, «El sentido de la sopa»). Sin embargo, hay en esta poesía una progresiva apertura a la conciencia del otro, hecho que se da también con la figura femenina. La voz poética presta atención a hombres y mujeres por igual, y poemarios como *Se parece al amor* [1949] o *Las cartas boca arriba* [1951], si bien en ocasiones definen lo femenino como el «poder destructor de la fuerza masculina» (163) y describen la pasividad de la

mujer frente al hombre, dan fe de una gradual interiorización, siendo precisamente Amparitu el referente de esta apertura:

No se crean sabios porque piensan tanto;
alaben abiertos, dense sin medida,
vivan de su gozo,
no de recortarse, crueles, contra otros.
Bástense a sí mismos y si es necesario
búsquense su Carmen¹²⁴,
háganla de un poco de belleza y cieno
(el ser femenino siempre es moldeable),
cúbranla y comprendan que tan sólo un cuerpo
entiende a otro cuerpo. (*Las cosas como son*)

Esta concepción positiva de la mujer sin embargo solo ocurre en tanto que se supone complementaria del hombre, en el sentido en que describirá la figura de Mayí –«síntesis de la lucha entre contrarios»–; así por ejemplo en el fragmento que extraíamos de *Las cosas como son*, pero también en otros poemas como «Contigo» –«Aquí dentro, tú y yo juntos / completamos la conciencia» (*Paz y concierto* [1953])–, que es un reflejo de la idea general de «ser en otros y para otros» que postula Celaya: «Lloraríais, y, ¡ay!, lloro yo, plural, yo, horadado» («Pasa y sigue»).

En el tercer y último momento, bautizado como «visión mítica», que desarrolla una poesía de apertura máxima de la conciencia, a nivel cósmico –la llamada poesía órfica por el propio Celaya–, el símbolo femenino adopta una elevación mítica; la madre, el hogar, incluso la misma tierra vasca son representaciones del espacio femenino:

Esta última poesía que se ocupa del origen, como su libro *Orígenes*, muestra el latente numen vasco de Mari, la Gran Diosa Madre, figura compleja y contradictoria de esta mitología, resto vasco de la cultura religiosa que

¹²⁴ La dedicatoria del poema reza: «A Amparito, como digo Carmen».

antecedió a las religiones patriarcales mediterráneas que ha dejado una honda huella en el modo de ser de los vascos, a decir del poeta. Son muchos los textos en que abiertamente aparece esta maternal deidad contradictoria a cuyo seno se vuelve el poeta presintiendo su final. (Chicharro 2007: 167)

Vemos cómo, incluso al final de su trayectoria –*Orígenes* [1990] es su último libro de poesía– siguen intactos algunos de los temas que están presentes en su obra temprana, como es el caso de la obsesiva idea de la vuelta a la raíz.

Queda aún otro aspecto de lo femenino que debemos desentrañar: su correlación con el conocimiento y por lo tanto su vínculo con otros elementos que en la obra de Celaya son emisarios del entendimiento o de la inspiración, que en su poesía son muchas veces una misma cosa:

Transparencias luminosas
de la brisa trascendida;
espacios, de pronto, abiertos
por lo veloz de una dicha.

Suenan frescas olas vivas,
olas pequeñas y blancas;
yo las persigo, persigo
vuestra alegría, muchachas. (*OP*, «Muchachas en la playa»)

La mujer es la vía de entendimiento del misterio en el poema «Naturaleza»:

Mujeres sometidas al dolor y al arado
maduran con su paso de tierra espesa y dulce.
Germinan (y el misterio
por ellas y con ellas se *vuelve algo sencillo*). (*EPSF*, «Naturaleza»)

Pero el perseguido conocimiento se traduce en memoria, en tanto que se define como «deseo antiguo como el mundo» («Un antiguo deseo»), generalmente expresado en términos memorísticos:

Ellas, sí, son piadosas;
ellas, dulces, queridas,
que en su música y nube suspenden unas horas,
un *recuerdo* –la *infancia*–,
un sosiego a que invita una eterna *nostalgia*. (EPSF, «Música heroica»)

Incluso el tema del amor, unión última entre hombre y mujer, se expresa siempre en términos diacrónicos y de infinitud:

Mi estricta voluntad, mi punta seca
que está domando en ella
oceánicas pasiones y *rumores antiguos*. (EPSF, «Amor de hombre»)

¡Mitologías posibles! ¡Infancia mía indemne,
antigua como el mundo y hoy, de pronto, presente! (ME, «La fábula del río»)

¡Tus pecados antiguos como el mundo, tu pena,
tu abandonada muerte, tu noche, tus placeres,
dulce, dulce mía, imposible, excesiva! (ME, «Amante»)

En contraste con la naturaleza temporal de la figura femenina, el hombre es un elemento sincrónico y presente:

¿Qué sabe el hombre?

El hombre, criatura reciente;

no, como tú, nacida del mar antiguo y rosa,

legendaria y tan rara que no sé, si te miro,

si, maternal, me ofreces el principio del mundo. (*EPSF*, «Etxecoandre»)

Es esta condición sincrónica lo que le hace susceptible a las metamorfosis, que se entienden como la vía alternativa hacia ese estado de éxtasis que es la muerte –último cambio–, frecuentemente expresado en términos deíficos:

Al cambiar, me aproximo;

al morir, te adivino,

dios total que persiguen sentimientos informes.

¡Oh dios, dios, nimbo!,

forma tibia latiendo contra el pecho,

peso redondo del toro o de la aurora,

y en mi sangre, secreto [...] (*ME*, «Las metamorfosis»)

Y que, como adelantábamos, conduce a una exaltación de lo dionisiaco y la naturaleza. Este último elemento, sin embargo, es utilizado muy ambiguamente, porque señala tanto la capacidad metamórfica del hombre como la antigüedad quieta de lo femenino. Así, por ejemplo, en el poema «El ombligo del mundo» se recupera el tema de lo telúrico para una fusión del hombre con lo natural:

Árbol primero, y luego, entre las risas,

ola rompiendo en una gloria rubia

monstruo estupendo de espuma y ternura,

se bambolea el mundo.

[...]

Crecen por todas partes hierbecillas iguales,

entre las ecuaciones, bajo las axilas,
en la orilla de un ojo cuando parpadea
o donde los días cualesquiera transcurren.

[...]

Y la noche descubre su oquedad ya sin trampa.

El ombligo del mundo desprendió lo posible:

lo que existe, el delirio,

ya cumplido, tranquilo, que gira inertemente. (*EPSF*, «El ombligo del mundo»)

El motivo del monstruo, criatura dual a mitad de camino entre hombre y fiera, es también recurrente, y acorde con la temática de la transformación. El monstruo es «la exaltación afectiva de los deseos [...], las intenciones impuras» (Cirlot, «Monstruos»), e introduce todo un imaginario de poeta-héroe que debe vencer al adversario-deseo para lograr la salvación, que es también una forma de cambio. Lo monstruoso se presenta incluso como algo divino, puesto que es la síntesis de lo cambiante y lo eterno:

Y escucha temblorosa,
apaga una tras otra penúltimas preguntas,
y duerme, se hunde, duerme
en brazos de un gran dios de pelo duro y rojo,
divino Pan: un dios
hecho bestia que huele. (*ME*, «Ninfa»)

Por otro lado, poemas como «Nocturno» muestran el aspecto inamovible de la naturaleza, normalmente simbolizado en el mar:

Ya no siento la maciza
presencia que llamo cuerpo.
Siento el mar, tan solo el mar,
ese mar siente latiendo.

Yo, ya no puedo, no puedo
escuchar mi sentimiento:
hablarte como si fuera
yo, y no la noche, quien tiembla. (*OP*, «Nocturno»)

La terminología del mar, que retrotrae también a la poesía anterior –«¡Ser mar! ¡Ser sólo mar! / Lo quieto en lo presente» (*MdS*, I, 13)–, crea una atmósfera anegada que se traslada a un nivel casi filosófico: no se detiene en el plano simbólico de vida, muerte y renacimiento (Cirlot, «Mar»), o en términos de temporalidad y cambio, como ocurría en *Marea del silencio* (Ascunce 1993); adopta ahora toda una semántica de la soledad y la angustia, que se traduce en una mezcla de fascinación y temor en una veta hondamente romántica:

Lo proclama la lluvia en primavera,
los bosques resonando,
el canto que se alarga en corazón sin forma,
y el mar, el mar, el mar
que golpea con pausa solemne la nada.
Los proclaman en playas sin gemido y sin viento,
las olas siempre solas,
las olas que se forman como nacen los mundos,
su atmósfera de origen,
su retumbo viniendo por el cóncavo espacio. (*ME*, «Primer día del mundo»)

Pero así como el mar es el mundo intermedio entre la vida y la muerte, en la poesía de *El principio sin fin* se construye como el punto medio del tiempo: la voz poética, en el poema «Junto al mar», se siente al mismo tiempo «joven» y «antigua», movida por la divinidad que advierte en los elementos marinos: «Conchas y nácar, rosa / de mar amaneciendo, / frescos cuerpos de dioses». Lo acuático inunda la realidad: «¡sólo un mundo de espuma!», lo que se traduce en espontánea inspiración, de la que se sabe el origen pero no el final: «Y empezar porque sí. / Y acabar no sé cuándo». Sin embargo, en «Final», poema último de

El principio sin fin, solo el mar queda detrás del poeta, que se enfrenta por fin a un nuevo comienzo, simbolizado en la arena litoral:

Aquí acaban las palabras.
Queda sólo este vagido,
queda este mar, niño y viejo,
que se repite y chochea, ya aturdido, ya obstinado.

Y la aventura termina
en estas arenas lisas,
en este espacio que cruzan
largos vientos más que humanos, vastas ansias sin conciencia. (EPSF,
«Final»)

La correspondencia entre mar y hombre, elementos ambos de lo eternamente cambiante, es otro de los pilares temáticos de esta etapa, si bien se trata de otra herencia de la poesía de preguerra, en la que apuntábamos, entre otras, la figura del buzo:

Como un buzo sumergido
en la profundidad submarina del misterio,
avanzaba el sonámbulo,
lentísimo como el miedo,
por el fondo de su sueño. (MdS, II, «Sonámbulo»)

Figura que, sin aparecer explícitamente, tiene su correspondencia en *El principio sin fin*, donde la sensación de claustrofobia se sustituye por gozo cuando la voz poética se sumerge en el mar:

¡Qué frío cuando entro!
La rodilla es un remo de escalofríos raros;
los muslos, una nube;
y al llegar hasta el sexo, libre ya de secretos,

la contradicción del mundo y el deseo inmediato:
reír de gozo y miedo. (*EPSF*, «El baño»)

Este vínculo del hombre con el mar, así como del primero con la naturaleza, advierte el panteísmo aún presente en la poesía de primera posguerra; Keefe Ugalde (1978) lo relaciona con el interés manifiesto de Celaya por la filosofía oriental¹²⁵. Esta fusión con lo externo deriva en un aniquilamiento del ser, que en el caso de nuestro poeta resulta en placer:

Respirar: se adentra en mí
y me abre, un soplo breve:
instantáneas, primaveras
del árbol de mis pulmones.

Espirar: irse flotando
por un dilatado espacio
(por los limbos que ya empiezan
a murmurar a mi paso).

¡Ay, alegría! Crecer,
ser y ser, y más ligero,
en el aire, en el amor,
ver que todo es cuerpo nuestro. (*OP*, «Respirar»)

Dice Keefe al respecto:

Celaya's joyful state of consciousness in *Objetos poéticos*, for example, can be compared with the state of Enlightenment or Nirvana in Buddhism. The poet passes the pessimistic stage of recognition of nonbeing to move on to happiness. Analysis of one's own existence, such as the acknowledgment of

¹²⁵ La cita del Upanishad que abre *La soledad cerrada* es solo uno de los ejemplos de la predilección por la filosofía oriental en Celaya. *Lo demás es silencio* [1952] abre con una cita del Mokahadhrama, y en *Versos de otoño* [1963], así como en *El derecho y el revés* [1973], hay múltiples referencias a la cultura Zen.

man's limitations in «Lo otro», and negation of self, as in «Respirar» and «Nocturno», are characteristic of the road to Nirvana. By understanding the nature of our being, we are freed from the anxiety which causes suffering. (1978: 31-32)

No es extraño encontrar parecidos entre el budismo y el panteísmo que procesa Celaya, si bien la mayoría de libros de su biblioteca que tratan esta filosofía son más tardíos¹²⁶, lo que hace pensar que, más que una influencia directa, encontró en la doctrina budista una correlación de sus propias premisas. En cualquier caso, el panteísmo que rebrota en los primeros poemarios de posguerra es la causa de la veta epicúrea que se percibe en todos ellos. El poema «Primer día del mundo», en el que se descubre una «voz innumerable» que aflora en su interior como resultado de completar el renacimiento del mundo –estableciendo un vínculo romántico entre el hombre y su medio–; y concretamente el verso «los nombres de los dioses, los nombres de las cosas», cuya simetría permite la correlación dios-cosa, es un buen ejemplo del epicureísmo del que hablábamos:

Lo proclama la lluvia en primavera,
los bosques resonando,
el canto que se alarga en corazón sin forma,
y el mar, el mar, el mar
que golpea con pausa solemne la nada.
Los proclaman en playas sin gemido y sin viento.
las olas siempre solas,
las olas que se forman como nacen los mundos,
su atmósfera en origen,
su retumbo viniendo por el cóncavo espacio.

¹²⁶ Con la excepción de *Vida y doctrina de Buddha* [Pischel, 1927], el resto de bibliografía del fondo Gabriel Celaya es posterior a los años sesenta: destacan los de Glasenapp, H. von (1974). *El budismo, una religión sin Dios*. Barcelona: Barral; Guenther, H.V. (1976). *El amanecer del Tantra*. Barcelona: Kairós; Antolín Rato, M. (1977). *Introducción al budismo zen, enseñanzas y textos*. Barcelona: Barral; y Chang, C. (1961). *La práctica del Zen*. Buenos Aires: Editorial Central.

Unos labios ausentes en la orilla invocaban
los nombres de los dioses, los nombres de las cosas,
y ya casi sonaban,
soñaban contra el mundo,
toro que estrangulan largas melodías.

¡Oh voz innumerable! –corazón, corazón–,
dentro d mí desatas las olas sin destino,
la nada pura y libre,
el aire limpio y vivo,
la alegría terrible de unos dioses marinos. (ME, «Primer día del mundo»)

III.4. ¿Una introspección colectiva?

La unidad del cosmos y su carácter totalizador son los pilares ontológicos de la poesía celayana hasta *El principio sin fin*. Aunque el desarrollo de su teoría poética de las conciencias no haya llegado aún al punto en que relaciona el individuo con el cosmos –a través de la que denomina «conciencia órfica» y que desarrollará a partir de su poesía tardía de *Mazorcas* [1962] y *Versos de otoño* [1963]–, este último estado no deja de ser una evolución natural de lo que en este momento se extrae de su poesía, con el permanente panteísmo y la aniquilación del ser en pos a una unión con la naturaleza. Con perdón acaso de su faceta social, que justifica como la evolución de la conciencia «mágica» a una conciencia «colectiva» como paso intermedio entre la relación del yo y el subconsciente –espacio diacrónico nacido de una historia arquetípica del hombre– y del yo y la totalidad del cosmos. La conciencia colectiva, resultado de la suma de la premisa heideggeriana de ser-en-el-mundo y la idea sartreana del arte «en situación», ambas influidas por la lectura en clave marxista que el propio Celaya realiza (Lanz, 2011, 53), deriva en la poesía comprometida y testimonial

que estudiaremos en el siguiente capítulo. Pero esta etapa social no es necesariamente una evolución natural de la poética de Celaya, cuyos poemas, como hemos podido apreciar, difícilmente podrán llegar por sí solos a la poesía desenfadada y llana de Juan de Leceta, o al compromiso de *Cantos Iberos* [1955]; serán otros factores extraliterarios los que impulsen este cambio de tono, que hasta el propio Celaya justifica solo en el ámbito histórico y social:

Me parecía que apear el lenguaje, hablar de lo que todo el mundo habla en la calle, y emplear, si era necesario, un sorpresivo lenguaje directo, prosaico, y conversacional podría salvar la poesía del aislamiento en que estaba quedando con su irse por las nubes y no tratar de lo que a todo el mundo realmente le preocupaba. Pero, naturalmente, era imposible hablar de lo que la gente decía en la calle, sin incidir en la política. Es decir, sin tomar partido y «comprometerse», como rezaba la fórmula de la época. (*Itinerario* 1078)

Anteriormente hemos hablado de dos «ingredientes» del surrealismo que Celaya sí considera pertinentes en la concepción de su poesía comprometida. A saber: el espíritu rebelde del movimiento francés, que interioriza de la forma más romántica; y la democratización de la poesía –enseñanza de Lautréamont–: «Porque fue entonces cuando empecé a comprender que nadie es nadie, y que todos vivimos los unos en los otros, los unos por los otros y los unos con los otros» (*Reflexiones* 845). Pero más que justificaciones estéticas, podemos extraer el fondo ideológico que las mueve. Lo que queremos decir es que la etapa social, desde el punto de vista que hemos tomado como eje para el análisis del desarrollo de la poesía de Celaya, esto es, desde la concepción de la poesía como un estado de conciencia superior al personal, significa, más que un estadio consecutivo al de la poesía «mágica», un paréntesis en el desarrollo del concepto, cuya natural evolución parece más posible en la definición de la «conciencia cósmica». El siguiente capítulo tratará a fondo el concepto de la «conciencia colectiva», puesto que es crucial para un correcto análisis de los poemarios del período que ocupa los años 1944-1947 –y más allá, incluso, si consideramos la poesía escrita en los años cincuenta–; baste ahora adelantar que esta etapa supone una interrupción en ciertos aspectos teóricos y poéticos

de la poesía celayana, que no volverá a retomar hasta bien superada la etapa social. A este respecto valen las palabras del propio autor:

En los primeros años del sesenta, la llamada «poesía social» entró en crisis. Creo que esto se debía, más que al agotamiento de sus posibilidades, a la increíble difusión que logró pese a los malos auspicios con que había nacido.

[...] En aquellas circunstancias, 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 antes había empezado, y no tratando de alargar una línea de marcha ya trazada, podría encontrar un nuevo camino y una nueva salida. (*Itinerario* 1082-1083)

Esta nueva salida tiene dos títulos principales: *Mazorcas* [1962] y *La linterna sorda* [1964], pilares de la «poesía órfica», como el propio Celaya la denomina. Pero otro elemento que sin duda refuerza esta idea de volver al estadio previo a la poesía social es el ya tratado *Poemas de Rafael Múgica*, que vio la luz en 1967 y que marca de forma simbólica la recuperación de las pretensiones poéticas abandonadas a finales de los cuarenta.

La definición de la poesía órfica parte de la superación del egocentrismo en busca de una conciencia abierta que abarque la totalidad del cosmos: «pues lo que hay que buscar a fondo no es la conciencia del ser que uno es sino la del ser en uno» (*Reflexiones* 851). La enseñanza de Heidegger sigue inamovible, y es más, enlaza ahora con otra de las temáticas recurrentes en Celaya, la transformación:

Al margen de la conciencia, existe una patencia de lo que propiamente es imperceptible: El de las metamorfosis, que es una de las experiencias fundamentales de nuestra vida. [...] El torrente de los inestables micro-elementos que a primera vista trascurre informe y torrencialmente, funciona de hecho cuánticamente, es decir, pulsa, y en cuanto pulsa, podemos decir que obedece a un ritmo como Orfeo y Pitágoras adivinaron más que supieron. (851)

El modo de comunicación, basado primero en lo mítico-analógico –estado mágico–, luego en un lenguaje que habla consigo mismo –estado colectivo–, está ahora fundamentado en el ritmo, que para Celaya no es más que una

interpretación de las metamorfosis constantes del cosmos, que se presentan a merced de un pulso cuantificable, de un ritmo

que pone en contacto nuestro ser orgánico con la pulsación del cosmos inorgánico. Y entonces, solo entonces, empezamos a comprender que los tres reinos –el humano, el natural, y el cósmico-físico– no son en realidad más que una totalidad unificada. El reino de la poesía, el reino órfico. (852)

Lograr este estado de hiperconciencia requiere una trascendencia más allá de lo propiamente humanista, al margen de cualquier propósito relacionado con la vida personal. Lo cual lleva a Celaya a recuperar la doctrina nietzscheana del juego de metamorfosis:

La risa (lo múltiple), el juego (el azar) y la danza (el devenir) son las afirmaciones básicas de Dionisos, el dios de las metamorfosis y de la conciencia expandida, el de lo uno en lo múltiple, el de lo uno que afirma lo múltiple y se afirma en lo múltiple como realmente es. Y al fin de cuentas yo no soy el que soy, como dicen los individualistas y los personalistas, sino soy el que soy más allá de mi conciencia de quien soy. Porque en lo vasto del Cosmos no soy quién. (853)

La relación entre este fragmento en que habla sobre su etapa órfica con la poesía de los tres poemarios que hemos analizado en este capítulo es innegable. Celaya trata de justificar un estadio intermedio, aludiendo a que la conciencia cósmica es un plano superior a la conciencia mágica, pero también de lo colectivo. Sin embargo, este plano tiene una vinculación mucho más estrecha con el primero que con el segundo: la afirmación de lo múltiple, la aniquilación del ser o incluso la concepción del espacio como una corriente rítmica cuyo reconocimiento le acerca a ese estado de hiperconciencia, que se refleja en poemas como «De noche», del que ya hemos citado algún fragmento, pero transcribimos ahora íntegro:

Y la noche se eleva como música en ciernes,
y las estrellas brillan temblando de extinguirse,
y el frío, el claro frío,
el gran frío del mundo,

la poca realidad de cuanto veo y toco,
el poco amor que encuentro,
me mueven a buscarte,
mujer, en cierto bosque de latidos calientes.

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

Compárese el poema anterior con otro de un libro tan tardío como *Penúltimos poemas* [1982]:

Vivimos en la noche como en nuestra matriz,
y todo nos habla, pero no mentalmente.
Las estrellas puntúan nuestros centros sensibles;
la luna reactiva nuestro mercurio móvil;
y el espacio acaricia nuestras aspiraciones,
y envuelve los deseos que crecen sin medida.
Madre Noche, Magna Mater de cuanto en mí germina
y en ti encuentra la forma de las constelaciones,
la luz negra y el plasmó del canto que no suena
mas yo escucho mejor que con mi oído terreno. (*Penúltimos poemas*,
«Conciencia cósmica»)

No solo motivos como la noche, la «Magna Mater» o las constelaciones nos retrotraen a toda la poesía anterior a la segunda mitad de los cuarenta, pero

especialmente a la escrita entre el final de la guerra y 1944; también encontramos una correspondencia de las funciones que los signos adquieren en este poema y el anterior. El elemento nocturno oculta una realidad desconocida por la voz lírica, que sin embargo cree descubrir un hilo rítmico en la oscuridad de la noche: en el primero, utiliza toda una semántica del ritmo: 'música', 'temblando', 'latidos', 'palpitando'; mientras que en el segundo texto, la respuesta que brota en el interior del contemplativo *yo* tiene forma de 'canto'. Mágica o cósmica, lo cierto es que el estado de conciencia al que aspira tiene, en general, un referente estático en los versos, que se traslada incluso a la poesía más impersonal de *Función de Uno, Equis, Ene* [1973]:

La música callada,
 la soledad serena,
 noche.
Secretamente sonora,
 noche,
 soledad redonda.
¡Tan lejos del hombre,
 tan de verdad en la nada,
 noche!
Noche sin nadie,
 noche
 sagrada y no sagrada
como un cálculo inútil
 con un sobrante
 de estrellas ciegas,
dime que no existo,
 que de verdad no existo,
 noche,
que hasta llamarte noche
 es ya excesivo,
 noche.

Campo donde está todo

y no existe nada

cierto. (Función de Uno, Equis, Ene, «Pizarra nocturna

(Función de equis por equis)»)

Función de Uno, Equis, Ene explora, a través de fórmulas matemáticas y según las palabras del propio Celaya, las relaciones conflictivas entre el yo aislado (*Uno*), los otros o el colectivo (*Ene*) y el orden incomprensible e incógnito (*Equis*). En concreto, el poema que transcribimos se ocupa de la relación de la incógnita consigo misma, «Función de equis por equis», en que busca la vía para la erradicación del yo –«dime que no existo»–. Sin embargo, y a pesar del cambio en la estética y en el planteamiento mismo de su poesía, que deriva hacia planos experimentales –y hacia premisas estructuralistas, como se deduce de la presencia de la «muerte del yo», característica de la teoría de Roland Barthes (1987) o Michel Foucault (2010)–, se advierte todavía un profundo vínculo con la etapa que estamos estudiando.

Y es que, tal vez, de la misma forma que la etapa social fue una suerte de imposición causada por la necesidad de «salvar la poesía del aislamiento en que estaba quedando con su irse por las nubes» (*Itinerario 1078*), la conciencia colectiva es un paréntesis en el planteamiento de la teoría. Una derivación coherente, pero en todo caso paralela a la que desarrolla a partir de los años sesenta. No queremos decir con esto que no exista una unidad en toda la poesía de Gabriel Celaya, que por otra parte ha hecho un gran esfuerzo de autocrítica para justificar su cohesión; sino que la poesía anterior a su etapa social sienta las bases de la que vendrá después, y que es esta la línea original de su poética, sin quitar mérito alguno a la producción de la década de los cincuenta.

Antes de continuar, es momento de recordar una de las tesis de esta investigación. En concreto, la periodización propuesta, que dividimos en tres etapas y que, por otra parte, disponen la estructura misma de este estudio. La poesía del segundo ciclo, de la que nos ocupamos ahora, cercada por la Guerra Civil y los acontecimientos de 1944, en los que ahondaremos después, debería de alguna forma mostrar una faceta distinta a la del ciclo anterior; sin embargo,

ha sido repetidamente recogida en un mismo conjunto con la poesía escrita antes de 1936. Ascunce (1997) propone el período 1936-1947 como etapa de iniciación, marcando el final con la publicación de *Tranquilamente hablando* [1947]; Chicharro (1990), que tiene en cuenta la fecha de composición de las obras, establece la primera fase entre los años 1932 y 1943, colocando una vez más el libro de Leceta como punto de inflexión, pero agrupando todavía la poesía de antes y después de la guerra. Lo mismo defiende Keef Ugalde (1978), quien como Chicharro pudo entrevistar a Celaya, y sitúa el primer ciclo entre los años 1934 y 1944.

La única justificación que permite una emancipación de los tres libros escritos entre 1939 y 1944 de los textos anteriores es la Guerra Civil, y así lo disponíamos en nuestra tesis; sin embargo, no parecen existir diferencias notables entre uno y otro grupo, por lo que el argumento quedaría vacío. O así sería si no fuera porque un libro como *Objetos poéticos*, que aparte de presentar una nueva teoría poética, muestra también una actitud evasiva y remite así, por omisión, al contexto bélico. Por otra parte, el arduo y sufrido proyecto de *Tentativas*, que hemos demostrado paralelo a la producción poética, sí es una respuesta al estado anímico del autor, que escribe prolíficamente durante estos años como un acto de negación ante los hechos históricos. No en vano escribe:

Esta es la transformación de la vida en Historia: La obra del espíritu. Ciertamente, estamos determinados por nuestro pasado y nada parece más insoslayable que el pasado. Sin embargo, podemos modificarlo. Ya el recordar no es meramente reproducir el pasado, sino crear con él una imagen más decisiva para nuestra conformación actual que los hechos brutos tal y como ocurrieron. Tenemos siempre mala memoria, olvidamos unas cosas y deformamos otras, y esto quiere decir que la memoria es una función poética, creadora, que nos permite escapar al encadenamiento mecánico de causas y efectos. Inventamos nuestro pasado con vistas a un futuro y, de este modo, hacemos éste posible. [...] Podemos transformarlo todo, hasta el pasado. No en tanto que es lo ya vivido –esto es imposible, naturalmente– pero sí en tanto que el pasado vive aún en nosotros germinalmente. (*Tentativas* 287-288)

Lo escrito en este período también se puede entender, en el mismo sentido de negación del hecho histórico, como un esfuerzo por mantener los lazos con la vida anterior, de la que Celaya fue despojado: confinado en San Sebastián, lejos de la actividad cultural de la capital y la Residencia, separado de sus amistades del mundo del arte, infeliz, en fin, por la pérdida de una juventud dedicada a la poesía. En este sentido, su producción es un intento de mantener a flote una etapa y unas doctrinas que se volverán ineficaces en los años siguientes. La propia creación de *Norte*, años más tarde, fue también con el objeto de crear un puente con la poesía anterior a la guerra, aunque supusiera, por encima de todo, un posicionamiento con respecto a la «poesía oficial» (*Itinerario* 1078).

Pero si en algo se distingue realmente la poesía de *Objetos poéticos*, *Movimientos elementales* y *El principio sin fin* es la depuración de imágenes surrealistas y de muchos de los iconos románticos recurrentes en la obra anterior. Por otra parte, el desarrollo temático también es perceptible, tal y como hemos tratado de mostrar en este capítulo, y es sin duda la pieza clave para la comprensión de esta etapa, puesto que permite relacionarla con momentos anteriores y posteriores, lo que la postula como uno de los pilares del proyecto poético de Gabriel Celaya.

Valga como ejemplo de lo que queremos decir las palabras de José Hierro (1997), en relación al cambio de rumbo de *Objetos poéticos*, que clasifica como una «ruptura con el surrealismo», así como un cambio del romanticismo al clasicismo (31). Si la poesía de Rafael Múgica era, en efecto, una contemplación del enigma del ser, una poesía *hacia dentro*, en tanto que introspectiva e íntima, la poesía del recién estrenado Gabriel Celaya comienza a *externalizar* la experiencia. No en el sentido de mostrar sus pensamientos o emociones, puesto que esto lo hace también en la poesía anterior, sino porque la experiencia *trasciende* la individualidad, y se supedita a los demás elementos poéticos. El arrebató de inspiración en *Marea del silencio*, por ejemplo, se presenta como un acto experimentado en la soledad o, mejor, un acto solo posible en soledad:

El espejo me refleja, me vuelve hacia mí mismo.
Lentamente me hundo en mis pálidos abismos.
Me veo reflejado, ya, desde muy lejos,
perdido en esa blanca catedral del silencio
donde la luna es la virgen desnuda y muerta que yo adoro. (*MdS*, IV, 47)

En la poesía de *Movimientos elementales*, sin embargo, los sentimientos despiertan por mediación de elementos externos, como ocurre en el poema «Instantánea», en el que la sensación de euforia nace de la simple contemplación de los árboles de la plaza del ayuntamiento de San Sebastián:

Tamarindos desnudos perfilados
contra el puro posible de la niebla.

Callando, se oye el mar que rompe lento
en las playas remotas de otros mundos.

Suspense, el corazón guarda un secreto,
vive allí donde ya no es sólo mío.

¡La pura posesión, la nada pura
en lo alto de un latido que no vuelve! (*ME*, «Instantánea»)

Pero lo más característico de la poesía de esta etapa es el uso que se hace de la temática del amor. Ya hemos hablado sobre la figura femenina y sus connotaciones, y hemos adelantado la naturaleza caótica de lo amoroso, reflejo de la relación entre el hombre y los símbolos femeninos: «Que así, porque sí, nosotros, / contra equívocos, sonrisas, velos y vagos ensueños, / penetramos en su carne. / Las amamos para matar su secreto» (*EPSF*, «El conocimiento»). Es, sin embargo, y tal y como se indica en este fragmento, sinónimo de conocimiento y trascendencia. La raíz nietzscheana, que deriva en una predilección por el juego de la danza y el juego en «Ditirambo», permite comprender el erotismo

presente en esta poesía como una encarnación del deseo telúrico de fusión con la naturaleza, cuyo secreto apenas acaricia:

Abrazando un cuerpo amado
creí medirme y hallarme;
pero el amor siempre acaba
en un vuelo a vaguedades.

Fácil resbalan dos cuerpos
uno en otro hacia delicia,
y los besos son murmullo
de unas palabras perdidas.

Hoy permanezco, descanso
en ser mi propia presencia,
cuerpo macizo que está,
y está sin más en la tierra. (*OP*, «Estar»)

El tema amoroso y sexual se relaciona en última instancia con la muerte, puesto que es otra forma de aniquilación de la individualidad. El poema «Morir», del mismo libro que el anterior, marca en este sentido una continuidad, reflejada en la repetición de ciertas voces como 'resbalar' o el hecho que, con la muerte, igual que al final del acto sexual, se pierde toda pista del conocimiento adquirido:

Todo el mundo resbalado
–brillo, música, caricia–
que ha modelado los cuerpos
puliéndolos con su prisa;

lo que los ojos, las manos,
los amantes persiguieron,
queda ahora dentro suyo,
hombre maduro y aislado.

Ya no le envuelve la tierra
con su ritmo palpitante;
ya se detiene la vida
que se persigue a sí misma. (*OP*, «Morir»)

La muerte –y a esto contribuye por ejemplo que «Morir» no sea el último poema de la segunda parte de *Objetos poéticos*, al que le siguen «Andar» y «Entregarse»– siempre significa no el final, sino una suerte de renacimiento, igual que ocurre con el amor: «Al cambiar, me aproximo; / al morir, te adivino» (*Movimientos elementales*, «Las metamorfosis»). Esta idea de la muerte como vía de conocimiento es una novedad respecto a la poesía de *La soledad cerrada*, donde la muerte es uno de los elementos que construyen el clima de misterio y terror:

Así me he ido agotando, volviéndome hacia dentro,
por ansia de unos ojos cerrados para siempre:
muertos, porque la muerte es el desesperado abrazo
del hombre que no quiere huir de sí mismo. (*LSC*, «Los presagios»)

**CAPÍTULO IV. TERCERA ETAPA: GABRIEL CELAYA, POETA *EN*
POSGUERRA (1944-1947)**

IV.1. Gabriel Celaya: poeta en posguerra

Para comprender la producción poética de Celaya en la segunda mitad de la década de los cuarenta irremediablemente debemos elevar el foco para cubrir algunas nociones que hasta ahora hemos podido evitar. Nos referimos, por supuesto, al concepto de 'posguerra', puesto que el análisis de la figura de Juan de Leceta y del cambio de posición hacia posturas comprometidas no es posible sin antes comprender el contexto literario y moral en que se encuentra nuestro poeta. También será necesario revisar la cuestión generacional, entendida no como la herramienta positivista, agrupadora y organizativa utilizada para el análisis de un tipo de poesía concreto dentro de un período sabido, sino como útil canonizador, cuya trascendencia en la construcción del panorama poético español fue indiscutible.

En el segundo capítulo de su excelente tesis titulada *Más allá de la posguerra: poesía y ámbito literario (1939-1950)*, Antonio Rivero Machina (2016) realiza un detalladísimo resumen de la evolución del concepto de 'posguerra' con el que consigue postularla como eje vertebrador de la literatura durante el franquismo, al mismo tiempo que describe una periodización de la misma a través de, precisamente, el modelo generacional. En las conclusiones a su investigación, aboga por acotar el concepto de 'literatura de posguerra' a la desarrollada en los años cuarenta, concretamente entre 1939 y 1950:

Esta 'posguerra' será también un periodo indudablemente inserto en el complejo devenir de nuestra literatura contemporánea; inserto, además, en el

momento más crítico de su desarrollo, en el momento en que distintas tensiones de ruptura –geográfica, política, moral y estética– pusieron en peligro su irreductible pulso de continuidad. Una continuidad solo posible, a la postre, gracias a la labor compartida y colectiva entre las distintas generaciones de escritores implicadas. (889)

Rivero defiende, precisamente, el error que supone tratar de caracterizar cualquier período literario a través de un grupo de escritores hegemónicos, puesto que se revela un problema doble; por un lado, se limita la etapa a los autores que forman tal grupo –y que, en el caso concreto de la posguerra, lo forman solamente los autores más jóvenes, sin tomar en cuenta a aquellos que se encuentran ya en su madurez creativa o que, por el contrario, están aún en una fase de aprendizaje–; por otro lado, el método generacional provoca una limitación de los autores a una única etapa. Aboga Rivero por la integración de las distintas generaciones de posguerra en una poética común, que bajo el nombre de ‘Treintayséis’ literario agrupa «desde Aleixandre a García Nieto, desde Vivanco a Labordeta, desde Crémer a Molina» (893). Consigue, así, separar el fenómeno *intraliterario* llevado a cabo en los años cuarenta bajo el concepto de ‘Treintayséis’ del fenómeno *social* que representa la noción de ‘posguerra’.

Todavía resulta peligroso el uso del membrete de ‘Posguerra’ para etiquetar la producción literaria llevada a cabo en la segunda mitad del siglo XX español. El concepto ha sido –y es aún– foco de debate en la construcción de la Historia de la Literatura Española, por la dificultad que entraña a la hora de establecer una cronología fiel al panorama cultural, en tanto que, en su definición más relajada –y no por ello del todo errónea, al menos desde el punto de vista historiográfico– abarca todo texto escrito entre la Guerra Civil y el fin del régimen autoritario derivado de la victoria del bando sublevado.

Esta interpretación de la ‘posguerra’ que abarca la totalidad del régimen es no obstante el resultado de la correlación del concepto con el de ‘franquismo’; paralelismo que podemos y debemos superar si, como José Carlos Mainer (1994), entendemos la primera no en su ámbito *histórico*, sino «como un ámbito moral» (10).

En cualquier caso, gran parte de la polémica en torno al término y sus implicaciones historiográficas debe considerarse superada desde al menos la introducción de Juan José Lanz Rivera (1999) al apartado de «La Poesía» en el suplemento a la época contemporánea de la *Historia y crítica de la literatura española* coordinada por Francisco Rico, en que expone los tres principales errores de juicio que anteriormente se cometían en torno a la posguerra, entendida hasta entonces como un período de ruptura y reconciliación. A saber: ruptura con la tradición inmediatamente anterior, esto es, con los poetas del 27; ruptura también con las corrientes europeas; y, por último, con el movimiento modernista en general. Sin embargo, «un análisis mínimamente coherente del panorama poético español demuestra que estas tres premisas apuntadas resultan por completo o en parte falsas. La poesía española no partía de cero en 1939» (70). Por un lado, los recién estrenados poetas de los años cuarenta contaban con el magisterio de la poesía de aquellos que, tras la guerra, bien por afinidad al régimen, bien sumidos en un exilio interior, no abandonaron el país. Por otro lado, ni la poesía de la Generación del 27 ni el modernismo sufren una ruptura en este momento: «Si puede hablarse de cambio estético, éste se inicia en los años anteriores a la contienda civil, en un proceso de rehumanización que [...] tiene como clave la reacción contra la poesía pura dominante» (71). A este respecto cobra especial importancia la obra de Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)* [1972], donde realiza un análisis exhaustivo sobre el tema. También Andrew P. Debicki (1997), y aunque sí que propone una *interrupción* del modernismo, sitúa el origen de esta a principios de los años treinta, y siempre vinculado a un proceso de rehumanización:

[Para la Generación del 27], las imágenes visionarias, las escenas irracionales y los sistemas sintácticos complejos, con toda probabilidad basados en, o relacionados con los escritos surrealistas, se empleaban para configurar presentaciones emotivas de un mundo decadente y de personas enajenadas (74)

Si introducimos esta breve cita es para apreciar cómo, ya en los años treinta, la paulatina pérdida de pureza, o mejor, el creciente rechazo a lo puro, viene dado por una sensación personal de crisis y una interiorización de las crisis

sociales, que de alguna forma acaban plasmándose en el poema, concretamente mediante la adopción de rasgos surrealistas –existen ejemplos claros en la poesía de Vicente Aleixandre, Rafael Alberti o Federico García Lorca–; si bien en un principio, como ocurre en la primera poesía de Celaya, ciertamente nutrida de estos y otros poetas, los rasgos surrealistas no tratan de rechazar el ideal simbolista, sino que se dan *dentro* del mismo. Debicki aprecia una desconfianza creciente en la racionalidad y un cambio de discurso que, sin abandonar las bases del simbolismo ni, en fin, la raíz simbolista.

Desde esta perspectiva, incluso un hito tan importante como la rivalidad entre dos de las más importantes revistas de la primera posguerra, *Espadaña* y *Garcilaso*, cuyo enfrentamiento, sobre todo a partir de 1944, «no ha de verse como una nueva edición de la confrontación entre “poesía pura” y “poesía impura”» (Lanz 1999: 71), superada ya en parte en los años treinta, sino como dos maneras diferentes de comprender un mismo proceso de rehumanización iniciado una década atrás. En este sentido, García de la Concha (1987) contribuyó de forma excepcional en la forma de entender el propósito de una y otra publicación: *Garcilaso*, que si bien se debe a la celebración del centenario de la muerte del poeta clásico en 1936, y cuyo editorial del primer número presenta una dura crítica a la ‘poesía impura’ de la revista de Pablo Neruda, *Caballo verde para la poesía*, lo hace equiparando lo *impuro* con lo *comprometido*, y la verdadera crítica de los garcilasistas no es sino contra lo intrascendente de la poesía de *Espadaña*. Ambas representan, sin embargo, un intento por recuperar el espíritu de la poesía precedente a la guerra y un intento rehumanizador que lograrán desde posiciones enfrentadas.

Siguiendo con la argumentación que descompone la idea de la existencia de una ruptura real en la poesía española de posguerra, es el turno de algunos de los poetas que contribuyeron no solo como puente entre la literatura anterior y los nuevos poetas, sino cuyo magisterio fue también notable en el desarrollo de la poesía del medio siglo. Nos referimos, principalmente, a Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, cuyos libros *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, ambos publicados en 1944, constituyen un punto de inflexión de gran relieve (Lanz 1999, Serna 1997, Debicki 1997). También otros grandes nombres como Gerardo

Diego y, desde el exilio, Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, ejercieron un importante peso en la literatura del momento. En general, la adscripción al magisterio de los poetas del 27 sobrevuela toda la poesía de posguerra.

Otra de las consideraciones en torno a la continuidad de la literatura de posguerra es el interesante desarrollo de José Carlos Mainer en torno a la propuesta de una fecha de inicio a esta, tomando el «ámbito moral», y no un punto de vista historiográfico. Combina para ello dos posturas fundamentales, la primera, la que venimos describiendo hasta ahora, que supone la continuidad entre la literatura anterior y posterior a la guerra, la segunda, la idea de la posguerra como «eje vertebrador» de la literatura durante el franquismo, que no puede considerarse en toda su extensión como una interminable posguerra, sino que debe, por razones obvias, periodizarse y acotarse (Mainer 1994). En un primer momento, propone una fecha tan tardía como 1951 como inicio de la posguerra –insistimos, literaria–, defendiendo que es necesario que la literatura asuma y transmita la experiencia de la guerra. Poco a poco irá matizando esta fecha, primero situándola entre 1945 y 1950 (Mainer 2010) y después en la fecha definitiva de 1944 (Mainer 2015), coincidiendo una vez más con la publicación de *Sombra del paraíso e Hijos de la ira*.

IV.1.1. 1944-1947

Si bien no es este lugar para contribuir a la definición de la etiqueta ‘posguerra’, hemos decidido hacer un resumen para introducir la última etapa de Gabriel Celaya que analizamos en este estudio. Y es que, como hemos podido ver, la crítica, al tratar sobre la literatura escrita después de la Guerra Civil, y concretamente, al tratar de definirla o acotarla, irremediabilmente ha señalado el año clave de 1944¹²⁷. Si bien no creemos que exista una causalidad directa entre Celaya y el resto del panorama poético español, lo cierto es que se aprecia

¹²⁷ Vid. Mainer (2005).

un paralelismo serio si atendemos a la fecha de escritura de las obras que presentamos en este apartado, que fueron compuestas a partir de este año (Serna *et al.* 1997). En este sentido, conviene realizar un repaso a algunos de los hitos que o bien se sitúan en este mismo año o a una distancia lo suficientemente cómoda para comprender el contexto que envuelve el cambio de paradigma en la poesía que Celaya firmará como Juan de Leceta. No pretendemos, en ningún caso, postular una periodización de la literatura de posguerra, sino sugerir ciertos puntos cardinales en la carrera de Gabriel Celaya, que como poeta *en* posguerra se vio mecido por el oleaje en que zozobraba toda la poesía española de los años cuarenta.

En primer lugar, ya hemos mencionado la tendencia antiformalista –que el mismo Dámaso Alonso llamará «desarraigada» (1965)– que nacerá como reacción al neogarcilasismo promulgado por José García Nieto y los demás integrantes de *Garcilaso*. Los colaboradores de la revista abogan por una poesía ajena al «pasquín», humana en el sentido de íntima, pero de espaldas a la realidad histórica y con una actitud totalmente acrítica. Con una disposición opuesta, Dámaso Alonso publicará *Hijos de la ira* [1944], sentando las bases de una poesía directa e hiriente, al mismo tiempo que Vicente Aleixandre, con *Sombra del paraíso* [1944], apostará por una concepción del poeta como guía. La importancia de estos dos libros en la obra de Celaya es monumental, tanto como lo fue para la poesía del medio siglo, en tanto que facilitaron la recuperación del derrotero crítico que comenzara en los años treinta, que desembocaría en la poesía social de los años 50. Pero el debate está lejos del cierre: continúa incluso en el seno de la *Antología Consultada* [1952] de Francisco Ribes, donde los poetas seleccionados incluyen su propia poética, y en la que Celaya define la poesía en clave comunicativa, en un texto casi íntegramente extraído de sus consideraciones en *El arte como lenguaje* [1951]:

En este prólogo a la *Antología consultada* se ve claramente cómo la Poesía social, partiendo del humanismo existencialista de «El arte como lenguaje», del que se dan citas extractadas, iba politizándose más y más. Pero a mí nunca me gustó el término «poeta social», y si a la larga he acabado

aceptándolo es porque, al margen de su sentido propio, se ha convertido en algo que todo el mundo sabe a qué alude. (*Poesía y verdad* 745)

En oposición a la «politización» de la poesía, poetas como Carlos Bousoño reivindican todavía al poeta como foco del poema:

Sé poeta de hoy, ma non troppo. Quien quiere ser 'muy de hoy' está en grave peligro de no ser poeta de mañana [...] ¿Poesía realista? Si os referís a la realidad interior, no me parece mal. Pero si queréis significar 'poesía escrita en el lenguaje consuetudinario', no estoy conforme. Y si queréis decir 'poesía que refleje las cosas como son', no logro entender lo que estas palabras pretenden significar. ¿Lo que son para todo el mundo? Diréis trivialidades porque lo que 'todo el mundo' ve de las cosas es su aspecto más obvio, superficial, insignificante y hasta erróneo. (*Antología consultada* 24-25)

Pero la polarización perpetua en la poesía de los años cuarenta no lo es tanto si entendemos cada corriente como una ramificación del ideal simbolista:

En un sentido, las poéticas de esta época todavía se basan en la idea de que un poema comunica algo real e inmutable. [...] Este concepto aparecía ahora simplificado, pero también confirmado, por la poesía social. [...] En otro sentido, la nueva poética subvertía un aspecto de la visión moderna simbolista: el concepto del poema como icono. (Debicki 1997: 95-96)

En este mismo estudio, la poesía de los dos libros del 44 es considerada «poesía testimonial», pero el término 'testimonial' se refiere en este caso no tanto a la descripción de las vivencias y experiencias personales en que se explican unos hechos de forma más o menos novelada o cronológica, sino más bien a la comunicación de las emociones personales. Se trata pues de un testimonio subjetivo, en que se expone el sentimiento existencial o religioso a través de un lenguaje asequible.

Así, además de *Sombra del paraíso* e *Hijos de la ira*, la poesía testimonial se refiere también a la mayor parte de la poesía de la llamada Generación del 36. La obra de Luis Rosales, Leopoldo Panero o Dionisio Ridruejo y la voz angustiada de la poesía desarraigada componen los dos extremos de una poesía «emotiva» (Debicki 1997: 107). Comparten el interés por la expresión de

significados subjetivos, así como el uso de un lenguaje poco artificioso y sin didacticismo, a la vez que desarrollan un estilo novedoso a partir del lenguaje cotidiano.

Si bien la publicación de estos dos libros supuso un punto de inflexión en el desarrollo de la poesía española, y dejó demostrada la gran capacidad de influencia que aún tenía los exponentes de la generación anterior, en absoluto se trata del único elemento que apoya la idea del año 1944 como momento de cambio en la trayectoria de Celaya. Necesitamos atender al clima generado por las revistas de poesía de la época y algunos de los poemarios de mayor importancia que sin duda tuvieron un gran peso en la literatura de la posguerra.

Hay que tener presente que, desde un punto de vista histórico, el desarrollo estético de la poesía en la posguerra se define en torno a los años 1943 y 1947 (Lanz 1999). Hasta el año 43 imperará la poesía bélica de carácter triunfalista, y aunque a partir de 1940 *Escorial* supusiera un intento de reivindicación de una «intelectualidad neutral» (74), lo cierto es que tanto esta revista como *Garcilaso* promovían el programa estético promocionado por el franquismo (Lanz 2021: 172 y sigs.), el cual nace como un altavoz propagandístico que poco a poco irá moviéndose hacia la «intrahistoria» –en el caso de *Escorial*– y el neoclasicismo formal característico de *Juventud creadora*. El mismo año en que José García Nieto funda *Garcilaso*, nace también la colección Adonáis¹²⁸ de la mano de Juan Guerrero Ruíz y José Luis Cano, que a partir de 1946 dirigirá la revista *Ínsula*¹²⁹. La colección, que complementaría su labor cultural con el premio de poesía de mismo nombre, comenzó con la edición de *Poemas del toro*, libro de un poeta joven pero cultivado ya en las páginas de *Escorial*, Rafael Morales. El galardón de la primera convocatoria del premio, celebrado en otoño de 1943, fue compartido por Vicente Gaos y su *Arcángel de la noche*, Alfonso Moreno y *El vuelo de la carne* y José Suárez Carreño por *Edad de hombre*. El carácter ecléctico de la colección –Moreno, como Morales, era

¹²⁸ Bajo este sello publicará Celaya los libros *Las cartas boca arriba* [1951] y *De claro en claro* [1956].

¹²⁹ En la que Celaya publicará de forma un tanto espaciada. Lo hace con el poema «A Alberto Jiménez Fraud» en el número 169 [1960], el titulado «A Rubén Darío» en el doble volumen 248-249 [1967] y finalmente el texto «A Vicente Aleixandre» en el 374-375 [1978].

colaborador de *Escorial*, mientras que Carreño ganaría seis años más tarde el premio Nadal, esta vez por la novela social *Las últimas horas* [1949]– es un reflejo del panorama de las revistas de poesía, las cuales, si bien defendían determinados criterios ideológicos –que en ocasiones diferían incluso entre los componentes de una misma publicación–, en general permitían al mismo tiempo manifestaciones diversas (Serna et al. 1997: 41). Lo mismo ocurre en el seno de la colección Adonáis, si bien es cierto que existe un claro predominio de lo social, lo existencial y lo humanizante (50). Otra colección de poesía que no debemos pasar por alto, aunque fuera por el solo hecho de que diera a luz *Objetos poéticos*, fue la formada en Valladolid por Luis López Anglada, Manuel Alonso Alcalde y Arcadio Pardo, Halcón. La labor de esta colección, que también contaba con revista mensual, era dar voz a nuevos poetas, pero sin perder la oportunidad de recuperar textos de literatos anteriores como Rubén Darío, Valle-Inclán o Miguel Hernández. En general, se le considera ecléctica y antidogmática; un punto intermedio entre la tendencia humanitaria y la formalista (De la Fuente 1984: 49, Serna et al. 1997: 49).

Algunas de las revistas que más impacto tuvieron sobre la poesía de posguerra también se fundan en torno a este momento: *Corcel*, dirigida por Ricardo Juan Blasco, nace en 1942; José Luis Hidalgo, relativo a la anterior, colabora junto a José Hierro, Julio Maruri, Ricardo Guillón, Gerardo Diego y muchos otros en la revista santanderina *Proel* a partir de 1944, que en cierto modo es heredera de *Corcel*, y, del mismo modo que esta, presenta una de las principales claves de oposición al neoclasicismo; en este mismo año nacen *Entregas de poesía* y *Estafeta literaria*, además de *Espadaña*, que contribuirá más que cualquier otra en la apertura de Celaya al mundo de las colaboraciones a partir de 1947. En los siguientes años la nómina de revistas irá creciendo, con la incorporación de publicaciones como *Ínsula* –a partir de 1946–, *Verbo* –también en 1946–, *Acanto* –1947– o *Cántico* –1947–¹³⁰.

¹³⁰ Ya hemos tratado anteriormente las ocasiones en las que Celaya colaboró con *Cántico*. Con la excepción sabida de *Espadaña*, el resto de revistas no contaron numerosas veces con nuestro poeta, si bien es cierto que, como puede observarse en el Anexo, a partir de 1948 Celaya publicará poemas en casi todas las revistas importantes.

Es precisamente el año de arranque de *Cántico*, promovida en parte por la adjudicación del premio Adonáis a *Alegría* de José Hierro (Lanz 1999: 77), junto a otros hitos de importancia como la reivindicación de una poesía imaginativa que desde 1945 se hacía desde revistas como *Postismo* –que dio origen al movimiento de mismo nombre fundado por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro Briones y Silvano Sernesi– en que se produjo la edición de un poemario que precisamente apostaba por una poesía totalmente opuesta. Nos referimos a *Tranquilamente hablando* [1947]. Este libro no solo constituye un elemento elemental a la hora de establecer una periodización de la posguerra, como ha demostrado la crítica (Debicki 1997, Lanz 1999, Serna 1997, Mainer 2010, Rivero Machina, 2016), sino que también establece un punto de inflexión en la obra del propio autor: José Ángel Ascunce sugiere que la etapa de madurez del poeta está enmarcada por las dos ediciones de este libro, la original de 1947 y la reedición en el seno de *Poemas de Juan de Leceta* en 1961 (Ascunce 1993). Pero *Tranquilamente hablando* no es el único elemento que permite apuntar a 1947 como un año de modulación radical en la poesía de Gabriel Celaya, sino que habría que añadir ciertos aspectos que, por extraliterarios, no dejan de ser de vital significación tanto para su poesía como para la imagen que el escritor formará de él mismo a vistas del resto del panorama cultural y social.

De hecho, si bien hemos ubicado 1947 como fecha límite del presente estudio, en parte se debe a que es precisamente a partir de este momento en que se expande el mundo de Gabriel Celaya, tanto en el plano personal como en el artístico y crítico. Nunca del todo mudo, conocemos que desde el fracaso de *Marea de silencio* y de sus planes frustrados tras el casi-éxito de *La soledad cerrada*, el poeta se sumió en un silencio «publicativo» –que nunca creativo, ya que en ningún momento dejará de escribir– que no rompería hasta este año. Y lo hará nada más y nada menos que a través de una colección de poesía propia, *Cuadernos de Poesía Norte*, que funda junto a Amparo Gastón en 1946.

«Norte», según pensábamos Amparitxu y yo en aquel momento, debía ser un puente tendido por encima de la «poesía oficial» hacia los entonces olvidados poetas del 27, hacia la España peregrina, y hacia la poesía europea de la que el autarquismo cultural, y la dificultad de hacerse con libros

extranjeros, nos tenía separados desde el fin de nuestra guerra. [...] Lo que nosotros queríamos era romper un cerco: El estúpido cerco de la «poesía oficial». Y si después, con las visitas de Virgilio Garrote, Jorge Semprún, Eugenio de Nora y Blas de Otero, fuimos convirtiéndonos en uno de los primeros nidos de la «poesía social» fue porque el desarrollo de nuestra poesía así lo demandaba. (*Itinerario* 1078)

La propia relación con Amparo Gastón tiene para Celaya una importancia vital, puesto que supone una liberación de las cadenas –familiares, sociales e intelectuales– a las que no veía remedio alguno. Por eso que no dude en diversos testimonios de calificar su idilio en claves de salvación y renacimiento –«Nos entendimos enseguida; nos quisimos muy pronto; y esto fue para mí la resurrección» (1078)–. Hasta cierto punto, incluso, Amparixu comparte el espíritu revolucionario de Celaya: «Ver que vienen a buscar a tu padre a casa, que lo llevan, lo matan, y cuando viene la policía a buscarlo porque no se ha presentado yo tengo que llevarles al cementerio donde está muerto, eso te marca. Yo era anti-Franco total» (Vivas 1984: 45).

A través de *Norte* publicarán un total de diecisiete libros a lo largo de ocho años. Además de los tres libros del propio Celaya, ya citados, el primer año de la colección se completaría con las traducciones –realizadas por él mismo– de *Cincuenta poemas franceses* de Rainer María Rilke y *El libro de Urizen, de William Blake*; a estas habría que sumar la edición, el año siguiente, de *Una temporada en el infierno* de Jean Arthur Rimbaud. Juntos, estos tres poemarios nos ofrecen unas coordenadas sutiles de la labor que se realizará en *Norte*, a las que habrá que sumar la nómina de autores nacionales y extranjeros que encontrarán un hueco en la editorial: en el año 1948, el más productivo de la colección, darán a luz a *Huésped de un tiempo sombrío*, de Leopoldo de Luis; *Tres poemas*, de Ricardo Molina; *La mutua primavera*, de Germán Bleiberg; *La cifra de las cosas*, de Giuseppe Lanza del Vasto¹³¹; y *Cancionero de la Alcarria*, de Camilo José Cela. A partir de 1949 las publicaciones se hacen más intermitentes, seguramente debido a problemas económicos y a las dificultades

¹³¹ Ricardo Juan Blasco realiza la traducción e introducción de este libro.

para publicar (Chicharro: 2007). La nómina la completan los siguientes títulos: *La espada y la pared* [1949] de Victoriano Crémer, *El año cero* [1950] de Jesús Delgado, *Transeúnte central* [1950] de Miguel Labordeta, *Danza macabra, danza milagrosa* [1951] de Juan Guerrero Zamora, *¡Aglaé! Poemas de salvación (1946-1950)* [1952] de Antonio Milla Ruiz y *Poemas* [1955] de Mario Luzi y Vittorio Sereni¹³².

Por aquí [la sede de *Norte* en la Parte Vieja donostiarra] pasaron Virgilio Garrote, Jorge Semprún, Blas de Otero, Eugenio de Nora, entre otros. Aquí tuvieron eventual cobijo algunos comunistas perseguidos y un lugar donde pasar la noche algunos escritores hoy famosos. Así pues, en los inicios de los años cincuenta, nos encontramos perfectamente instalada en los engranajes de la vida cultural y de la lucha política a esta editorial tan modesta como influyente. Al mismo tiempo, y una vez conectados con las capillas poéticas del momento, los animadores de "Norte" distribuían algunas de las revistas francesas de la época de orientación marxista. Su proximidad con Francia y las frecuentes visitas camufladas de exiliados españoles así lo hacían posible. Los tiempos de la autarquía y del exilio interior comenzaban a desdibujarse. Celaya había conectado a través de Norte con voces del interior y del exterior de España, percatándose de que no estaba solo ni poética ni políticamente. (Chicharro 2007: 31)

La colección, por encima de la acción editorial, que como la mayor parte de las colecciones y revistas de la época se caracteriza por su eclecticismo y permeabilidad –y que consiguió relativo éxito, como nos recuerda Félix Maraña: «Los libros publicados en la colección lograron cierto eco y su existencia fue cobrando valor, al editar a un conjunto de escritores que, en su mayoría, irían dando nombre a la literatura posterior» (Maraña 1992: 35)–, permitió a Celaya establecer contacto con buena parte del panorama literario español: «Fue la compañía después de años de soledad. Empezamos a mandar los primeros libros que hacíamos; ellos nos mandaban otros. Yo me dirijo a todas las revistas de poesía de la época» (Vivas 1984: 39). La estrategia funcionó, puesto que a

¹³² La traducción de estos dos poetas italianos la realizó Ramón González Alegre.

partir del año de arranque de *Norte* nuestro poeta comenzaría a colaborar y publicar en diferentes revistas y editoriales.

En general, la colección *Norte* presenta una faceta normalmente obviada de nuestro poeta, normalmente recordado por su poesía y, cada vez más, por su obra ensayística y crítica; no hay que olvidar, sin embargo, que también se ganó la medalla de «introducción de poetas» (Maraña, 1992), contribuyendo con ello a la construcción de los necesarios puentes entre los artistas de la posguerra y la inaccesible poesía del veintisiete y la extranjera.

Como decimos, esta tarea de edición y traducción fue acompañada de un intento de establecer una red de relaciones con el resto de creadores del país. Intento por otro lado fructífero, puesto que a partir del año que *Norte* se puso en marcha Celaya comenzará una ya inagotable labor de colaboración con las más importantes revistas de poesía. Si hasta este momento publicó, casi de manera anecdótica, dos poemas en las revistas *Floresta* y *Cuadernos de poesía*, solo en el año 1948, y sobre todo a raíz de su amistad con Victoriano Crémer –de la que ya hemos dado testimonio a través de parte de su correspondencia, que nace nada menos que del interés mutuo de que el leonés publicase *La espada y la pared*–, quien no solo le animó a colaborar en *Espadaña*, sino que además le puso en contacto con otros poetas de intereses afines, llegó a publicar hasta en once ocasiones¹³³.

Al torrente de publicaciones, tanto en formato de libro como en revistas de poesía, debemos sumarle, además, toda la actividad crítica que llevó a cabo también a partir de 1947. En primer lugar, y aunque existen ciertos artículos de relativa importancia, hay que destacar su desempeño en el diario donostiarra *La Voz de España*, fundado en 1936 por militantes carlista y pronto controlado por la Falange y a formar parte de la Cadena de Prensa del Movimiento (Andrés-Gallego 1997). Sus intervenciones en el periódico fueron el punto de partida de su actividad crítico-literaria, «comienzos claramente sustentados en posiciones

¹³³ La relación de todas las publicaciones de Celaya puede encontrarse en el [ANEXO](#). En cuanto a las revistas con las que colaboró en 1948, son las siguientes: *Espadaña*, *Egan*, *La Isla de los Ratones*, *Cántico*, *Verbo* e *Informaciones*.

ideológicas del humanismo existencialista» (Chicharro 2009: 8). Su primera actuación fue en forma de carta abierta, con la que participó en una polémica en torno a la dirección de la poesía y la labor del poeta originada por el artículo de «W. Noriega», «Poetas y poesía» (14 de diciembre, 1947); Celaya, ante los ataques del anterior¹³⁴ a la poesía contemporánea, en su opinión desligada del público y defendiendo una poesía de contenido, haría una defensa de toda la poesía:

Tales posiciones son mostrativas de una lucha ideológica que enfrentaba a quienes intentaban barrer toda una práctica literaria, muy unida al modelo republicano, para coadyuvar a la construcción de un orden cultural nuevo; y, de otra parte, a quienes defendían el republicanismo cultural, como es el caso de Celaya. (Chicharro 2009: 8, Nota 3)

A raíz del debate producido en *La Voz de España*, Celaya enviaría, entre los suscriptores de *Norte*, una circular –que reproduce Leopoldo de Luis (1992), suscriptor y colaborador de la editorial– en que daba cuenta de la polémica y consultaba sobre la opción de editar, junto a las publicaciones poéticas, una serie de ensayos y estudios en torno a la poesía, que en cualquier caso nunca llegó a producirse, pero es un indicio más de las pretensiones de *Norte*.

La polémica en el diario donostiarra acabaría con el texto ya clásico «Defensa de nuestros poetas» (23 de diciembre, 1947), y daría paso a una inagotable serie de artículos crítico-literarios, aunque en ocasiones también rayando lo filosófico, que ofrecen un reflejo de sus inquietudes estéticas desde finales de 1947 hasta que agota sus intervenciones en 1950, con un texto dedicado a Blas de Otero¹³⁵. Entre estas intervenciones destaca su interés por varios y variados poetas, contemporáneos o no –hay artículos dedicados a la poesía de Juan Ramón, Lorca, Jorge Guillén, Pío Baroja o Bécquer–, dejando

¹³⁴ Leopoldo de Luis (1994) hace un resumen bastante crítico del artículo de W. Noriega: «El tema es casi tópico y, además, ni el tono ni la forma poseían seriedad crítica, revelando desconocimiento de la historia de la poesía y de su evolución durante aquella primera mitad de siglo, despachando la cuestión en términos displicentes» (32).

¹³⁵ «La personalidad literaria de Blas de Otero», *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de noviembre de 1950. El Anexo contiene la nómina completa de artículos y ensayos menores publicados por Celaya.

abiertos espacios para tratar algunos de los temas estéticos que más le conciernen¹³⁶.

Su implicación no se limita al diario donostiarra; de hecho, sus textos más afortunados fueron editados en otras publicaciones. Sin olvidar la «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949], publicada en el número 39 de *España* en plena controversia sobre el prosaísmo en la poesía –que más adelante pondremos en relación con otros textos y con su propia obra poética–, existen otros escritos, como «Veinte años de poesía (1927-1947)» [1948] del número 2 de la donostiarra *Egan*¹³⁷, donde ofrece un análisis global de la poesía española y propone una norma de acción poética en torno a una poesía humana y un lenguaje «vivaz e hiriente» (*Poesía y verdad* 729); y «El arte como lenguaje» [1949] reproduce parcialmente lo que luego ampliará en su ensayo de mismo nombre.

Generalmente, se pueden establecer dos momentos en la labor ensayística de Celaya, uno primero de aproximación, que acabamos de exponer, y que debería completarse con los textos en torno a al prosaísmo y pragmatismo de la poesía, cuya polémica nace precisamente a raíz de la publicación de *Tranquilamente hablando* [1947] y *Las cosas como son* [1949]; aquellos dedicados a la crítica sobre la poesía contemporánea, como los dedicados a Juan Ramón, Blas de Otero o Ricardo Molina¹³⁸; y los artículos dedicados a Bécquer y Herrera, que como sabemos supondrán la base de *Exploración de la poesía*. La segunda fase, que arranca tras la publicación de *El arte como lenguaje*, de «estirpe social-realista, en la que opera su lectura humanista del marxismo» (Chicharro 2009: 10).

Junto a la producción ensayística y crítica y las cada vez más habituales colaboraciones en diversas revistas de poesía, como bien sabemos Gabriel Celaya comenzó –mejor, siguió–, en 1947, una incansable labor de producción

¹³⁶ En artículos como «El “existencialismo”» (5 de junio, 1948), «Poesía de hoy» (24 de julio, 1948) o «El problema de Sartre» (2 de diciembre, 1948).

¹³⁷ Los números de la revista se reiniciaban cada año, pero se trata del auténtico número 2, puesto que la revista nace en 1948. Para referencias futuras de la revista, utilizaremos la fórmula número-año (así, «Veinte años de poesía» se incluiría en el número 2-49).

¹³⁸ «Ricardo Molina: *Elegías de Sandua*», *Doncel*, Zaragoza, abril-mayo, 1948.

poética, de la que emanarían un total de más de cincuenta poemarios, a los que habría que sumar su obra narrativa; tras la publicación de *Tentativas* en 1946 dará a conocer otros cinco libros: *Lázaro calla* [1949], *Penúltimas tentativas* [1960], *Lo uno y lo otro* [1962], *Los buenos negocios* [1965] y *Memorias inmemoriales* [1980].

En todos los ámbitos, queda patente que el año 1947 es de especial significación en la trayectoria de Celaya. Es el motivo por el que, y a pesar de que a todas luces se trata del (re-)nacimiento de nuestro poeta, supone al mismo tiempo el límite superior en la periodización del presente estudio, que trata de abordar los inicios del poeta y conocer las bases que definirán su pensamiento y su poesía:

Ahora, en la encrucijada de los años cuarenta y cincuenta, nuestro escritor va a reflexionar con detenimiento y rigor desde el humanismo existencialista sobre los lenguajes artísticos, ofreciendo un no muy extenso aunque sí contundente panorama de sus reflexiones teóricas en este sentido. Cada vez más, el poeta se ve obligado, por necesidad de su compromiso de base, a dar lo que él también llamó su "razón narrativa", esto es, a "explicar y explicarse", como manera de no dar por inefable nada de su quehacer literario y sentar las bases de su carácter de producción material concreta en un existir concreto. Este es el sentido de la importante conferencia pronunciada en la Sala Studio de Bilbao, que poco tiempo después sería editada, sobre el tema "El Arte como lenguaje". Esta conferencia, así como otros trabajos que en esos años tiene en marcha, es una buena muestra de cómo el Celaya poeta se está convirtiendo también en crítico literario y en teórico de la literatura. Así, pues, a partir de estos años vamos a poder asistir al proceso de producción de una determinada poesía y de una reflexión teórica sobre la misma. Estamos a las puertas de la plena aparición de la poesía social, movimiento poético éste del que Celaya es algo más que un simple animador. Me atrevería a decir que es su más importante pilar como teórico y como poeta. (Chicharro 2007: 34)

Así, los poemarios que presentamos en este último apartado son los escritos antes de la eclosión del nuevo Gabriel Celaya; sin embargo, no nos será difícil encontrar muchos de los temas e inquietudes que moverán a nuestro poeta hacia esa poesía social de la que habla Antonio Chicharro, prácticamente

contenida en los años cincuenta, pero que sienta sus bases teóricas en la labor poética realizada en los cuarenta, y cuenta con el remanente ideológico de las relaciones que sostuvo en esta década, gracias, en gran parte, a la insoslayable labor que realiza a través de la *Colección de Poesía Norte*. Esta empresa, que nace y vive gracias a la vocación y amplitud de miras de su creador, «es un producto de valor generalizado y de repercusión en el panorama colectivo» (Leopoldo de Luis 1995: 36)

IV.2. La poesía de Juan de Leceta y Gabriel Celaya

IV.2.1. Tranquilamente hablando

Ya hemos adelantado la posición excepcional que sustenta *Tranquilamente hablando* en la trayectoria poética de Gabriel Celaya. Para la mayor parte de la crítica, marca un antes y un después en la poesía del autor donostiarra (Ugalde 1978; González 1988; Chicharro 1990, 2007; Ascunce 1993), e incluso es útil para un planteamiento de periodización de la posguerra (Serna *et al.* 1997, Debicki 1997, Lanz 1999). Su contexto de publicación, que ocurre, de manera casi simultánea, en el mismo año que *Movimientos elementales* y *La soledad cerrada*, es idéntico al de estos: inauguran la recién estrenada colección *Norte*, permitiéndoles a Celaya y Amparitxu arrancar la maquinaria editorial sin depender aún de otros autores; por otra parte, esta publicación simultánea, como también hemos discutido, parece atender a una especie de exhibición o presentación de las diferentes facetas de nuestro autor, lideradas cada una por un título formado por sus diferentes nombres y apellidos civiles, Rafael Múgica, Gabriel Celaya y, el que ahora nos compete, Juan de Leceta.

El ciclo de Juan de Leceta tiene unas dimensiones bastante claras, en un principio: tras la publicación de *Tranquilamente hablando* [1947], *Las cosas*

como son [1949] y *Avisos de Juan de Leceta* [la última obra en el seno de *Deriva*, 1950], este heterónimo no aparecerá hasta 1961, año en que publica *Poemas de Juan de Leceta*, que recoge los tres libros anteriores. Para Ascunce (1993) esta publicación delimita la etapa que él llama «de madurez», que comenzaría con la publicación de *Tranquilamente hablando* en 1947 y acabaría con la publicación simbólica de *Poemas*. Esta periodización es habitual en la crítica: Chicharro (1990) propone un lapso algo más largo –de 1944 a 1963–, que sería fiel al tiempo de redacción de las obras. Sin embargo, y aunque no hay una diferencia «sustancial» en el fondo de las obras de este período –por otra parte referido como social por el propio Celaya–, ya que «se ha aproximado al marxismo desde ese humanismo de base existencial, volcándose más en los otros, [lo que] explica de alguna forma que sus concepciones básicas no hayan sufrido alteración alguna» (22), lo cierto es que la incorporación de esta lectura marxista del existencialismo es lo que nos permite establecer un margen entre la poesía de Juan de Leceta y los poemas de la década de los cincuenta. Libros como *Paz y concierto* [1953] o *Cantos iberos* [1955] son el resultado de un gradual compromiso estético, que arranca en el nivel lingüístico con el lenguaje neutro, prosaico, de la poesía de Leceta, como resultado de la veta rehumanizadora presente en la poesía de la primera posguerra; y que poco a poco irá tomando una dimensión totalmente comprometida, en el sentido sartreano de la noción (Lanz 2011). A ello debe sumársele el debate paralelo en torno a la poesía como medio de conocimiento o de comunicación, que tendrá claras repercusiones. En el caso de Celaya, es bien conocida su posición favorable a comprender la poesía como instrumento comunicante. Y más aún, como *instrumento* a secas, en tanto que herramienta capaz de incidir en la realidad social. Celaya, que al contrario que Sartre no ve una división entre forma y contenido, del filósofo francés toma sin embargo el concepto de «arte en situación», que enlaza naturalmente con la «circunstancia» orteguiana. No es, sin embargo, hasta los años cincuenta cuando escriba, junto a una nómina bien conocida de poetas –Blas de Otero, José Hierro, Ángela Figuera o Victoriano Crémer– con una conciencia de responsabilidad *política*. Y es este precisamente el concepto que, *grosso modo*, permite una clara distinción entre la poesía de

Leceta y la poesía «social» de los años cincuenta: *Tranquilamente hablando* y *Las cosas como son (un decir)* muestran, ya desde su título, la máxima comunicativa que tomarán estos libros. Incluso en el rótulo de *Avisos* podemos apreciar una intención de estandarizar el lenguaje. En sus páginas no encontramos una crítica social o política explícita, eso vendrá después; por ahora, se sientan las bases del modelo de lenguaje que Celaya quiere para la poesía, un lenguaje del pueblo para una poesía del pueblo. Se trata, si se quiere, de una adaptación de la forma –también en el fondo– que se antoja necesaria para la consecución de un hito mayor:

Si el artista se entrega en su obra y, en cierto modo sacrifica a ella su yo, es en el fondo para engrandecerse en las resonancias de esa obra, para extenderse y sobrevivir de un modo no individual, para forzar los límites de su finitud existencial.

El Arte es comunicación. No hay Arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: El autor y el espectador. (*El arte...* 49)

Bajo esta premisa hemos de leer y entender los poemarios de Juan de Leceta; especialmente *Tranquilamente hablando*, que es, de los tres, el primero en plantearla. Encontramos en el libro 26 poemas¹³⁹ en los que el poeta abandona su posición elevada para presentarse como un hombre más entre los demás, colectivo, que sufre los mismos problemas de una sociedad en declive y que intercambia el paraje onírico y húmedo de la poesía anterior por la selva urbana; los mitos y arquetipos por tareas cotidianas como la lectura del periódico; y el ansia por destapar el misterio y la muerte por una indiferencia abrumadora y una pretendida inocencia por los temas mundanos, que tiene el fin último – siempre vitalista–, la felicidad:

Me asomo a mi agujero pequeñito.
Fuera suena el mundo, sus números, su prisa,
sus furias que dan a una su zumba y su lamento.

¹³⁹ Solo en la edición de *Norte*, los últimos 9 poemas aparecen bajo un encabezado que los agrupa: «El asco».

Y escucho. No lo entiendo

Los hombres amarillos, los negros o los blancos,
la Bolsa, las escuadras, los partidos, la guerra:
largas filas de hombres cayendo de uno en uno.
Los cuento. No lo entiendo.

Levantán sus banderas, sus sonrisas, sus dientes,
sus tanques, su avaricia, sus cálculos, sus vientres
y una belleza ofrece su sexo a la violencia.
Lo veo. No lo creo.

Yo tengo mi agujero oscuro y calentito.
Si miro hacia lo algo, veo un poco de cielo.
Puedo dormir, comer, soñar con Dios, rascarme.
El resto no lo entiendo. (*TH*, «Todas las mañanas, cuando leo el
periódico»)

En este poema podemos advertir que la antaño perseguida y por momentos conseguida armonía entre hombre y naturaleza se antoja ahora imposibilitada por un mundo frenético e indescifrable; los actos bélicos, la política, incluso la actividad económica, en fin, los actos humanos que definen la sociedad del siglo XX son los culpables del divorcio hombre-naturaleza, con todo lo que ello implica en el pensamiento celayano. La conciencia mágica, que en el pasado se adivinaba en los arquetipos míticos del hombre, encerrados en la sabia Madre Tierra, es ya inoperativa porque no existe lugar para el descanso ni la paz contemplativa.

Porque, si la voz poética habla *tranquilamente*, podemos adivinar que el poeta no encuentra la paz: la angustia será la base temática de todos los poemas, y el lenguaje templado es una contraposición al frenetismo del mundo real, que su locura no consigue –ni será capaz de– comprender:

Puede reírse el mundo
con sus mandíbulas, con sus huesos,
su esqueleto batiente de rabia seca y dura,
con sarcasmo y aristas,
puede reírse, enorme, sin verme tan siquiera.
Porque estoy solo, y, solo,
yo lloro, no lo entiendo.

Pese al odio, al cansancio, las lágrimas, los dientes,
pese a las durezas de sangre congelada,
yo que pude seguirlo,
reírme como el mundo,
no lo entiendo –es sencillo–,
no entiendo su locura.

Si sube la marea,
si estoy en el balcón, y es de noche, y me crece dentro una ternura,
no lo entiendo, no entiendo
(debo ser algo tonto),
No entiendo esos ladridos y esa espuma del odio.

Serena noche, lenta
procesión de otros mundos,
vosotros que sabéis qué chiquito es mi pecho,
sabéis también que late,
que, triste, llama dentro
mi corazón sin nadie,
mi angustia sin destino,
mi sola soledad en medio de la risa. (*TH*, «Tranquilamente hablando»)

La incompreensión ante un mundo indiferente y anónimo está acompañada de resignación, pero este conformismo no acarrea placer o complacencia, sino

soledad¹⁴⁰. La soledad que aún se relaciona con el viaje onírico y el mundo místico de la poesía de Rafael Múgica, pero que ahora se antojan inoperantes:

Llanuras abiertas sin melancolía,
un ancho silencio donde pasearse:
magnetismo seco de aquellas presencias
que ya no se nombran,
que no pueden nombrarse.

Árbol invisible, crecen las audacias;
iris continuado, locas negaciones.
Pasa, calla el viento;
pasa con su larga gloria de otro mundo,
calla con su vasta ruina transparente.

Porque sí el espacio brillante y vacío;
yo, perdido, en medio;
yo sin mis entrañas cálidas y amargas,
yo solo y mi sombra
que si el sol se pone crece exagerada.

Yo y mi sombra, lejos;
yo y mi sombra, loca;
los ojos dolidos de tanta evidencia,
las manos vacías, la sangre sin eco
y –caricatura– mi sombra creciendo. (*TH*, «Al atardecer, solo, en la
meseta»)

¹⁴⁰ Para Celaya, la soledad es además uno de las bases del existencialismo, en clara alusión sartreana: «Estar ahí porque sí, sin razón, sin fundamento [...], sin ningún fin último [...]. Nos movemos en la nada. Y cuando uno se da cuenta de esto, de su falta de fundamento, de su propia inconsistencia o su propia nada, experimenta una especie de asco» («El existencialismo», *La Voz de España*, 5 de junio de 1948).

El poema anterior introduce uno de los temas que, si no explícitamente deliberado, marca un cambio importante en el tono poético; se trata del cambio del plano vertical al horizontal. A la verticalidad del misterio, la luna, incluso –en su significación simbólica (*vid.* Bachelard 1994)– el mar, le sucederá ahora el prono acontecer diario, con su tráfico, sus periódicos y su pasmosa simpleza, lo cual, por un lado, permite segundos de felicidad:

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,
noche 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 escribí,
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.) (*TH*, «Se trata de algo positivo»)

También en otros poemas, como «Soy feliz a mi modo», donde se presenta la actividad creativa como un medio más de sobrellevar la vida:

[...] 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. (TH, «Soy feliz a mi modo»)

El tema de la horizontalidad encuentra correspondencias con la poética de las conciencias, en la que lo vertical puede identificarse con lo diacrónico de la «conciencia mágica», que no es sino «el recuerdo transfigurado de toda una historia de la humanidad» (*Reflexiones* 842) que eleva la posición del hombre a un estadio mítico-místico. Lo horizontal, por su parte, atañe a lo sincrónico de la conciencia colectiva:

Fui adquiriendo conciencia, no sólo de que la verdadera Historia de la Poesía debe escribirse sin nombres propios, pues tras los de los famosos que suenan, hay otros muchos olvidados sino los que aquellos no hubieran sido posibles, sino también y sobre todo comprendí lo que significa la conciencia colectiva, es decir, la que en vertical con la conciencia mágica, que es diacrónica, aun hasta más allá de la historia concebible, pues nos da testimonio de todo nuestro pasado, podríamos llamar en horizontal, conciencia sincrónica de la humanidad, es decir, de lo ésta es en el momento que actualmente la totaliza. (*Reflexiones* 845)

Aunque en este texto Celaya sostiene que no es hasta el prólogo de *Paz y concierto* [1953] cuando asume totalmente esta premisa, no cabe duda alguna de que la idea está gestándose ya en la poesía de Juan de Leceta. Hay dos poemas que presentan la idea de horizontalidad tal y como la entiende en su ensayística. El primero es «Fin de semana en el campo»:

A los treinta y cinco años de mi vida,
tan largos, tan cargados, y, a fin de cuentas, vanos,

considero el empuje que llevo ya gastado,
la nada de mi vida, el asco de mí mismo
que me lleva a volcarme suciamente hacia fuera,

negociar, cotizar mi trabajo y mi rabia,
ser cosa entre las cosas que choca dura y hiere.

Considero mis años,
considero este mar que aquí brilla tranquilo,
los árboles que aquí dulcemente se mecen,
el aire que aquí tiembla, las flores que aquí huelen,
este «aquí» que es real y, a la vez, es remoto,
este «aquí» y «ahora mismo» que me dice inflexible
que yo soy un error y el mundo es siempre hermoso,
hermoso, sólo hermoso, tranquilo y bueno, hermoso. (TH, «Fin de
semana en el campo»)

A la negación de la individualidad –«yo soy un error»–, causada por el sentimiento existencial de la vacuidad de la experiencia vital, que al mismo tiempo genera «asco» y violencia hacia el mundo, le acompaña el descubrimiento de lo presente, que se corresponde con lo ajeno-externo: la hermosura del mundo –lo que no soy yo– se contrapone a la náusea de lo particular. El «aquí y ahora» es sinónimo de «lo que me rodea y no soy yo», lo que convierte la idea, si se quiere, en deudora de la máxima de Lautréamont de que la poesía debe hacerse por todos, no por uno solo (*Reflexiones* 845), que es como decir que «el poeta carece de personalidad» (846); pero también subyace la ya comentada herencia de Sartre y Ortega del arte «en situación» o «en circunstancia»:

Lautréamont había apuntado en sus Poesías (1869) que «*La poésie doit être faite par tous. Non par un*» (II), y había declarado el fin de la «poesía personal» y la necesidad del retorno a «la poesía impersonal» («*La poésie personnelle a fait son temps de jongleries relatives et de contorsions contingentes. Reprenons le il indestructible de la poésie impersonnelle*», I), y, más aún, había subrayado la función social de la poesía y la labor ética del poeta en la sociedad contemporánea. (Lanz 2012: 730)

La dimensión social que se le adscribió a la frase original de Lautréamont no estaba en origen, lo cual es una prueba significativa de la evolución de la idea de «despersonalización» hacia una función social –desarrollo que se dará, sobre todo, a partir de los años cincuenta, «cuando la presencia machadiana comienza a ser más evidente en su reflexión» (730)–. En cualquier caso, Celaya elaborará su teoría comunicativa en torno a la idea de la impersonalidad de la poesía, que como veremos enseguida afecta al lenguaje poético de forma excepcional.

El segundo de los poemas incide, de hecho, en el lenguaje utilizado en este y los demás poemarios, y contiene otro de los versos más conocidos del autor:

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

Hay chirridos que muerden, hay ruidos inhumanos,
hay bruscos bocinazos que 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. (*TH*, «Aviso»)

Estos versos resumen la mayor parte de los temas que hemos mencionado hasta ahora: el ruido del mundo civilizado, simbolizado en el medio urbano; la forma en que este crea un sentimiento agónico en la voz poética, que sin embargo se levanta para ofrecerse, comunal, al resto de hombres; y el final en el que encara el «poema perfecto», dando a entender que se refiere, claro, a la poesía ajena a los problemas del mundo. Es la misma crítica que hará en los años cincuenta, cuando, a favor de la poesía comunicativa, dice en el séptimo punto de su poética en la *Antología consultada*:

Nuestros hermanos mayores escribían para «la inmensa minoría». Pero hoy estamos ante un nuevo tipo de receptores expectantes. Y nada me parece tan importante en la Lírica reciente como ese desentenderse de las minorías y, siempre de espaldas a la pequeña burguesía semi-culta, ese buscar contacto con unas desatendidas capas sociales que golpean urgentemente nuestra conciencia llamando a vida. Los poetas deben prestar voz a esa sorda demanda. En la medida en que lo hagan «crearán» su público y algo más que un público. (*Poesía y verdad* 745)

Aunque el prólogo a su selección de poemas está ya motivado por una lectura marxista del existencialismo (Lanz 2011), muchas de las ideas que presenta tanto en *El arte como lenguaje* como en la *Antología consultada* son producto de la poesía escrita en los cuarenta: la concepción de una poesía temporal, inseparable del «aquí y ahora», la eficacia comunicativa por encima de cualquier rasgo estético, la capacidad del arte para transformar el mundo, la poesía entendida como «un modo de hablar», más que un objeto inamovible, su naturaleza colectiva –«nuestra poesía no es nuestra. La hacen a través de nosotros mil asistencias» (*Poesía y verdad* 744) y el deber del poeta de entregarse al resto. Todo esto lo encontramos ya en *Tranquilamente hablando*, si bien no ha conseguido desprenderse aún de un existencialismo todavía muy basado en algunos aspectos de la filosofía heideggeriana, como es la totalidad del ser-en-el-mundo, que si antes residía en la propia existencia, es ahora dependiente del resto. También, de hecho, la intervención cultural que comienza a partir de 1947 puede entenderse como la «consecuencia de una “preocupación”, de un estar comprometido fundamental, en sentido heideggeriano, que le lleva a los otros» (Chicharro 1990: 21). El compromiso celayano tiene su origen, en gran parte, de la lectura de Heidegger y de la particular manera en que entiende el existencialismo, si bien ha de reconocerse que no existe una noción de compromiso en el filósofo alemán.

Una forma más sencilla de entender la diferencia entre la raíz comprometida de una poesía como la de Juan de Leceta y otra, social, ideologizada, política, es precisamente lo que cada una comprende como «problemas del hombre»; la primera se entrega a la naturaleza agónica de la

existencia y del sinsentido de la vida, de la violencia, de la inconsistencia de la ciudad y la masa humana; en la poesía social, el problema que percibe es, precisamente, social-político, las circunstancias son históricas y, por lo tanto, transformables. Sin embargo, el propio Celaya parece incluir toda la poesía bajo un mismo membrete, el de «poesía colectiva, que no quiere decir poesía política como algunos malentendieron» (*Reflexiones* 847). Esto, por una parte, nos dirige a estudiar la poesía de Juan de Leceta como lo que es, el origen de una poesía pensada para comunicar, puesto que la máxima inclusión del prójimo, la unión entre poeta y lector, se basa justamente en la capacidad comunicativa: «no hay acto artístico si además de una obra no hay un contemplador que reinventa esa obra y cierra el circuito de esa comunicación o llamada que si queda sin respuesta puede darse por fallida» (*El arte...* 48). Por otra parte, nos fuerza también a concebir el discurso poético de los nuevos poemarios no ya solamente como un intento, repetido ya numerosas veces, de superación de la conciencia individual para la consecución de otra –antes mágica, colectiva ahora–, sino como herramienta en sí misma para obrar en esa conciencia, para transformarla. Ya hemos hablado de cómo en la *Antología consultada* postula la poesía como útil transformador, pero es en *El arte como lenguaje* donde se extiende en la explicación, plasmada en términos dicotómicos de lo puro-impuro y del fondo-forma:

Sentaremos en conclusión que en una obra de Arte lo puro es lo captado –el fondo-forma inextricable– y que lo impuro es lo que la hace transmisible o comunicable. Si ambos resultan igualmente indispensables es porque la realización perfecta no puede conseguirse y porque el Arte, en su aspecto de lenguaje, igual que otros aspectos, tiene que contentarse con representar lo que de hecho no puede llegarse a conseguir. (*El arte...* 59)

Y en otro lugar añade:

El poeta [...] se recrea en el lenguaje, se crece con él y hasta dice con su ayuda más de lo que sabía. ¿Por qué? Pues porque la poesía encarna el acto de hablar: El acto en que se vive lo que se dice (en lo que se dice y por lo que se dice, en tanto que se dice), lo cual es muy distinto que ponerse a decir

de algo que se vivió antes y de otro modo. El poeta no se expresa mediante palabras sino en palabras. (45)

Con esto volvemos a la revisión que hace en *Reflexiones*, en que todavía defiende que, en lo que llama el estado de conciencia colectivo, «el lenguaje es casi como si hablara sólo consigo mismo dentro de cada uno de nosotros [...]. Y solo en tanto que habla nos constituye [...]. Y así se produce un tipo de comunicación –el del lenguaje liso y llano» (846).

Así, los recursos dialógicos que abundan en esta poesía no son un mero intento de desnudar el discurso o de adulterarlo para evitar cualquier trazo de pureza, sino un meticuloso procedimiento mediante el cual el poeta espera lograr un acto comunicativo extremo, en el que se textualiza al emisor y es el propio lenguaje el encargado de formar el mensaje. La primera persona, presente en los pronombres personales y en los posesivos, logra crear una comunicación ficcional, de forma directa y oral, haciendo presente tanto a emisor como receptor en el texto:

Cuéntame 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 tranquilo. (TH, «Cuéntame cómo
vives (cómo vas muriendo)»)

El uso del imperativo en el continuado «cuéntame», que requiere de una respuesta por parte del lector, el empleo de la primera persona o incluso la presencia de una comparativa entre la voz poética y el receptor nos permiten conocer la existencia de un emisor; sin embargo, todos los esfuerzos están encaminados a la correlación absoluta entre uno y otro: las mentiras, el resentimiento o el orgullo de la segunda estrofa son compartidos; no hay misterio que no conozcan ambas partes, como se puede observar en la tercera estrofa; es más, la paz que se encuentra al final del poema es el resultado de saber que esta unión, esta semejanza, existe y es real. Ambos viven y ambos mueren de la misma forma, sin secretos. La correspondencia entre poeta y público es total, el primero quiere ser uno en la mayoría.

La correlación entre la voz poética y el lector es una iteración constante a lo largo del poemario, no pocas veces unida a la idea de lo vulgar, que es un guiño a la subversión de la «inmensa minoría» juanramoniana:

No soy muy inteligente, como se comprende,
pero me complace saberme uno de tantos
y en ser vulgarcillo hallo cierto descanso. (TH, «A veces me figuro que
estoy enamorado»)

digo simplemente
que soy un hombre entero y que el serlo me basta,
soy un hombre vulgar (lo que no es poca cosa),
soy feliz como puede serlo cualquier otro. (*TH*, «En mi cuarto, con el
balcón abierto»)

Para lograr esta cercanía –que también podemos y debemos llamar
comunidad– con el público, se hace uso del lenguaje coloquial que levantará tanto
revuelo en los años siguientes; esto crea una semilla de duda sobre si lo que
escribe es, verdaderamente, poesía:

Hablo de nosotros
(no sé si es un poema),
hablo de nosotros que no somos sencillos,
pero sí vulgares (como se comprende). («Hablo de nosotros»)

yo cuento mis bobadas (no sé si es poesía),
miro en torno, no entiendo, cierro lento los ojos. (*TH*, «Soy feliz a mi
modo»)

A lo que le sigue un énfasis del paralelismo autor-oyente:

Soy de nada, del todo que al mirarte comprendo,
¡oh pequeño, pequeño, pegajoso, tan tierno,
tan igual a mí! (*TH*, «Hablo de nosotros»)

La defensa del discurso llano se vuelve un tema recurrente en la mayor
parte de los poemas, pero encuentra su fundamento en el siguiente poema, que
transcribimos íntegro:

Recuerdo a Núñez de Arce y a don José Velarde,
tan retóricos, sabios,
tan poéticos, falsos,
cuando vivía Bécquer, tan inteligente,
tan pobre de adornos,
tan directo, vivo.

No quisiera hacer versos;
quisiera solamente 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.

Tengo compañeros que escriben poemas buenos
y otros que se callan o maldicen sin tino;
pero todos me aburren (aunque los admiro),
y todos me ocultan lo único que importa
(ellos, estupendos
cuando se emborrachan y hablan sin medida).

Yo que me embriago sin haber bebido,
yo que me repudro y, tontamente, muero,
no puedo callarme,
no puedo aguantarlo,
digo lo que quiero, y
sé que con decirlo sencillamente acierto. (*TH*, «Mi intención es sencilla
(difícil)»)

La razón de que reproduzcamos el anterior poema es que hay tres elementos en él que son indispensables para comprender cómo se introduce esta defensa del lenguaje vulgar. En primer lugar, la búsqueda de un

antecedente, a través de la figura de Bécquer, en contraposición a la poesía de Núñez de Arce y José Velarde, exponentes pasados de una poesía más retórica. Anteriormente ya hemos analizado la importancia del poeta postromántico para Celaya; baste recordar, brevemente, algunos de los puntos que reúne en *Exploración de la poesía*, que son, a su vez, el corolario del resto de artículos que le dedica: la existencia del *otro* en la conciencia del *uno*; la aniquilación del *yo*, que conlleva la inevitable comunión con el todo y, aunque opera de otra manera en la poesía de *Tranquilamente hablando*, el silencio como consecuencia última de la inoperancia expresiva de la poesía. Aunque el silencio es uno de los temas que pierde espacio respecto a la poesía anterior, sí aparecen dos elementos relacionados: la soledad resultante por la resignación a un mundo vacío, que como el propio silencio trata de evitarse mediante la comunión colectiva; y la muerte, no tanto un contrapunto de la vida –recordemos uno de los títulos de los poemas, en el que se da una equivalencia entre las dos «Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)»–, sino como inductor de la agonía –«Solamente –¡qué pena!– si vivo voy muriendo» (*TH*, «Se trata de algo positivo»)–.

En segundo lugar, el motivo de la carta aparece en varias ocasiones, dando significación una vez más al pragmatismo del lenguaje y la naturaleza comunicativa de la poesía: «Espero ansiosamente telegramas que digan, / por ejemplo: “Aceptado”, o: “Llegué bien. Abrazos.”» (*TH*, «Todo vale la pena»). De hecho, el uso de ‘telegrama’ en este caso sugiere un lenguaje todavía más sintético que el de la misiva, mucho más funcional, a costa de su formato esquemático. Otro caso es el poema «Instancia al Excelentísimo Señor», en el que la instancia se equipara a la oración:

Y así cada día
es lo otro, y lo otro, y aun lo otro, lo mismo,
hasta que, cansado, me aplasto en versos anchos,
o, como quien reza, redacto una instancia,
o bien, fracasado,

me meto en un cine para pasar el rato. (*TH*, «Instancia al Excelentísimo Señor»)

Por último, y observando el plano estructural, llama la atención el uso que se hace del encabalgamiento, puesto que en los poemarios anteriores este recurso se utilizaba generalmente para crear cierto efecto rítmico que permitía una lectura lírica de los textos y reforzaba la naturaleza oral de la poesía, ahora sin embargo contribuye a lo contrario, sin que se aprecie un uso lírico del mismo: nos referimos, en concreto, a los dos últimos versos –«digo lo que quiero, y / sé que con decirlo sencillamente acierto»–, donde la conjunción copulativa se mantiene en el primero, forzando a una lectura precipitada que induce cierto prosaísmo, precisamente cuando el tema del poema gira en torno a ello.

Aunque solo presente en el último poema, cuyo título lo introduce de forma humorística, también el tema religioso está presente en *Tranquilamente hablando*:

¡Señor!, ya no resisto.
¡Señor!, me siento roto.
(«Señor» no tiene nombre,
es un simple pretexto
para alargar dos puntos de admiración vacía.)

Me siento solo, loco
de soledad absoluta,
me siento un poco tonto
de dolores vulgares
(compartidos serían la grandeza del hombre).

Porque yo tengo un nombre,
tengo un peso, una sangre
y una historia –palabras–
que a nadie interesan

(«Señor» debería ser un tú, ser humano).

A todo el mundo escucho
(no lo entiendo –confieso–);
a todo el mundo ofrezco
mis cordialidades cálidas y amargas;
a todo el mundo llamo «Señor» humildemente. (*TH*, «No hay duda de
que tengo un temperamento religioso»)

No existe en el poema una mera equivalencia entre lo divino y el hombre, expresada en las dos últimas estrofas, sino de lo que ello conlleva en una segunda lectura: tras comprender esta correspondencia, se comprende que la llamada del Señor es en realidad un grito al resto de iguales, puesto que no se encuentra respuesta divina al dolor, pero que este mismo dolor es igual a todos, y solo al comprenderlo de algún modo soportable.

Por otro lado, existe un entusiasmo vital que impera sobre el espíritu existencial del poemario: el placer se encuentra a veces en gestos cotidianos como la vista de un escaparate de ropa femenina («Escaparate-sorpresa»), pero también en la incompreensión ante el mundo y ante la poesía –«esas vocales sueltas, inútiles, redondas, / que vuelan para nada, / me elevan boquiabierto hacia no sé qué gozos» (*TH*, «Debo ser algo tonto»)– y, en definitiva, la felicidad se encuentra en el mero hecho de estar vivo:

Me gusta lo que toco;
me gusta lo que veo,
y lo que respiro con los pulmones anchos,
y lo que me duele (porque sé así que existe). (*TH*, «No puede ser más
sencillo»)

Todo vale la pena.

Llevo el capital social de mi negocio
como un piel-roja lleva su pluma arrogante.

Es una miseria; no significa nada;
mas mi sangre suena: vivo, soy dichoso. (*TH*, «Todo vale la pena»)

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. (*TH*, «Se trata de algo
positivo»)

Pero hay momentos en que la angustia y la tristeza se imponen y no
parece haber salvación al sufrimiento:

Y otras veces sufro.

[...] el simple «porque sí» de que yo esté existiendo,
la pura sinrazón de mi presencia bruta
que ni obedece a nada, ni apunta a algo distinto
del confortable absurdo de saber que estoy vivo
y que me contradigo para seguir estando. (*TH*, «Otras veces sufro, pero
da lo mismo»)

Mas a los que nacimos pequeños y callados
nos queda la materia común de los fracasos,
el fiemo espeso y dulce que todo lo aglutina,
la podredumbre madre.

O acaso la amargura que aún emborracha un poco. (*TH*, «Pequeñas e indispensables expansiones»)

Tranquilamente hablando alberga una poesía existencial, muy influida por algunos de los temas que ya estaban presentes en la poesía anterior a Juan de Leceta, como la locura, la muerte o la incompreensión; pero al mismo tiempo, se aprecia una subversión de estos motivos, que responden ahora a funciones distintas. En cuanto a la aspiración celayana de apertura de conciencia, que sienta las bases de la poesía de sus primeros poemarios, no parece haberse abandonado, sino todo lo contrario. Como el propio poeta defiende, «el paso del surrealismo a la poesía colectiva –o “social”, como suele decirse– no supone una ruptura brusca sino una realización progresiva de la apertura de conciencia» (*Reflexiones* 849). En cuanto al lenguaje poético, en el que se ha llevado a cabo el cambio más notorio, responde tanto a un planteamiento comunicativo del arte como a la intención de crear una poesía colectiva; dos elementos por otro lado complementarios el uno del otro, puesto que la poesía colectiva, tal y como Celaya la entiende, se basa en la creación de un lenguaje que «diga por sí mismo», «que se diga», y se configura a través de las nociones heideggerianas de aniquilación del yo y la unión con el todo, que lleva a la comunión del poeta con su público.

IV.2.2. Avisos de Juan de Leceta

Si *Tranquilamente hablando* formaba una serie triangular con *La soledad cerrada* y *Movimientos elementales*, en tanto que los tres poemarios forman la primera remesa de la colección *Norte*, y apuntan a los tres polos de la poesía de Celaya que analizamos en este estudio, entonces *Avisos de Juan de Leceta* hará lo propio con los otros dos títulos que completan el libro en cuyo seno se publicó, *Deriva* [1950], *La música y la sangre* y *Protopoesía* –cuyos poemas, como dice en la «Nota», «deberían haber formado un solo volumen con *Movimientos*

elementales y *El principio sin fin*» (S/N)– . Como hemos advertido anteriormente, *Deriva* reúne poemas de las tres fases que contemplamos en estas páginas; tres facetas de un mismo autor que acaba de encontrar, en la suma de ellas, la respuesta al estado de la poesía en la posguerra.

Una segunda edición llegará, junto a *Tranquilamente hablando* y *Las cosas como son*, en *Los poemas de Juan de Leceta* [1961], libro que, como también hemos explicado, podría marcar el límite de su período social y, en este sentido, supone una publicación simbólica, un intento de regreso a un estadio anterior para continuar por un nuevo camino. En este sentido existe una correspondencia entre el libro de 1961 y *Los poemas de Rafael Múgica* [1967], puesto que los dos funcionan como oscilaciones dentro de la trayectoria de Celaya.

Avisos de Juan de Leceta se compone de veinticinco poemas, todos titulados, y aunque el tema general es también la angustia por el vacío existencial, que al contrario que en *Tranquilamente hablando* no genera náusea sino un sentimiento de cinismo (Ugalde 1978: 67), probablemente se escribió con anterioridad al resto de poemarios de este grupo. El tono, aunque más austero que el de la poesía de Rafael Múgica y distinto también del de la primera mitad de los años cuarenta, no llega a la llaneza característica de *Tranquilamente hablando*, y mucho menos al discurso prosaico de *Las cosas como son*. Aunque el término ‘avisos’ del título sugiere una oposición a lo lírico y existen, a lo largo del poemario, diversos recursos dialógicos, como veremos el universo simbólico de *Avisos de Juan de Leceta* es mucho más rico que en los otros libros, y no se han eliminado aún algunos de los motivos temáticos que abundan en la poesía anterior. Por otra parte, en la misma «Nota» que precede a la poesía de *Deriva*, Celaya escribe: «Los poemas de la 3ª Parte –*Avisos*– datan de 1944-1946 y prefiguran al Juan de Leceta de *Tranquilamente hablando* y *Las cosas como son*» (S/N). Dado que ambos poemarios fueron publicados antes que *Deriva* – 1947 y 1949, respectivamente–, con «prefigurar» debe referirse al hecho de que fue escrito antes que estos.

Ejemplo de lo anterior es el poema que abre el libro, cuya primera estrofa podría pertenecer a cualquiera de los libros anteriores a 1944:

La soledad al fin,
la soledad me queda,
en este adusto refugio de unas horas calladas
mientras las olas suenan. (*Avisos*, «La soledad»)

La soledad, el silencio y los motivos acuáticos de los primeros ciclos siguen presentes; sin embargo, más adelante se plantea un cambio:

Mi soledad sabrosa,
mi dolor sin razones,
mi soledad humana y limitada
que me une a mí mismo mientras corren los días.

El cómo y el porqué, las últimas preguntas,
¡oh afán de adolescencia!, ya pasaron.
Se vive porque sí cumpliendo las tareas
minúsculas que traen los días cualquiera. (*Avisos*, «La soledad»)

Se introduce así el plano existencial, al mismo tiempo que se matiza la soledad, que es ahora «humana y limitada»: no un medio necesario para la inspiración –en que la voz poética halla su *doble oscuro*: «El espejo me refleja, me vuelve hacia mí mismo» (*MdS*, IV, 47), sino una maldición que afecta a todo hombre. La soledad se relaciona por tanto con la angustia provocada por un mundo vacío y carente de sentido:

Pero estoy solo, y sólo
mi soledad me canta
y sólo mi sufrir sin trascendencia
me queda ya del alma.

¿Por qué? ¿Para qué? ¿Hasta cuándo?

¡Oh preguntas de los necios!

Para ellos nunca faltan

las respuestas que nos salen siempre en verso. (*Avisos*, «La soledad»)

En el final del poema se asume que las respuestas obtenidas a través de la experiencia poética son ineficaces, puesto que la propia pregunta está mal planteada; el sentido de la vida ya está descubierto, y la respuesta es justamente su ausencia. Este vacío existencial tratará de llenarse mediante distracciones, encarnadas en las actividades cotidianas y las rutinas:

La rutina, el trabajo, la familia, los hijos:

esta ciencia muda.

Alegrías pequeñas, de puntillas, gritando,

breves resplandores, viajes a lo vario

con lo que hay en el alma de aún no determinado,

como la vida pasa.

Como la vida pasan dejando en los labios

sabores neutrales de vicio y fatiga.

Quedan sólo costumbres.

Y un ritmo –rutina– se impone al cansancio. (*Avisos*, «Como la vida pasa»)

La función de la rutina como entretenimiento ante la vacuidad del mundo brinda varios poemas en los que se ensalzan los pasatiempos diarios y la monotonía del hábito. Sin embargo, al final siempre queda el regusto amargo de la existencia:

Las hijas de los hombres

–rubias, locas– flirtean.

Y son bonitas, ¡diablo! Me gusta su enredo.

Salida de los trenes que van a cualquier parte.
Al fin, siempre hay hoteles,
camareros, queridas, alguna mala orquesta,
y facturas, y flores, y risas, timbres, nadie. (*Avisos*, «Vacaciones caras»)

Un día es un día,
no es dos, tres, ni cuatro (suma y sigue: llanto).
Un día es un día
único, precioso (pólvora y asombro).
Un día es un día,
una fiesta loca nunca repetible.
Un día es un día
de gozo arbitrario, de gloria explosiva. (*Avisos*, «Un día es un día»)

Pero volviendo al tema de la soledad, su uso es, como decimos, bien distinto: funciona como motor de intensificación de la angustia, pero al mismo tiempo, es la condición solitaria del poeta lo que le lleva a proclamarse altavoz de los hombres; bien identificando la soledad con la libertad:

Me zafo lindamente de todos mis amigos,
de todas mis amigas, de todos mis parientes,
para quedarme solo, tranquilamente solo, feliz en lo absoluto.
Todo mío es mi ocio. No pienso. Fumo solo.
Las hénides me llevan –prometen más que ocultan–,
y en su puro posible floto libre y dichoso. (*Avisos*, «A manera de
libertad»)

O bien asumiendo una colectividad anónima en el poema «A solas soy alguien»,
donde se presenta un prelude a la poesía de *Tranquilamente hablando*:

A solas soy alguien,
valgo lo que valgo.
En la calle, nadie
vale lo que vale.

A solas soy alguien,
entiendo a los otros.
Lo que existe fuera,
dentro de mí doblo.
En la calle, todos
nos sentimos solos,
nos sentimos nadie,
nos sentimos locos.

A solas soy alguien.
En la calle, nadie. (*Avisos*, «A solas soy alguien»)

Incluso se aprecia cierto tono crítico en alguno de los poemas. Concretamente en «A vuestro servicio», en el que la voz poética se ofrece como portavoz de los hombres, al darse cuenta del odio que le procesa un obrero – seguramente aludiendo a una diferencia de clase social, pero puede hacerse una lectura en torno a la función del poeta y a su posición respecto al lector–:

Me he acercado hasta el puerto.
Chillan hierros mojados y una grúa resopla.
Los obreros trabajan y maldicen a ratos.

–¿Un cigarro, buen hombre?
Buen hombre me ha escupido su silencio.
Buen hombre me ha plantado
con unos ojos claros todo su desprecio.

Los hombres tienen hambre.

Los hombres tienen miedo.
Mas no nos piden pan.
Mas no nos piden sueño.

Gritaré lo que quieran por no sentirme odiado.
Cuando me fusilen
quizás alguien me ponga un cigarro en los labios. (*Avisos*, «A vuestro
servicio»)

En relación con este poema, en otros podemos ver cómo la unión entre los hombres es otro de los motivos de la felicidad:

Por fin tengo un amigo,
otro pequeño imbécil como yo, sonriente,
que no lee los periódicos,
que no está preocupado,
que no tiene opinión formada sobre Europa.

Nos paseamos juntos charlando tontamente,
contándonos mentiras,
repitiendo en voz alta los nombres de los barcos
o inventando otros nuevos
para las pobres nubes que lo están esperando.

¡Qué bonitas mañanas con aeroplanos blancos!
¡Qué bonitos los pinos,
la hierbecilla mansa,
la brisa siempre alegre,
las parejas amigas, de la mano, volando! (*Avisos*, «Por fin tengo un
amigo»)

También la relación con la mujer es motivo de gozo, aunque normalmente equivale a una distracción más, dando lugar a cierta cosificación como en el

siguiente poema, donde existe una correspondencia entre el símbolo femenino y un auto –motivo netamente vanguardista, creacionista–:

El loco sol, la loca
gloria azul de la nada,
persigue una ligera
alegría aún intacta:

tal auto, tal sonrisa,
tal traje intempestivo,
cualquier chica bonita
y a Dios gracias no culta.

El último modelo.
La alegría reciente.
Mi novia con escotes
que ya había olvidado. (*Avisos*, «La primavera se estrena»)

O en este otro, donde se describe una escena parecida:

¡Motorcillo, tira! ¡Motorcillo, aguanta!
Mira que presumo de tener un auto.
¡Pon un poco de alma!

Rueda, y rueda, y rueda. Zumaya está cerca.
Mi chica ha sacado un espejo y se pinta.
Yo río babieca.

¡Qué bonito es todo cuando al fin llega! (*Avisos*, «Camino de Zumaya»)

El tema encuentra un núcleo en el poema «La vida que uno lleva», en que se traza la relación entre dos personajes, Pedro –introducido mediante un indeterminado ‘uno’, lo que le otorga un significado universal– y Adela:

Sobre una colchoneta suciamente caliente,
uno –se llama Pedro– ronca cansadamente.
El mundo rumia triste su baba hedionda y tonta
con encías sin dientes, con soplos sin frescura,
con blasfemia en pingajos y lenta lengua larga.

[...]

Acaso en el derribo, cuando vuelva borracho,
Adela esté esperando otros hombres más ricos
(no mucho, se entiende).

Y Adela es buena chica.

Adela irá a la choza de Pedro si es que él quiere,
que sí querrá si bebe.

[...]

Al fin, un día dice: «Casémonos, Adela.»

(Adela está asustada, pero consiente siempre.)

Y el hombre Pedro escucha cómo pasa el expreso
(metales claros, brillos,
caminos excitantes que acarician la nada);
y siente una ternura,
y un gran frío por dentro,
y una nostalgia, y asco.

Y cree que eso es Adela, blanca, dulce, en camisa. (*Avisos*, «La vida
que uno lleva»)

La impresión que produce la correlación entre la proposición de matrimonio y el paso del ferrocarril, nivelando ambos acontecimientos al plano de lo rutinario, solo se supera cuando se le atribuye a la mujer toda una serie de emociones que paulatinamente se degradan hasta el sentimiento de náusea. Recordemos, por un instante, en el uso que se daba del símbolo femenino en la poesía anterior, donde no solo se relacionaba con la muerte y el misterio, sino que encarnaba la propia esencia del cosmos, la creación y el conocimiento; ahora es sin embargo un elemento más de la parálisis existencial. La vida es «el

río estancado de una mujer amada» (*Avisos*, «El sentido de la sopa»), y los labios de la mujer encarnan la «medusa de silencio anhelante» (*Avisos*, «A una muchacha»).

Incluso en el poema «Cosas que pasan», en el que la muerte de un hombre deja un vacío inabarcable en la viuda, que ante la aparente indiferencia y el falso sentimiento del resto –«¡ay, su hombre hoy hubiera ganado algunos extras!»; «Lloraban los vecinos su propio llanto turbio, / no el de ella, solo suyo, no el de aquel hombre muerto y aquel hijo de dentro»– solo puede pensar en el porvenir de su hijo, que ha entregado a un mundo cruel y vacío: «y aquel niño – ¡tan suyo!– que ella guarda abrazado... / ¡Ay, calla, no podía, / ay calla, no podría sufrir tanta tristeza». Después llega una intensificación, cuando un desconocido le ofrece, insistente, sus cuidados y casa:

al fin siguió a aquel hombre,
y vivió –Dios lo quiso–,
tuvo aún cuatro hijos,
y aunque fue una desgraciada,
al morir suspiraba: «¡Todavía un poquito,
un poco más de vida!» (*Avisos*, «Cosas que pasan»)

Aunque el protagonismo lo ostente una figura femenina, su naturaleza se ha visto alterada respecto al uso que se le da en la poesía anterior: su condición de dadora de vida es ahora un atributo negativo, en tanto que inductora de sufrimiento; si antes encarnaba el conocimiento, ahora representa la incomprensión ante el mundo –«y ella ya no entendía por qué ríe la gente»–; antes su relación con la muerte ocurría en una dimensión mística, ahora se presenta de forma fría y cruda.

Al principio de esta sección decíamos que el tono llano característico de Juan de Leceta no está del todo desarrollado en *Avisos de Juan de Leceta*; sin embargo, a lo largo de los poemas y fragmentos que hemos ido extrayendo sí

hemos podido advertir el germen de un cambio en el discurso. Esto es ciertamente visible en los títulos de los poemas, donde a menudo se recurre al uso de ciertas fórmulas típicamente relacionadas con la expresión oral: «Como la vida pasa», «En serio», «La vida que uno lleva» o «Cosas que pasan» son algunos ejemplos¹⁴¹. También se repite el motivo del telegrama como exponente del lenguaje sin adornos en «Telegrama urgente», donde no falta el toque cómico:

Las máquinas tiritan
dando diente con diente, seca cifra con cifra.
Nueve, diez, mil millones
de ceros con ombligos y con sombrero.
¡La humanidad, amigos! (Avisos, «Telegrama urgente»)

Incluso se encuentran, aquí y allá, algunos recursos propios del futurismo, debido a la pronta presencia de lo urbano:

Tiene una querida y un bonito auto blanco.
(A fuerza de ir de prisa
puede figurarse que está enamorado.)
Dentro suyo se escucha
un run-run de dinamo.
¡Mil millones de ceros y mil arcos voltaicos! (Avisos, «A todo tren»)

O recursos dialógicos, que si bien son prominentes en toda la poesía de Celaya, adquieren una dimensión distinta ahora que se comienza a ver la poesía como un medio de comunicación, y no de mera expresión:

¹⁴¹ Respecto a la ideología del título del poema, dice Miguel Ángel García:
Inscribiendo la literatura (y también la poesía o la “lirica”) en el nivel ideológico de una determinada formación social e histórica, poniéndola en diálogo con una producción ideológica concreta y radicalmente histórica, resulta que todo título no solo implica una toma de partido con efectos en el texto, sino que también supone un compromiso con respecto a una ideología a secas (la ideología dominante en el sistema socio-histórico del que se trate, a la que el texto literario puede reproducir o contradecir), y sobre todo un compromiso con una muy específica ideología literaria y poética, que no supone sino una región particular de la totalidad ideológica existente en ese sistema. (2019: 203)

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 aplasto en versos anchos y, estúpido, descanso. (*Avisos*, «Fatiga»)

Sin embargo, aún quedan otros remanentes del tono característico de la poesía anterior a la guerra y de la primera mitad de los cuarenta:

No sé de qué estoy ebrio,
de sentir disponible
mi corazón, el mundo,
las mil pequeñas cosas que hasta ayer me encerraban.

De pronto todo vibra
para nada –o es brillo–,
o es música –suspiro–,
o bien vuela en espumas efímeras y bellas.

¡Oh mía, vida mía,
toda mía con tus párpados lentos,
sólo para mí toda mía, entregada,
todo de mí mía, pero siempre escapando!

Olas cruzadas de sombras,
nubes silenciosas, resbalar en iris,
y vosotras, muchachas,
que me fingís a veces un amor sin remedio. (*Avisos*,
«Desesperadamente»)

Este texto recupera buena parte de la simbología utilizada desde *Marea del silencio* –el mar, las nubes, la espuma, el encierro o la ebriedad-locura–. No obstante, todos estos elementos se utilizan como un medio para la subversión, puesto que acto seguido les reprende: «No sabéis –yo os lo digo–, / no sabéis mis tinieblas, / lo que abrasa este anhelo con sus labios intactos. / Estoy desesperado. –Os lo digo». Algo similar ocurre en «La evidencia absoluta», donde no se niega la posibilidad de un trasfondo místico, pero sí se constata su nulidad:

Y resbalan en la orilla ciertos besos
porque sí multiplicados
o ciertos cuerpos que, huecos
–físico misterio–, niegan el trasmundo.

¡Evidencia absoluta de algún dios sin misterio!
Ya todo equivale a un potente reflejo,
a un sueño sin mundo,
a un mundo sin sueño. (*Avisos*, «Evidencia absoluta»)

La inoperancia del «trasmundo» no impide, en cualquier caso, la atracción del poeta, que se ve arrastrado aún por el misterio –otra vez encarnado en lo femenino–, cuya seducción debe sortear para cumplir su nuevo cometido:

Para amaros con música,
para teneros, para besaros,
¡ay, cuánto fango espeso,
blandísima ternura!
Mas eso os gusta, falsas,
sentimentales, turbias.
[...]
Así arrastro una vida de larga cola tarda
para escupiros, para abrazaros
y revolcarme sucio de limo y fatiga.

Os adoro. Os rechazo.

Os persigo. Os desprecio.

Me desprecio a mí mismo al notar que aún os amo. (Avisos, «Preferiría que no fuerais así»)

Por último, cabe destacar el poema titulado «*Spleen*», que probablemente haga referencia a los cuatro poemas de igual título de *Las flores del mal* de Charles Baudelaire –los números 75, 76, 77 y 78– o, de forma más general, a todo el primer libro de la obra, titulado «*Spleen et idéal*», en el cual, tras el fracaso de un intento de huida del mundo a través de la belleza, el arte o el amor –distintas formas del *idéal*–, el poeta se sumerge en el *spleen* o el hastío de la repetición inexorable de los días. Precisamente esta es la temática del poema –y, por extensión, de todo el libro–.

IV.2.3. Las cosas como son

Antes de comentar cualquier aspecto de *Las cosas como son*, título incompleto, puesto que tanto en la primera edición de 1949 como en la copia mecanografiada que se encuentra en la carpeta *Protopoesía* –a la que se añadió, junto a los otros dos poemarios atribuidos a Juan de Leceta, tiempo después del resto de textos que la componen («Notas», *Poesías Completas*)– añade la apostilla «*Un decir*», que nos anuncia, desde el primer momento, de que lo que vamos a leer no se trata de un texto lírico, sino una diatriba en que el aspecto poético se deja de lado para ceñirse al acto comunicacional, vinculándose, además, con el «dezir» del cancionero medieval. Antes de cualquier otro aspecto, decíamos, debemos comentar el hecho de que *Las cosas como son* es el punto de partida que llevará a Celaya a convertirse en uno de los mayores defensores de una norma de acción poética contraria al neoclasicismo dominante en la poesía de posguerra; nos referimos, claro, a una reflexión en torno al prosaísmo que inicia en *Tranquilamente hablando* y lleva casi al extremo

en el presente libro. La justificación de este tipo de poesía se inicia en el prólogo del libro, que por su interés y brevedad nos parece oportuno incluirlo en el ANEXO, y que no deja de ser una aclaración del poemario, y no del lenguaje llano.

En este prólogo, titulado «Digo, dice Juan de Leceta», no es tanto un alegato sobre el prosaísmo sino una explicación del porqué del libro: «Estamos ahora y aquí, viviendo, contra toda razón, sin saber por qué ni para qué y quizás sin por qué ni para qué. No somos una deducción ni una necesidad. Estamos, eso es todo» (*Poesía y verdad* 734-735). Sin embargo, nos ofrece alguna pista del porqué de la necesidad del lenguaje llano e hiriente que lo caracteriza: «Este fantasmón que llamo Juan de Leceta se atreve a escribir lo que a mí me avergonzaría pensar: me da el quién vive, me pide el santo y seña y –burla, burlando– pone el dedo en mi llaga» (733-734); «¿Que morimos? Cierto. Nuestro “decir” no lo olvida. Gana al contrario su ritmo en la alternancia del latido que dice ciego: “sí, vivo; sí, quiero; sí, soy”» (735). Este último fragmento nos abre un mundo de referencias que podrían remontarse hasta el mismo axioma cartesiano del «pienso, luego existo», que ha mutado al simple pero efectivo «vivo y soy viviendo», lo que le aproxima una vez más al existencialismo sartreano y a buena parte de la filosofía de Heidegger. Y volvemos así, otra vez, a la correlación entre la concepción de la poesía como instrumento transformador y *El arte como lenguaje*, en que el poema-cosa crea su propio lenguaje como vía para incidir en el mundo, para lo que era indispensable una cierta dosis de desautomatización:

Si el lenguaje liso y llano –o prosaico, como decían mis adversarios– me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o muy sabia que fuera.

[...] Como se verá por el Prólogo a *Las cosas como son*, mi prosaísmo estaba vinculado a una postura existencial y en su origen no tenía nada que

ver con la poesía social, si no es el deseo de romper con el minoritarismo.
(*Poesía y verdad* 733)

Todo ello, sin embargo, podemos solo intuirlo tras haber comprendido parte de la teoría celayana, y no aparece de forma explícita en el preámbulo del libro. En su famosa «Carta abierta a Victoriano Crémer» [1949] profundiza algo más en la cuestión del prosaísmo, ligándolo a la «anemia de contenido» que sufre la poesía del momento, «una vaciedad que obliga a buscar una humanidad más de raíz y más total, además de un lenguaje más hiriente, más directo, más eficaz, y –si quieres– esa nueva retórica que, en su amanecer, suele bautizarse de antirretórica» (736). Defiende que el poeta debe «entregarse» en cada obra, que su valor reside en su «desnudez», esto es, en su condición de hombre:

La poesía medieval podría darnos buenas lecciones de lo que son una poesía lisa y llana, y unos poetas que no eran entes quintaesenciados y abstraídos del hombre total, sino hombres a una de carne sensible, hueso indeformable y alma que sobrenadaba a su yo. (737)

La carta, publicada en el número 39 de *Espadaña* pero originalmente enviada de forma privada a Crémer¹⁴², es la respuesta al artículo-editorial con que la revista abría el número anterior, titulado «Prosaísmo», en que se hacía una crítica expresa de Celaya: «para huir del alquitarado idealismo de la poesía pura no es necesario zambullirse en la realidad bruta, desprovista de poesía» (*Espadaña*, 38). Aunque Celaya escribe a Crémer, que cree responsable del artículo, en su réplica el leonés le indica que en realidad fue Antonio González de Lama quien la redacta: «A medida que la leía [la carta] sentía como si alguien me mostrara un puñado de cosas de mi pertenencia»¹⁴³; precisamente en el número siguiente al de la «Carta abierta» aparece un nuevo artículo de A.G. de Lama, en que se acentúa una vez más la duda sobre la poeticidad de *Las cosas como son*:

Gabriel Celaya es hombre de indudable talento. Y no sólo talento de ese que pudiéramos llamar general o normal, sino talento literario y claras dotes

¹⁴² Carta fechada el 23 de marzo de 1949.

¹⁴³ Carta fechada el 28 de marzo de 1949.

poéticas aparecen en este libro y en otras actuaciones conocidas. Y sin embargo, el libro tiene muy poco de poético. (González Lama 1949)

Esta no será la única crítica que recibe el libro. Chicharro (1989) recoge algunas de las más importantes reacciones de la época, como el artículo en *Egan* de José Miguel de Azaola, donde se niega que se trate de poesía, y lo tacha de «penosamente masticable» y de «pseudofilosofía» (Azaola 1949), y otras no tan negativas, como es el caso de Juan Guerrero Zamora (1949), J.M. Aguirre –que tras un primer artículo en que realiza una dura crítica (Aguirre 1949) rectifica después comprendiendo la importancia que tuvo el poemario en la poesía contemporánea (Aguirre 1950)–. En general, lo que demuestra el revuelo provocado por el libro es precisamente que la poesía de posguerra se encuentra, una vez más, en una clara etapa de transformación.

Volviendo al núcleo de la polémica, Celaya, viendo la reacción que ha provocado su libro, sobre todo en el seno de *España*, redacta un artículo que publica la revista *Manantial*, que a menudo ha sido eclipsado por su «Carta abierta», pero, tal y como recuerda el poeta en *Poesía y verdad*, «dando de lado a otros [textos], quizás más afinados o más matizados, pero no tan directamente expresivos de mis preocupaciones de entonces» (737). El artículo, titulado «Cada poema a su tiempo», recoge esta vez sendos argumentos a favor del lenguaje llano:

Cada contenido y cada época imponen al verdadero poeta un estilo peculiar y consubstancial a ese contenido. ¡Al diablo la «vestidura poética» que sólo es un disfraz! ¡Al diablo la «fermosa cobertura! ¡Al diablo el «empaque aristocrático! Ser poeta no es darse aires como creen los que han lanzado sobre mí el anatema de *prosaísmo*.

La discrepancia que apunto es en el fondo más que estética. Hay quien reza beato: tiempo al tiempo; y hay quien exige nervioso: cada cosa a su tiempo. Aquéllos, perfectistas, estiman en cada obra poética su mayor o menor aproximación a un valor absoluto que llaman Belleza. Éstos, temporalistas, sólo ven en esas obras testimonios humanos que, logrados o no logrados como expresión, son inseparables, por humanos, de un aquí y un ahora.

[...] Actualmente, en España, los del «tiempo al tiempo» se han lanzado a una aburrida y vacía cháchara de loros loco-líricos, y que conviene recortarles las alas.

[...] Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que nos ocupa. No hagamos poesía como quien se va al quinto cielo. Porque cada cosa tiene su tiempo y lo que no sea de ahora no será nunca. Vivamos nuestro momento y dejemos con Dios a esos perfectistas que escriben para la eternidad. Y si no lo hacemos, no nos extrañemos de que nadie nos lea. (*Poesía y verdad* 738-739)

El prosaísmo, expresión que acoge con resignación, es el resultado de un intento de rebajar la poesía al momento histórico, de ponerla al servicio de un contenido concreto, dictado por la época. Pero no se trata de simple formalidad, o sí, ya que de hecho es la forma lo que dictamina el contenido del poema: el clasicismo y la poesía pura se han perdido en el bosque de la vacuidad, y es necesario que la obra poética se convierta en un «testimonio» de la época, del «aquí y ahora». Todo nace de la idea de que una poesía intemporal es imposible: las fórmulas líricas están ligadas a épocas concretas, y carecen de sentido en otras, y en el «aquí y ahora» no tiene sentido su uso.

De la primera edición de *Las cosas como son* se encargó La Isla de los Ratones, colección santanderina a cargo del poeta Manuel Arce¹⁴⁴, que publicó obras de Gerardo Diego, Jorge Guillén y Ángel Crespo, entre otros. La revista de igual nombre¹⁴⁵ recogió poemas de Juan Ramón, Aleixandre, Neruda o Blas de Otero, lo cual sugiere cierta alineación con *Norte*¹⁴⁶ –ambas tratan de tender

¹⁴⁴ Lamentablemente, no se conserva la correspondencia sobre el proceso de edición, aunque sí hay varias cartas en que Arce le expresa a Celaya su contento por haber editado *Las cosas como son*. Concretamente, las fechadas el 1 de marzo –«Estoy francamente contento con tu libro. Ha quedado bien y está siendo comentadísimo»–, el 10 de abril –«Yo también estoy contento –pero muy contento– de haber publicado *Las cosas como son* para iniciar mi colección»– y el 13 de julio –«Estás causando con *Las cosas como son* una verdadera polémica. Supongo que estarás contento»–; todas ellas, por supuesto, del año de publicación del libro, 1949.

¹⁴⁵ En la que Celaya colabora con el poema «Colegio junto al mar» en el volumen de mayo de 1948.

¹⁴⁶ La correspondencia entre Gabriel Celaya y Manuel Arce guardada en el fondo del Koldo Mitxelena consta de 38 cartas fechadas entre 1949 –año de edición de *Las cosas como son*– y 1962, y se aprecia un hondo respeto y admiración entre los dos poetas.

puentes hacia la poesía anterior a la guerra al mismo tiempo que dan espacio a las nuevas voces del panorama posbélico–.

Además del prólogo, la primera edición contiene una dedicación: «A Amparito o Carmen», que cambiaría más adelante a «A Amparito, como digo Carmen». Carmen, como veremos, es la manera en que se referirá a Amparo Gastón a lo largo del poema, en el que abundan referencias a distintas experiencias biográficas de Celaya. *Las cosas como son* es un largo poema – 860 versos divididos en estrofas de diez– de afirmación vital. En él se hace una apología de la vida al mismo tiempo que se relativiza la muerte y se declara el amor como motor de felicidad.

El poema comienza con una especie de introducción, donde la voz poética se presenta como un «Crean, soy buen chico» (*LC* v. 1) que desde el primer momento entrega el discurso poético al terreno del lenguaje llano, coloquial. Se apuntan las primeras referencias biográficas –«y si no resisto, / me encierro en mi cuarto, babeo y escribo / lo que no publico» (*LC* vv. 8-10) –; hay una primera mención a Carmen, en un verso que sitúa la figura femenina en relación a Dios –«He vuelto a creer en Dios; ayer cené con Carmen»–; y también uno de los motivos que, aquí y allá, aparece también en los poemarios anteriores, el telegrama (*LC* v. 3).

En seguida se da paso a la temática que estructura el poema: la inevitabilidad de la muerte (vv. 14 y sigs.) y su relativización a través de una escena en que el cadáver del hombre llamado Pablo produce en el yo poético poco más que indiferencia:

No comprendo nada. (¿Es Pablo ese muerto?)
Abro bien los ojos,
miro su cadáver (¿se dice cadáver?),
y al verle tan serio
me rasco el sobaco, medio acobardado,
me quito el sombrero,
me ensucio de llanto, suspiro y moqueo...

(son los obligados gestos de respeto
en un hombre greco-
judaico-romano-cristiano-europeo) (LC vv.21-30)

La condición de impostor que presenta con la hipócrita conducta ante el cadáver viene justificada por la inevitabilidad de la muerte y su naturaleza ordinaria: «si eso fuera triste (¡sólo es asombroso!, / si eso fuera raro (¡pasa cada día!), / si no fuera cierto / que usted y yo morimos» (LC vv. 45-48). La inclusión del lector en la segunda persona –oscilando entre el singular y el plural– es constante en el texto, otorgándole la dimensión comunicativa que buscaba Celaya y ofreciendo un apoyo al lenguaje liso que lo caracteriza. La muerte crea una sensación de angustia por su inevitabilidad, y es precisamente la superación de esta ansiedad lo que dará término al poema (LC vv. 51-60).

Al decidir «hablar» y no «cantar», el sujeto poético se zafa de su condición de poeta, lo que comprende como una ventaja (LC v. 61), puesto que es necesario recuperar su circunstancia de hombre para poder comunicarse con los demás –«tan sólo quiero / encontrar a un hombre que pueda decirme: / “sé para qué vivo.”» (vv. 68-70); otro imposible, debido a la vacuidad de la vida, tal y como se presenta el mundo en el texto.

El paralelismo hombre-Dios se realiza a partir de otro dato biográfico: «Aunque les sorprenda, soy un ingeniero» (LC v. 81), tras lo cual comienza una presentación de sus amistades, «y al pensar en Dios (¡no puedo evitarlo!) / pienso siempre en ellos» (LC vv. 90-91). También ellos, como el poeta, buscan distracciones que los abstraigan de la idea de la muerte, lo cual se expone como una vía a la felicidad:

Hoy uno me ha dicho:

«La Codorniz y el Kempis¹⁴⁷ son lo único que leo»;

y otro, avergonzado de hablar tan serio:

¹⁴⁷ *La Codorniz* fue una revista de humor blanco y absurdo –a menudo con dobles sentidos– que circuló entre 1941 y 1978; «el Kempis» se refiere a *Imitación de Cristo*, libro de devoción del siglo XV que hasta mediados del siglo pasado fue uno de los puntos cardinales de la formación cristiana.

«Aun con mala suerte, pesqué ayer cien truchas.»

Y esto, quizá necio,

yo lo encuentro hermoso.

¡Saben limitarse! ¡Saben ser dichosos! (LC vv. 91-97)

Lo interesante del fragmento anterior es algo que se explicitará más adelante; nos referimos a la inoperancia, tanto de la religiosidad como del escape humorístico –dos elementos del nuevo *idéal* que está formando Leceta– para evitar el *spleen* que provoca la seguridad de la muerte. A la pregunta sobre la inevitabilidad de la muerte siempre sigue la del sentido de la vida; ambas crean en el yo una sensación de soledad (LC vv. 101-120), que utiliza para un acto de autocontemplación –¿otro intento de evasión?–:

Me he quedado solo con mi hambre y mi nada,

y ahora –es lo difícil– me arranco de dentro

qué demonios quiero. (LC vv. 128-130)

El viaje al subconsciente le lleva a retomar el tema de la «conciencia mágica» –«Viven en mi sangre / hombres que inventaron la rueda y el fuego, / hititas y asirios, egipcios y griegos» (LC vv. 131-133)–, pero en los siguientes versos comprueba, una vez más, lo inútil del intento: «Doy a la cultura mi sobresaliente, / mas escucho luego / mis huesos que suenan, con la muerte, secos» (LC vv.137-139).

Como veremos, el tema de la búsqueda de la salvación, que en el poema acaban por llamarse «delirios» por su ineficacia, se repetirá constantemente, y siempre bajo los mismos elementos: la religión o Dios, el autoanálisis, la naturaleza, las distracciones mundanas, la cultura y el arte y el amor. El paralelismo con el primer libro de *Las flores del mal* es claro, y muestra una vez más la estrecha relación de la obra de Celaya con la poesía francesa.

Volviendo al texto, los siguientes versos describen cómo el intentar dar respuesta a las preguntas en torno al sentido de la vida y de la muerte no son más que una forma de aproximarse a la segunda, puesto que el tiempo perdido

pensando en la muerte es tiempo robado a la vida (LC vv. 141-150); de ahí que se construya la equivalencia entre las dos: «me agravo tanto de dolor cerrado / que puedo crearme muerto como Pablo» (LC vv. 157-158).

La afirmación de humanidad viene dada por la aceptación de la muerte, en tanto que esta democratiza e iguala a todos –poetas o no–: «Yo sólo soy un hombre (nada más ni menos); / me atengo a mi muerte» (LC vv. 181-182). La afirmación de la muerte se vuelve, al mismo tiempo, afirmación vital: «aunque tan pequeño, / me siento orgulloso porque soy macizo» (LC vv. 187-188).

A continuación se analizan uno a uno los diferentes delirios para comprobar que ninguno es fructífero. Primero, la grandeza de lo místico se ve apremiada por las obligaciones y distracciones del día a día:

En vez de jugarme –cara o cruz– completo,
me deshago vano, ni bueno ni malo,
en mil baratijas
(caprichos, placeres, fogonazos, prisas).
En vez de a un destino único y valioso,
me doy a mis días múltiples e inocuos
que no dicen nada (que dicen la nada),
siempre iguales y otros,
sin pena ni gloria, sin ser verdadero,
pues no desembocan ni dejan memoria. (LC vv. 231-240)

Las distracciones acarrearán cierta sensación de dicha, pero su promesa no se cumple puesto que no dan respuesta al sentido de la vida, y tan solo forman un día a día cíclico: «Torturo el vacío, / pues en mis placeres como en mis trabajos / no encuentro principio ni fin a lo que hago» (LC vv. 258-260). Esta impresión desemboca en un nihilismo, falso en última instancia, porque en el fondo queda un «afán sin objeto» (LC v. 275) que todo lo imbuye: «las necesidades / me encierran en moldes falsamente reales» (LC v. 285). La sensación se ejemplifica con la figura de Carmen durante los siguientes 70 versos. En ellos, la figura femenina se presenta en expresiones contradictorias

de atracción y repulsión (vv. 300-305), y existe una correlación entre lo femenino, la muerte y el misterio, expresada en términos sensuales:

Siempre eres aquello que escapa un poco:
caderas que agotan,
anchura que flota con indecisiones,
vida y muerte juntas,
terrible, adorable (querida, temida)
como empieza el mundo (y acaban tus ojos)
o el viento remueve mis hojas secretas. (LC vv. 324-330)

La atracción sexual se relaciona así con el ansia existencial, haciendo que el delirio femenino tampoco funcione:

Me tira mi sexo
(no sean idiotas, no me crean obsceno),
me tira un impulso de aventura y riesgo,
un jugar de cara
(¡míreme de frente!, ¿no está usted conforme?)
lo poco que tengo
contra lo imposible de enunciar que anhelo. (LC vv. 361-367)

Lo divino, y en concreto el catolicismo, con su promesa de inmortalidad, sus dogmas y su Dios-hombre, que ofrece la promesa del hombre-Dios —«Si hay un Dios que es hombre, puedo ser divino» (LC v. 411), tampoco opera debido a su rechazo de lo epicúreo, que es como despojar al hombre de lo que tiene de humano:

Perseguir la dicha, ¿no es una indecencia?
Lo real es limpio, descarado, claro:
el deseo es sucio (se racionaliza).
Hay ciertos anhelos,
no, por grandes, libres de mentira y cieno.

La vida que crece
más y más reclama multiplicaciones,
se niega a sí misma, se come sus tripas,
se proyecta, loca, por su sin sentido,
sueña lo divino con canibalismo. (LC vv. 421-430)

Y concluye:

La fe con razones
sirve a mi demanda de inmortalizarme,
mas son finitudes lo que me define. (LC vv. 438-440)

Si el ser humano se define por sus limitaciones, entonces la muerte es la determinación absoluta, y la promesa católica arrebatada esta esperanza, por lo que se presenta doblemente inoperante. Arrebatada su divinidad, la voz poética recurre al opuesto, la bestialidad o la animalización, buscando la respuesta en los instintos básicos, en el «impulso virgen de mi hambre y mi fuego» (LC v. 467), pero también estos se antojan estériles, en tanto que el hombre no se define por sus instintos, sino por sus vicios:

Vicioso: ¡qué rara
palabra que, al cabo, define lo humano!
El tigre es tremendo; la paloma, idiota;
la jirafa, absurda; la culebra, larga;
mas vicioso sólo puede serlo el hombre,
que nunca descansa,
que se niega a sí mismo (LC vv. 471-477)

Si el hombre no puede compararse ni con lo divino ni con lo animal, la respuesta debe encontrarse en otro elemento que lo define: la cultura. Pero el arte, como la civilización, no resulta sino en una pérdida de la naturaleza humana:

Quizá desvariando,
los hombres repudian su naturaleza
(no caben en ella), se fabrican otra:
Civilizaciones
(la historia, mi modo justo de ser hombre),
las leyes que le imponen a lo sin medida
(normas a la vida),
ritmos con que ordenan delicias confusas
(cálculos, sonatas, códigos, liturgias),
formas con que engendran otras realidades. (LC vv. 541-550)

El arte no ofrece respuesta a la muerte: «Ya ven, la cultura también es delirio» (LC v. 581), porque se engrandece en ella como el héroe clásico, mientras que el ser humano se empequeñece. Será la propia omnipotencia de la muerte lo que al fin dará sentido a la vida, igualando ambas: «muero en tanto que vivo; / vivo de ir muriendo» (LC vv. 593-594); esta aceptación es lo único que ofrece cierto alivio, y se funda un nuevo vitalismo en la concepción de una vida sin sentido:

mis rigideces (o mi pensamiento)
me invitan a veces, tonto y fatigado,
a ensayar la muerte
(la definitiva, según sospechamos);
mas al decidirme, descubro: es bonito
vivir como sea,
vivir para nada, vivir sin sentido. (LC vv. 634-640)

Tras la aceptación de la muerte y el recuperado vitalismo se vuelve a la escena inicial, en que el enfrentamiento con el cadáver toma una dimensión distinta:

Soy un dios posible: no soy una bestia;
soy, aunque pequeño, héroe por hombre;

sé que he de morirme,
mas por eso mismo valoro la vida. (LC vv. 737-740)

Con la paz recién adquirida mediante la adopción de un renovado cinismo, en el que dejar de tomar las cosas en serio resulta en una insospechada felicidad, comienza a desarrollar una idea en torno al recién celebrado apotegma «digo, luego vivo»; la quintaesencia del ser humano es la comunicación, y solo mediante el «decir» es posible afirmarse:

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. (LC vv. 776-780)

Se permite incluso responder a aquellos que lo critican:

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. (LC vv. 786-790)

Pero en ningún caso les procesa odio, en todo caso indiferencia: «mas no puedo odiarles como se merecen, / les amo –¡palabra!» (LC vv. 799-800). Retoma entonces el diálogo con el lector –o acaso se dirige a aquellos «hombres respetables»–, tratando de convencerlo de su descubrimiento:

Bástense a sí mismos y si es necesario
búsquense su Carmen,
háganla de un poco de belleza y cieno
(el ser femenino siempre es moldeable)
cúbranla y comprendan que tan sólo un cuerpo

entiende a otro cuerpo. (LC vv. 825-830)

A nada que comparemos este fragmento con el anterior, y nos fijemos en la correspondencia que hay entre los versos 786-787 y 788-789, podemos deducir una nueva relación entre la crítica que recibe por su relación con Carmen –que, recordemos, se refiere a Amparo Gastón, relación que comienza sin poder poner fin a su matrimonio– y la que hacen de su poesía. Incluso el término latino del nombre escogido –Carmen– refuerza la idea de unión entre lo femenino y lo poético. También se intuye una interiorización de la mujer en base a su contraste, formando una relación complementaria.

El amor es otra de las razones de la felicidad; pero este no se encuentra encerrado en ningún poema, sino en la propia experiencia vital (LC vv. 831-840). El poema termina con una última afirmación vitalista ante la visión de la muerte:

Carmen lo comprende (mas sin explicarse).

Carmen, si me besa,
si roza, furtiva, mi mano o mi muslo,
si mira riendo sólo con los ojos,
si dice: «No importa»,
me da nueva vida, bendice mi cuerpo,
sana mis posibles penas trascendentes.

Así son las cosas

como son, terribles sólo por idiotas;

Pablo se me ha muerto; yo sigo vivo. (LC vv. 851-860)

La estructura temática, como hemos podido observar a través del largo resumen –que por la naturaleza del poema creíamos necesario–, se asienta sobre tres actitudes sucesivas respecto a la vida: primero, la angustia ante la pregunta sobre el sentido de la misma y el papel de la muerte, reforzada por la inevitabilidad de la última, presente de forma plástica en el poema a través de la figura del cadáver. Segundo, la resignación ante la ineludible muerte, que al mismo tiempo se equipara con la vida, puesto que una y otra son inherentes y

complementarias. Por último, un estado de felicidad resultante de la aceptación de la muerte, que produce un renovado vitalismo solo posible al deshacerse de su abrumador peso. Ninguna de las alternativas que se presentan para evadirse de la angustia –los llamados «delirios»– logran al cabo su propósito; solamente, acaso, el amor puede lograrlo, pero incluso este se entiende en su dimensión unificadora, al servicio de otro logro mayor, que es el de la colectividad anónima.

Hemos demorado a propósito un análisis del que creemos es uno de los elementos fundamentales del poema: la figura femenina. Realizándolo justo antes del estudio del último poemario de este ciclo, *Se parece al amor*, que recoge una poesía amorosa fruto de la reciente relación entre Celaya y Amparito, facilitará de alguna forma una comparativa del desarrollo de esta figura. Como hemos adelantado más arriba, en *Las cosas como son* Carmen, representante de todo lo femenino y, al mismo tiempo, objeto amoroso de la voz poética, tiene cierta correspondencia con la poesía. Muchos de los rasgos que se le atribuyen parecen reforzar esta relación: la maleabilidad –«el ser femenino siempre es moldeable»– (LC v. 828); el misterio –«Carmen, Carmen, Carmen (¿es ese tu nombre?)» (LC v. 321)–; la belleza; y la capacidad de dar respuestas, aunque siempre de forma abstracta –«Carmen lo comprende (mas sin explicarse)» (v. 851). Más importante es, sin embargo, el hecho de que se enuncie como un complemento indispensable para la afirmación del hombre, que en su progresiva apertura de conciencia va interiorizando también lo femenino. Como podremos observar, esta idea de interiorización es la base de la relación entre lo masculino y lo femenino en *Se parece al amor*.

IV.2.4. Se parece al amor

Escrito poco después de conocer a Amparo Gastón, *Se parece al amor* [1949] constituye un libro que nada tiene que ver con los anteriores. Como el propio título sugiere, se trata de un poemario de poesía amorosa compuesto por

veinte textos de calidad desigual, en los que los tópicos amorosos encierran, en ocasiones, líneas de más hondo calado.

El eje central lo erige la idea platónica del amor, descrito en términos de verdad, belleza y gozo: «Deseada», «Apasionadamente», «La verdad», «La perfecta belleza» o «En ti termino» son claros ejemplos de ello. Sin embargo, el motivo de la pasión amorosa también está presente a lo largo del poema – seguramente debido al hecho de que la relación entre Celaya y Amparito no era legítima, y no en el sentido del amor cortesano–, a menudo confundido con el hastío existencial:

La fatiga, la inmensa
fatiga de los días repetidos.
(Toda alegría supone
algo de heroísmo.)

Admirable enemiga,
de ti nazco sufriendo.
(Arder: así me siento
un alma iluminada.) (*Amor*, «Perdido de amor»)

A menudo los motivos platónicos se quebrantan, suscitando una idea de la imperfección de la figura femenina y el amor, ambos ambiguos, misteriosos:

Este objeto de amor no es objeto puro;
es un objeto bello, y creo que eso basta.
Bellos son sus brazos, sus hombros, sus senos;
bellos son sus ojos (¡y qué bien me mienten!) (*Amor*, «En ti termino»)

Esto conlleva una recuperación del motivo del doble, representada por Shiva, dios hinduista que representa la «divinidad cíclica, divinidad hermafrodita o emparejada, [y] es también el supremo danzante» (Durand 1982: 320). La pareja Shiva-Kali, siendo la segunda esposa del primero en la tradición hinduista,

refleja por su parte la asociación de caracteres contradictorios (276), ambas figuras representan la destrucción y la reconstrucción del mundo; concepto –el de muerte y resurrección– también presente en el poemario:

Dios de doble rostro,
vida y muerte juntas,
adorable, terrible
como una gloria pura.
[...]
Si acerco a ti mi mano,
dios-diosa de tierra,
expiras y tiembles,
me deseas, besas. (*Amor*, «Sivah¹⁴⁸»)

El tema de la dualidad del símbolo femenino también se conecta con el recuperado motivo del doble y el espejo:

Ella no era nada
(sólo yo pensaba).
Frente a mí, cristales;
más allá, lo otro. (*Amor*, «A mi medida»)

donde eres tangible,
aunque no lo enienda,
remoto, en la orilla
que abre a un nuevo mundo (*Amor*, «En la otra orilla»)

¹⁴⁸ Celaya escribe de forma incorrecta el nombre del dios sánscrito en el título del poema, y no se corrige en ninguna edición.

No hay mejor espejo
que un encerado negro:
la tierra invisible
que refleja el cielo. (*Amor*, «El amor libre»)

La concepción de la mujer como reflejo del hombre acarrea una sensación de otredad –«Mas te prolongas lejos; / eres más, eres lo otro» (*Amor*, «Porque sí»); pero al mismo tiempo que se expresa la extrañeza, existe una progresiva apertura hacia el contrario. El deseo de posesión –amorosa, sexual– se concreta en forma de interiorización de lo femenino:

Di si tu remota
belleza en tu cuerpo
puedo yo apresarla,
puedo así matarte.

Deseada, ya basta.
Deseada, no puedo.
Deseada, tú quieres
que yo muera contigo. (*Amor*, «Deseada»)

La entrega al otro requiere la aniquilación del ser, en el sentido heideggeriano de «ser en el otro»:

La noche me suspende
en un vuelo pausado
e, inmóvil, pone en vilo
lo que el hombre no entiende:
tu voz, tu voz querida
hundiéndome en lo ausente.

Uno cierra los ojos
(¡me da miedo mirarte!);

uno tiende las manos
–aves heridas y leves–,
y en sus raíces siente
que tú eres y no eres. (*Amor*, «Hasta la muerte»)

Solo en la suma hombre-mujer es posible la existencia: «Tú conmigo, todo; / tú sin mí, perdida» (*Amor*, «Fecundación»), y la no-uni3n se corresponde con el misterio, la ausencia y la angustia: «tú creas melodías / con pausas secretas» (*Amor*, «Perdido de amor»)

Adem3s de la tem3tica del doble, con los mismos motivos que se encuentran en su poes3a de los a3os treinta, Celaya recupera tambi3n el tono pante3sta y tel3rico que caracteriza los poemarios escritos en durante su estancia en la Residencia de Estudiantes, aunque de forma mucho m3s moderada. As3, por ejemplo, en «Balada», la amada es descrita en estos t3rminos: «madre de otro siglo, cadencia callada, ritmo de la tierra». En este poema, la voz po3tica, en persecuci3n constante de un «tú» que sabemos femenino por un único uso del sustantivo 'madre', describe la escena utilizando toda una simbolog3a que reconocemos f3cilmente:

Al seguir tus pasos...
(Crec3a la hierba
moviendo ese lento
temblor que no acaba)

Lo he visto en tus ojos
de noche invertida
y en los impalpables
brazos de la luna.

[...]

Al seguir tus pasos
que ya no nombraba
sólo hubo un silencio,

fábula olvidada.
[...]
Al contar tus pasos
(lo he visto en tus ojos)
que el silencio sabe...
y he seguido solo. (*Amor*, «Balada»)

Se recupera la simbología de la noche y la luna, el silencio, la hierba –lo telúrico– y la soledad, e incluso, en otro poema, el motivo de las estatuas, tan recurrente en *Marea del silencio*: «Aprisionando la luz, / era en la playa, desnudo, / un mármol monumental» (*Amor*, «La belleza perfecta»). Esto se debe, seguramente, al hecho de que sigue relacionando lo femenino con la fecundidad –también artística– y la regeneración vital. Sin embargo, y a pesar de que se presenta a la mujer como un elemento de otredad, existe al mismo tiempo una reunión progresiva. Esto se debe al hecho de que hay una concreción de la figura femenina a través del sentimiento amoroso, que se materializa bajo la idea de unión de contrarios a través de la aniquilación del yo. Esta conclusión es especialmente relevante en el último poema del libro:

Si mi pequeño corazón supiera
algo de lo que soy;
si no fuera, perdido, por los limbos, cantando
otro ser, otra voz,
¡ay, sabría qué me duele!,
¡ay, sabría lo que busco!,
sabría tu nombre, amor.
Sería todo mío, todo tuyo, y unidos,
diría yo lo que quieres,
dirías tú quién soy yo. (*Amor*, «Tú por mí»)

Este último texto, pero en general todos los poemas que componen *Se parece al amor*, si bien ofrece una nueva bifurcación en la estética celayana, es, al mismo tiempo, un testimonio más de la apertura de conciencia que persigue

el poeta donostiarra, que en el proceso de apertura hacia el otro logra también, de manera más o menos lograda, una interiorización de lo femenino, que se presenta como un contrario pero que, a lo largo del poemario, gradualmente lo define como un elemento complementario e indispensable para la afirmación existencial.

IV.3. El «más acá» en la poesía de Juan de Leceta

La poesía de esta etapa podría definirse como la expresión intensa de los sentimientos que percibe el poeta en su experiencia vital. Sensaciones como el amor repentino e intenso, una creciente fe en la comunión de los hombres y la continuada angustia se traducen finalmente en un renovado vitalismo, que refuerza la convicción de lo fundamental en el ser humano, esto es, su capacidad de expresión y comunicación.

La exteriorización de estos sentimientos se produce de forma intensa gracias a la incorporación de un lenguaje más cotidiano, que además contribuye a su democratización: la angustia, el amor o la alegría son expresados en términos llanos y accesibles, lo que intensifica la idea de que, como el lenguaje utilizado, estas pasiones son también algo corriente y común a todos los seres humanos.

El lenguaje directo se refuerza también por toda una temática de las realidades de un «más acá» que rebaja la poesía a la cotidianidad. Aunque es una poesía que habla de desesperación, de dicha y de la fe en la humanidad, estos temas siempre se abordan desde la experiencia personal y mediante situaciones concretas del mundo real. Como hemos observado a lo largo del análisis, es habitual la presencia de automóviles, periódicos, telegramas, lo bursátil o la materia europea, que son un intento de llevar la poesía hacia unos horizontes más cercanos al público objetivo, que no es ya un público burgués, acomodado y culto, sino el hombre llano. Esto lleva también a un aniquilamiento

de la figura del poeta, cuya sola condición de hombre es relevante ahora. El intento constante de comunión con un otro colectivo pasa de hecho por la aniquilación del yo, y hay una pretensión al poema impersonal, en el que la voz poética se despersonaliza y actúa desde el anonimato, de manera plural y comunal.

No podemos cerrar este capítulo sin hacer una mención del excelente artículo de Laura Scarano (2016), «Ethos testimonial y contra-canon (El caso de Gabriel Celaya)», en el que, partiendo del concepto del *ethos* testimonial o la interacción entre dos pactos complementarios, el lírico y el crítico –«el pacto crítico añade al lírico (ficcional) un contrato de verdad con los lectores, desde una instancia autoral¹⁴⁹ que no se pone en duda» (37)–, cuya formación discursiva permite a la autora estudiar los procesos de canonización del realismo como reacción al predominio simbolista entre los años cuarenta y sesenta. En este sentido, el proceso de rehumanización en el que participa Celaya transcurre paralelo a su «posicionamiento en el campo artístico» (44) –Scarano aprovecha aquí noción de «campo» de Pierre Bourdieu (1995)–, al que contribuye tanto con su obra poética y crítica como a través de las numerosas colaboraciones y relaciones que cosecha a partir de 1947. Todo ello, en suma, para la construcción de un contra-canon:

Un giro ético con implicaciones civiles y públicas, desafiando la tradición modernista-vanguardista y reponiendo conceptos olvidados en la lírica como responsabilidad social y testimonio histórico. Se trata de una práctica que puso el foco más en el destinatario que en el propio hablante, en los fines y efectos más que en los medios y retórica habitual del género. (Scarano 2016: 39)

No se trata, por tanto, una simple enumeración de temas comprometidos o sociales, sino una *actitud* o una manera de concebir la poesía en su dimensión crítica, transformadora y comprometida. Por eso la figura de Celaya es propicia

¹⁴⁹ El *ethos* autoral se refiere al resultado del conjunto de imágenes que un autor construye de sí mismo a través no solo de su obra ficcional, sino también de su producción crítica y ensayística. Esto implica un discurso «en situación», en tanto que el discurso nace de la imagen de un hablante circunstanciado por su momento histórico: «significación de la poética no sólo como una forma de pensar *sobre* el mundo, sino como un modo de ser en el mundo, de constituir un *ethos*, en el contexto histórico y dialógico de la comunicación literaria» (38).

para el análisis de Scarano: es sin duda uno de los autores que mejor ejemplifican el concepto de contra-canon.

Pero lo interesante del artículo es el hecho de que el compromiso poético no se limita solamente a ciertas actitudes éticas y críticas, sino a un fenómeno discursivo. En tanto que estas posturas produzcan un cambio en la manera de concebir el lenguaje literario, esto es, mientras que el poema se caracterice por ser un acto de comunicación, capaz no solo de realizar una crítica de su contexto histórico, sino de formar en el oyente una conciencia plenamente social; entonces podemos afirmar que el compromiso es también un modo discursivo.

En el caso concreto de Celaya, su obra tomará el rumbo hacia esta posición de compromiso desde el momento en que, bajo la máscara de Juan de Leceta, propone una poesía coloquial y sencilla:

Esta opción por la sencillez no oculta su grado de dificultad, ya que existe en Celaya una clara conciencia de la necesidad de rigor y cuidado formal. Sin embargo, tales esfuerzos deben ir orientados a construir un nuevo lenguaje, rompiendo con normas y academicismos, por eso propone una poesía que acorte la distancia entre el «modo de hablar artístico» y el «modo de hablar común» (46)

El desarrollo de un discurso afín al interés por una poesía rehumanizadora viene acompañado de una progresiva evolución de su teoría de conciencias:

No hay otro poeta en la España de posguerra que haya sostenido con tanta lucidez y coherencia este tránsito del surrealismo y existencialismo a la poesía social y post-social. En el centro de su praxis, el proceso de descentramiento está indisolublemente atado a la evolución de su ethos testimonial, que supera el mero ideario social-realista, encapsulado en consignas y clichés muchas veces panfletarios, y refunda un realismo crítico expansivo. (55)

Aunque el análisis de Scarano excede con creces el período que recogemos en este estudio –su examen es en realidad una revisión de la poesía social de los años sesenta y su perduración en la poesía posterior–, permite un nuevo punto de vista sobre la significación del compromiso en la poesía de

Celaya. Si entendemos este no solo como una actitud o una suma de temas de calado ideológico, sino como un modo de discurso, entonces es posible ligar la poesía de Juan de Leceta con la producción posterior, y no solamente desde el punto de vista que hasta ahora nos ha ocupado –el de la progresiva apertura de conciencia, que transita desde la problemática existencial hacia el marxismo–, sino también desde el propio uso que se hace del lenguaje.

En este sentido, el lenguaje llano e hiriente de *Tranquilamente hablando*, *Avisos* y *Las cosas como son*, además de cumplir una función comunicativa, sirve también para la construcción de una moralidad que abarca tanto al poeta como al lector, y que sienta las bases de un modo de hablar poético de propósito transformador.

CAPÍTULO V. CONCLUSIONES

Sé bien que la influencia social de la poesía es lenta y acaso feble. Pero el excepcional mérito de la obra de Celaya es que en la evolución de la conducta y del pensamiento de la sociedad española de postguerra, su trabajo fue coeficiente. Creo que llegó a profundizar con cierto calado. Nombre insoslayable en la historia de la literatura de este siglo. Sin él, no se entendería bien la marcha de la poesía en nuestra época. Ni quizá de la vida. (Luis 1994: 42)

Sabemos de la excepcionalidad de un poeta cuando una figura como la de Leopoldo de Luis le dedica palabras tan afectuosas como ciertas. La obra de Gabriel Celaya, tanto la poética como la narrativa y ensayística, es merecedora de constatar entre las más significativas del siglo pasado. No solo la magnitud de su producción, que como ha quedado patente excede por creces el más que habitual marbete de «social», contribuye a la significación de su figura; también la complejidad del pensamiento celayano, su inquietud por situarse en el centro de la vorágine literaria española de posguerra, o la propia evolución de su poesía, paralela y al mismo tiempo original, dependiente y a la vez condicionante de las corrientes centrales de la poética española; o el hecho de que, de una forma u otra, su nombre –o el de alguno de sus otros yo– consiguió hacerse un hueco en los principales medios de propagación de poesía de su tiempo. El interés por un poeta como Gabriel Celaya, y especialmente por su obra temprana, situada en el entorno de la Guerra Civil y la primera posguerra, viene auspiciado además por su situación personal, evidencia de una narrativa de hundimiento y resurrección que una vez más es reflejo del panorama poético en España: el desarrollo de una visión impedida por la coyuntura histórica, el

aturdimiento y el sentimiento de confusión consiguientes, la búsqueda incansable de nuevos y viejos referentes y el resurgimiento de una nueva poesía, que tanto debe, en el fondo, a la anterior.

Desde el primero de los poemarios, *Marea del silencio*, Celaya muestra ya algunos de los rasgos que caracteriza la poesía de la primera etapa: una tendencia hacia la liberación del verso, aunque se basa en estructuras rítmicas clásicas como heptasílabos, endecasílabos y alejandrinos –siempre de forma poco estricta–; una disposición al encabalgamiento que promete una gradual aproximación a lo prosaico; inserciones parentésicas con función explicativa, expresiva o fáctica; y, sobre todo, una honda influencia del surrealismo, que condiciona no solo los elementos estructurales y temáticos, sino la propia concepción de la poesía, que se presenta como un misterio enterrado en lo más profundo de la conciencia, alcanzable solo mediante la sumersión autorreflexiva y la experiencia onírica, otorgando a todos los poemas una gran carga metapoética. Todo ello caracterizado por la condición personal de nuestro poeta, que se encuentra en una etapa de descubrimiento y búsqueda de tono en la que se aprecia el magisterio de algunos de los poetas españoles más importantes del primer tercio de siglo –Generación del 27, Juan Ramón Jiménez– y anteriores –Bécquer y San Juan de la Cruz– y una serie de influencias que marcan el registro temático y ontológico del poemario –las vanguardias, el surrealismo francés, el romanticismo alemán–. El motivo temático más recurrente, y presente ya desde el título del libro, es lo acuático, con el que comienza a construir un correlato objetivo, desarrollado en los siguientes poemarios, muy ligado al arquetipo del agua profunda y su correlación con el sueño y la exploración personal.

La soledad cerrada continúa la senda marcada por el anterior, situando ahora el motivo del doble como eje temático, si bien existe una estrecha relación entre este y lo marítimo: el mar como reflejo o espejo del cielo, y de esta manera, multiplicador de realidades, lo cual permite la introducción de otras figuras simbólicas también interconectadas, como la del buzo y el sonámbulo. Como vemos, este poemario no hace sino incidir y aumentar el espacio alegórico introducido en *Marea del silencio*, al mismo tiempo que se hace patente un

desarrollo tanto estilístico como del contenido, mucho más depurado y con una influencia marcada del neorromanticismo. El poemario imbuye al lector en un aura de misticismo potenciada por las citas al *Upanishad* y a Novalis, y frente a la pregunta por la naturaleza de la poesía comienza a surgir la duda sobre la esencia misma del hombre, creando una correlación poesía-vida que será de gran importancia para comprender el rumbo que tomará su obra años más tarde. La poesía de *La soledad cerrada* muestra una propensión a lo telúrico –en oposición a *Marea del silencio*, aunque algunos de sus textos también dan cuenta de este rasgo: «es la hora de las raíces y los perros amarillos» (*Marea del silencio*, VI, 41)–; característica que perdurará incluso en los poemas de después de la guerra, y que introduce un panteísmo y una idolatría por la Madre Tierra, presentándose esta como el conteniente de la memoria de la humanidad y sustituyendo a lo acuático en su correlación con la poesía como misterio.

En su corta extensión, *La música y la sangre* muestra uno de los rasgos más característicos de la poesía de esta primera etapa, que es la retroalimentación entre todos los poemarios: recoge los motivos más representantes del ciclo, al mismo tiempo que rezuma un sentimiento exacerbado de vitalismo motivado principalmente por la exaltación del objeto externo. Hacia el final del libro, vuelve el sentimiento telúrico y el panteísmo que promueven un sentimiento de pertenencia del hombre en la naturaleza y, por extensión, en la totalidad de la existencia.

El primer ciclo se cierra con *Poemas de Rafael Múgica*, que no solo retoma el motivo del *Doppelgänger* y todos los arquetipos relacionados –mar, espejo, luna, noche, muerte como reflejo de la vida–, sino que construye a lo largo de sus cinco partes las distintas fases de la introspección onírica: la ensoñación misma, en clave descendente y abismal; el regreso o ascenso a la realidad y la cancelación de la vida cotidiana tras la revelación poética. Por otra parte, el verso se libera totalmente, revelando un apremio por lo prosaico y renovando, una vez más, la estructura del poema.

Los poemarios del segundo ciclo, situado justo después de la Guerra Civil, son una continuación intencionada, «como si no hubiese habido guerra» (Vivas

1984: 35), de la poesía de la etapa anterior. Sin embargo, ya en *Objetos poéticos* se aprecia una disposición –por otra parte tan recurrente en Celaya– a la exploración de variantes poéticas para perseguir la misma base temática que iniciara en los años precedentes. El libro es un intento de producir poesía pura, pero el término de «pureza» en Celaya es particular y personal: nuestro poeta no cree en una separación entre forma y contenido, sino más bien en la unión insalvable de ambos planos; en la poesía pura, la forma es el contenido, y por lo tanto el poema se convierte en un objeto independiente, un objeto con el poder de *ser* por sí mismo, sin la necesidad de terceros. Existe un matiz, sin embargo, entre la concepción de una poesía cuya forma está *sometida* al fondo –es el caso de la poesía pura– y la poesía en que existe una *comunión* entre fondo y forma, idea que desarrollará más adelante para la justificación de la poesía como útil transformador pero que tiene unos orígenes claros en este libro. Concluíamos que, en todo caso, la permanencia de los rasgos característicos de la etapa anterior permite ver un hilo conductor que atraviesa toda la poesía.

Con *Movimientos elementales* Celaya inicia un proceso de depuración de la imaginería surrealista que dará como resultado un poemario más desnudo, y en el que, aunque perduran los motivos presentes en la poesía anterior –libres ya, como decimos, de la carga surrealista–, muestra a su vez un paralelismo temático con la obra *Tentativas*, introduciendo, principalmente, dos vertientes temáticas: la de la inoperancia del individual y la necesidad de admitir la pluralidad del hombre, en cuya conciencia profunda cree presente la totalidad de la historia de la humanidad. En este sentido, uno de los elementos simbólicos clave es el río, que ante la inmovilidad de lo marítimo presenta ideas de dinamismo y metamorfosis.

El principio sin fin recoge una serie de rasgos que, entre otros, justifica el interés de los integrantes del grupo Cántico por este poemario y por la obra de Celaya en general: la actitud intimista y contemplativa, el humanismo vitalista, la introspección, la dimensión panteísta, el interés por figuras como San Juan de la Cruz, Jorge Guillén o Vicente Aleixandre, la ruptura de esquemas métricos o el uso de la imagen como base de la estructura poética. Por otra parte, y como el resto de poemarios, hay algunos motivos que perduran todavía: la búsqueda de

respuestas, no exclusivamente dirigida al misterio de la poesía, sino a un concepto más amplio –casi platónico– de conocimiento. En esta línea, el motivo amoroso y lo erótico, que ya están presentes en otros libros, toman especial relevancia, dotando a la figura femenina de un fondo simbólico que permitirá, de forma pareja al resto de elementos, introducirse en la construcción de un correlato objetivo que le dota de hondura de significado: el mar, la noche, la figura de la virgen o la *Magna Mater* configuran así un enlace con el conocimiento y el tema de la vuelta a los orígenes propio del panteísmo imperante en esta etapa.

Con *Tranquilamente hablando* se inicia un ciclo, que hemos venido llamando la «etapa Leceta», por el heterónimo utilizado en los tres libros que lo conforman, en que nuestro poeta se entrega a la idea de la poesía entendida como comunicación, que deriva de una serie de premisas sobre la situacionalidad del producto artístico y la concreción en un tiempo y un contexto dados del poeta, el poema y el lector. El poeta no se presenta ya desde una posición elevada y el interés por la introspección y el misterio poético –que es, recordemos, el misterio del hombre mismo– dejan paso a una indiferencia existencial y a un sentimiento de alienación respecto al mundo real. La *tranquilidad* que da título al libro no se halla en ningún rincón del poemario; hay un sentimiento profundo de angustia suscitado por el frenetismo del mundo anónimo que rodea al sujeto poético. La soledad y su relación con la introspección todavía están presentes en este poemario, pero solo para evidenciar su inoperancia, creando un cambio de plano, del vertical –descenso y ascenso a y de las profundidades del ser– al horizontal –la cotidianidad, el «aquí y ahora»–. En una palabra, comienza a elaborar una teoría comunicativa en torno a la idea de la impersonalidad en la poesía, que es lo mismo, para Celaya, que admitir que la poesía es cosa de todos. Todos los recursos presentes en esta poesía se dirigen a la consecución del acto comunicativo: los elementos dialógicos, la llaneza del lenguaje utilizado, la búsqueda correspondencia entre poeta y público. Al final, por encima de la angustia, rezuma el entusiasmo vital por los gestos cotidianos, por la propia incompreensión de lo que le rodea y por el hecho mismo de estar vivo.

Aunque la angustia por el vacío existencial sigue siendo el motor temático de *Avisos de Juan de Leceta*, el tono de este poemario no llega a la llaneza característica del anterior. Esto se debe, en parte, a que en esta ocasión no se ha realizado una depuración de la temática habitual de las etapas anteriores: la soledad o el silencio, elementos habituales en la poesía precedente, son motivos recurrentes en el libro, si bien es cierto que su tratamiento es bien distinto: son ahora motores potenciadores del sentimiento de la angustia, y no vehículos para la inmersión reflexiva.

Las cosas como son, libro que levantó una polémica que, a la larga, tanto benefició a Celaya, puesto que le permitió colocarse por vez primera en el centro del panorama poético, es la obra en la que la idea de la expresión poética mediante el lenguaje prosaico se lleva al extremo, dando como resultado un largo poema que es en realidad un monólogo del sujeto poético, en un tono totalmente llano, necesario por la llaneza de los temas que trata: «Cantemos como quien respira. Hablemos de lo que nos ocupa» (*Poesía y verdad* 738). En el poema se trata el tema de la inevitabilidad de la muerte y las fases que completa el sujeto desde la angustia inicial hasta la liberación y júbilo final, por la comprensión de que es su propia inevitabilidad lo que exige una experiencia vital plena.

En *Se parece al amor*, libro ya fuera de la «etapa Leceta», pero escrito antes de 1947 y por ello recogido en el mismo período, Celaya nos presenta a la figura femenina como objeto de amor platónico. Sin embargo, según vamos desentrañando el poemario, nos encontramos con la recuperación de algunos de los motivos que estructuran los libros anteriores a 1944: en concreto el motivo del doble, cuya función es ahora poner en relieve la contrariedad que existe entre hombre y mujer, derivando a ideas de alienación y otredad que sin embargo, y a partir de la entrega amorosa por medio de la aniquilación del ser, se traduce en la certeza de la posibilidad de existencia *solamente* mediante la unión de los pares. La interiorización de lo femenino es, en este sentido, un reflejo del interés de Celaya por la máxima heideggeriana del «ser en otro».

Si la obra poética de Gabriel Celaya es, por sí misma, de gran interés para el estudio de la poesía española del siglo XX, lo es aún más si tomamos en

cuenta la actitud reflexiva del poeta hacia su propia producción. Celaya recoge, analiza y comenta sus escritos desde una fecha tan temprana como 1929, año en que inicia el proyecto de las *Obras Completas de Rafael Mújica*, en cuya carpeta recoge textos de hasta 1924. Esta recopilación, junto a la producción de los años universitarios que ya conocemos¹⁵⁰, es de gran ayuda para la identificación de las primeras influencias y, aún más, para el estudio de la constitución de una voz propia que, si bien se adapta a las necesidades expresivas de cada época, en el fondo mantiene una personalidad reconocible en la totalidad de su obra.

La producción ensayística también da fe de la faceta autocrítica de Gabriel Celaya: *Reflexiones sobre mi poesía*, la introducción a *Itinerario poético* o la recopilación comentada de *Poesía y verdad*¹⁵¹ –con la acertada apostilla de «*Papeles para un progreso*», que da cuenta, entre otros, de la necesidad del poeta de revisar la obra propia para desarrollarse– constituyen sendas reflexiones sobre el porqué de su poesía y de su evolución. Aun cuando la distancia temporal con el momento de escritura de la poesía es extensa –es el caso de los textos que hemos analizado a lo largo del estudio–, lo que en algunos casos podría parecer una justificación retroactiva e interesada de su obra, en realidad su análisis encuentra fundamento e incluso complementa la producción poética, en tanto que aporta nuevos planos de significado y ofrece, además, vías de cohesión para las distintas etapas.

De forma parecida a los anteriores, textos como *El arte como lenguaje*, *Exploración de la poesía* o *Inquisición de la poesía* –habría que añadir una interminable nómina de artículos en periódicos y revistas–, que tratan la poesía de forma más generalizada –sin centrarse en la obra propia–, de alguna manera contribuyen también a la faceta celayana de autocrítica. Si bien la producción propia no es el epicentro de estos ensayos, es fácil observar las conexiones que realiza con su obra: «El creador y el espectador pierden su yo en la obra de arte

¹⁵⁰ Celaya, G. (2000). *Primeras tentativas poéticas*. (J. A. Ascunce Arrieta, ed.). Valencia: Editorial Denes; y Celaya, G. (1997). *Poemas aderezados*. (J. M. Díaz de Guereñu, ed.). Málaga: Unicaja, Obra Socio Cultural.

¹⁵¹ También el resto de prólogos e introducciones en antologías y libros propios.

para ganar una amplitud de existencia que consiste ontológicamente en su posibilidad de ser comunicantes» dice, por ejemplo, en *El arte como lenguaje* (49), publicado en un año, 1951, en que el cambio hacia una poesía comunicativa y colectiva se encuentra ya asentado.

Pero queda aún otro elemento que contribuye a la construcción de la dimensión autorreflexiva: se trata de la publicación demorada de algunos de sus escritos, que si bien responden en ocasiones a causas coyunturales –el caso más claro es el de *La soledad cerrada*–, quedan al servicio de una suerte de construcción canónica, en tanto que, como hemos podido observar, marcan claros puntos de inflexión en la trayectoria de Celaya. Existen varios ejemplos de ello: en el año 1947 publica tres libros, de los cuales solo *Tranquilamente hablando* puede considerarse reciente –*La soledad cerrada* fue escrito más de una década antes, y *Movimientos elementales* se compuso antes de 1944–. Tanto la situación de la recién estrenada colección *Norte* como la necesidad de Celaya de abrirse y mostrar su obra al tiempo que trata de establecerse en el panorama artístico español son razones suficientes para la publicación casi simultánea de los poemarios, pero no hay que olvidar que, además, firmó cada uno de los poemarios con un heterónimo distinto, lo cual permite pensar que consideraba la poesía de cada etapa distinta a las demás –y en efecto así era–, lo cual una vez más implica una actitud reflexiva. La publicación de *Deriva* en 1950 responde a una misma necesidad, pero esta vez no es necesaria la edición por separado de los tres libros que componen el volumen –*La música y la sangre*, *Protopoesía*, cuyos poemas «deberían haber formado un solo volumen con “Movimientos elementales” y “El principio sin fin”» («Nota» en *Deriva*), y *Avisos de Juan de Leceta*–, sino que se presentan como tres vertientes de la poesía de Celaya.

Los poemas de Juan de Leceta, de 1961, y *Poemas de Rafael Múgica*, de 1967, como los anteriores, recogen poesía mucho anterior a su fecha de publicación. Sin embargo, su función parece ser otra, puesto que tanto las fechas en que se editan, que marcan el inicio del declive de la poesía social (Ascunce 1993) y la necesidad de un cambio de rumbo en la poesía de Celaya, sumado a la obsesión «por un retorno a mis orígenes» (*Itinerario*, 1083). Tanto estos como

los anteriores marcan, y creemos que nunca fortuitamente, algunos de los momentos de la trayectoria de Celaya que supusieron un cambio drástico para el poeta, ya sea en la manera de escribir poesía o en la forma de concebirla: 1947 es el año en que funda su colección de poesía *Norte* y comienza su incansable labor de (re-)conexión con el panorama literario español; después de *Deriva*, en los años 50 desarrolla la poesía de corte social, etapa cuyo fin coincide precisamente con la publicación de *Los poemas de Juan de Leceta*.

De hecho, la crítica ha tomado estas fechas –1947 y 1961– para referirse a la etapa «social». Tanto José Ángel Ascunce, que llama «poesía de madurez» a la producción de este período (1993: 29), tratando de superar la división anterior que clasificaba la obra celayana en cuatro etapas –surrealista, existencial, social y órfica–, como esta misma clasificación –que defienden Benet 1951, Entrambasaguas 1953, Brooks 1979 o Ugalde 1978– presentan estas fechas como puntos de inflexión entre distintos momentos poéticos. Sin embargo, como adelantábamos en la introducción de este estudio, todos ellos toman en cuenta no la fecha de composición de los poemas, sino la fecha de publicación. Una aproximación más sensible a los tiempos de escritura es la de Chicharro (1990: 20 y sigs.), que extiende la segunda etapa desde 1944 a 1963, pero que en esencia recoge los mismos poemarios que las distribuciones anteriores.

Estas cuestiones nos llevaban a presentar una nueva propuesta de clasificación o periodización de la poesía de Gabriel Celaya, la cual hemos tomado en cuenta no solo para la estructura del estudio sino para el análisis de la continuidad en su obra poética. Los hitos histórico-sociales, así como el contexto literario y personal, permiten señalar, en el período que nos concierne, dos fechas de gran calado para el desarrollo de la obra de Celaya: 1936, que separa sus años de estudiante con una fase de escritura intensa en que, si bien no se observa aún una reacción a la guerra civil, es precisamente el propósito de continuidad lo que caracteriza la poesía a partir de este año; 1944, por su parte, muestra el paralelismo de la trayectoria celayana con el resto del contexto literario, además de suponer el primer cambio profundo en la concepción de la poesía, cuya función comunicativa pasa a primer plano. Solo quedaba disponer

de un límite superior a esta etapa, y el año 1947, que representa, con la inauguración de *Norte* y la gradual participación de Celaya en diferentes proyectos culturales, una nueva fase de apertura que culminará, por ejemplo –y por la importancia que tuvo para la poesía española de posguerra–, en su inclusión en la *Antología consultada* de Francisco Ribes.

Aunque no es nuestro propósito etiquetar cada una de las fases que describimos y analizamos en el estudio, en parte porque uno de nuestros objetivos era precisamente observar la continuidad en la poesía, a veces tan heterogénea, de Celaya, sería posible denominar a la primera de las etapas como de «búsqueda» o «inspiración», en tanto que desde su ingreso en la Residencia de Estudiantes y hasta el estallido de la guerra, nuestro poeta experimentó y se interesó –como queda reflejado en sus *Obras Completas de Rafael Múgica*– por casi la totalidad de las corrientes principales de la literatura española y europea, además de por las artes plásticas. La producción de estos años, a la que de forma holgada nos hemos referido como la poesía de Rafael Múgica, es además un intento de lograr una voz propia en medio del hervor modernista: «El joven poeta quiere ser moderno y su mayor preocupación es decidir qué concepción de la modernidad asumirá al escribir versos» (Díaz de Guereñu 1997: S/N).

En los años siguientes a la guerra, y hasta 1944, la producción poética es muy próxima a la anterior, con la discutible excepción de *Objetos poéticos*. El propio Celaya ha mencionado alguna vez su negativa a escribir cualquier cosa que no fuera una continuación de la poesía previa: «yo sigo con el surrealismo, sigo como en el 36, como si no hubiese habido guerra [...]. Todo era prohibido» (Vivas 1984: 35). Sin embargo, el análisis permite apreciar una depuración de los motivos surrealistas, al mismo tiempo que se impulsa la temática amorosa y sensual. En estos años concibe, además, uno de los pensamientos que tendrán resonancia en la obra posterior: el de poesía como «cosa», que si bien en origen –*Objetos poéticos*– resultó en un intento malogrado de poesía pura, el concepto, basado en la idea de unión entre forma y fondo, se desarrollará de tal forma que dará sentido a la concepción de poesía como «herramienta» y a las ideas del poder transformador del arte.

Es precisamente a partir de 1944 cuando, bajo la pluma de Juan de Leceta, se gesta un cambio sustancial en la poesía de nuestro poeta: aunque no abandona algunos de sus temas predilectos, como son las temáticas de la muerte y la soledad, estas se presentan ahora de manera cruda, libres ya de cualquier motivo –surrealista o neorromántico– de los que dependen en la poesía precedente, y con una llaneza paralela al uso que hará del lenguaje, que adquiere una función netamente comunicacional. El recién adquirido ideal existencialista, en su raíz heideggeriana, sumado a esta concepción de la poesía como comunicación resultan en una poesía directa y desnuda de motivos imaginativos.

La pérdida del imaginario que construyen los poemarios de los dos primeros ciclos es la principal razón de que la obra de Juan de Leceta parezca, a primera vista, una ruptura profunda con la poesía anterior. Sin embargo, esta ruptura es solo aparente, puesto que en realidad existe una coherencia que permite aunar toda la obra temprana bajo una misma estela. Nos referimos, claro, a la poética de conciencias que hemos venido analizando a lo largo de todo el estudio. Existe, no obstante, una cuestión que debemos resolver: conocemos el origen de esta teoría, fundada por el mismo Celaya en un texto muy tardío como es *Reflexiones sobre mi poesía* [1987], que a primera vista parece, como ya hemos comentado, uno más de los ejercicios de autorreflexión que el poeta llevó a cabo a lo largo de su vida, y por tanto, a lo sumo, una justificación *a posteriori* de su poesía que –por acertada que sea– podría incluso entenderse como herramienta de autocanonización. No obstante, ¿se refleja esta poética, esta concepción de la conciencia, en la poesía temprana? Aunque no hay una mención explícita a esta teoría, y tampoco hace mención alguna en los textos teórico-críticos de los años 40 y 50, lo cierto es que el análisis demuestra la posibilidad de una lectura en los términos expresados en *Reflexiones*. También resulta clara la existencia de una progresiva apertura en su poesía, que arranca desde la intimidad personal y desemboca, bajo la máscara de Leceta, en una voz plural y llana, muestra de la asunción de una colectividad. El plano imaginario se pierde en el proceso, colocándose en paralelo con la nueva meta de la poesía: la democratización o la llegada al

hombre de la calle, que exige –cree Celaya– crudeza y sinceridad, y no los misteriosos abismos de su poesía anterior.

Esperamos que el análisis de la poesía temprana de Gabriel Celaya abra las puertas a una mejor comprensión de su obra, y en especial a los hilos conductores que atraviesan no solo la producción poética sino la totalidad de sus textos. Para contribuir a lo tratado en el presente estudio, y en especial para conocer en mayor profundidad la etapa inicial del poeta, sería crucial realizar un análisis de la obra inédita del poeta, a la que hemos aludido sobre todo, aunque de forma muy superficial, en la primera parte del trabajo. Nos referimos, en concreto, a la carpeta *Obras Completas de Rafael Múgica*, todavía relativamente desconocida y cuya edición y estudio crítico permitirían ahondar en algunos de los aspectos sobre los que el joven Gabriel Celaya cimentó su trayectoria poética y crítica. Junto a ella, la progresiva publicación de su relación epistolar, tan extensa como interesante, sería crucial para comprender la forma en que el trato con otros agentes culturales –en el caso de Celaya, variadísimos– influenciaron el pensamiento del autor, así como para entender el funcionamiento de los mecanismos canonizadores presentes en estas relaciones. Por otra parte, esperamos que el presente estudio sirva como punto de partida para futuros análisis, que poco a poco vayan perfilando la obra celayana como lo que es un todo indivisible e interconectado.

VI. BIBLIOGRAFÍA GENERAL DE GABRIEL CELAYA

A POESÍA

A1 Poemarios

- [1935] Rafael Múgica, *Marea del silencio*. Zarautz: Itxaropena.
- [1947] Rafael Múgica, *La soledad cerrada*. Donostia-San Sebastián: Norte.
- [1947] *Movimientos elementales*. Donostia-San Sebastián: Norte.
- [1947] Juan de Leceta, *Tranquilamente hablando*. Donostia-San Sebastián: Norte.
- [1948] *Objetos poéticos*. Valladolid: Halcón.
- [1949] *El principio sin fin*. Córdoba: Cántico.
- [1949] *Se parece al amor*. Las Palmas de Gran Canaria: El Arca Cerrada.
- [1949] *Las cosas como son (Un «decir»)*. Santander: La Isla de los Ratones.
- [1950] *La música y la sangre*, en *Deriva*. Alicante: Ifach, 15-42.
- [1950] *Avisos de Juan de Leceta*, en *Deriva*. Alicante: Ifach, 75-109.
- [1951] *Las cartas boca arriba*. Madrid: Rialp.
- [1952] *Lo demás es silencio*. Barcelona: Jorge Furest Editor.
- [1953] *Paz y concierto*. Madrid: El Pájaro de Paja.
- [1953] *Ciento volando* (con Amparo Gastón). Madrid: Neblí.
- [1955] *Cantos iberos*. Alicante: Verbo.

- [1955] *Coser y cantar* (con Amparo Gastón). Guadalajara: Doña Endrina.
- [1956] *De claro en claro*. Madrid: Rialp.
- [1957] *Entreacto*. Madrid: Ágora.
- [1957] *Las resistencias del diamante*. México: Luciérnaga.
- [1958] *Música celestial* (con Amparo Gastón). Cartagena: Balandre.
- [1959] *El corazón en su sitio*. Caracas: Lírica Hispánica.
- [1959] *Cantata en Aleixandre*. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.
- [1960] *Para vosotros dos*. Bilbao: Alrededor de la mesa.
- [1960] *Vías de agua*, en *Poesía urgente*. Buenos Aires: Losada.
- [1961] *La buena vida*. Santander: La Isla de los Ratones.
- [1961] *Rapsodia éuskara*. Donostia-San Sebastián: Biblioteca Vascongada de Amigos del País.
- [1962] *Episodios nacionales*. París: Ruedo Ibérico.
- [1962] *Mazorcas*. Palencia: Rocamador.
- [1963] *Versos de otoño*. Jerez de la Frontera: La Venencia.
- [1963] *El derecho y el revés*, en *Dos cantatas*. Madrid: Revista de Occidente.
- [1964] *La linterna sorda*. Barcelona: El Bardo.
- [1965] *Baladas y decires vascos*. Barcelona: El Bardo.
- [1967] *Lo que faltaba*. Barcelona: El Bardo.
- [1967] *Poemas de Rafael Múgica*. Bilbao: Círculo Literario de Autores.
- [1968] *Los espejos transparentes*. Barcelona: El Bardo.
- [1969] *Avenidas*, en *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar.
- [1969] *Motores económicos*, en *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar.
- [1969] *Lírica de cámara*. Barcelona: El Bardo.
- [1971] *Campos semánticos*. Zaragoza: Fuentetodos.
- [1972] *Cantata en Cuba*. Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans.
- [1973] *Función de Uno, Equis, Ene (F 1. X. N.)*. Zaragoza: Fuentetodos.
- [1973] *Poemas tachados*, en *Dirección prohibida*. Buenos Aires: Losada.
- [1975] *La hija de Arbigorriya*. Madrid: Visor.
- [1976] *Buenos días, buenas noches*. Madrid: Ayuso.
- [1978] *Iberia sumergida*. Madrid: Hiperión.
- [1982] *Penúltimos poemas*. Barcelona: Seix Barral.

- [1984] *Cantos y mitos*. Madrid: Visor.
- [1984] *Ixil*, en *Trilogía vasca*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- [1986] *El mundo abierto*. Madrid: Hiperión.
- [1990] *Cantatas minoicas*, en *Orígenes / Hastapenak*. Donostia-San Sebastián: Universidad el País Vasco.

A2 Ediciones de poesía conjuntas

- [1950] *Deriva*. Alicante: Ifach.
- [1954] *Vía muerta*. Barcelona: Alcor.
- [1960] *Poesía urgente*. Buenos Aire: Losada.
- [1961] *Los poemas de Juan de Leceta*. Barcelona: Seix Barral.
- [1963] *Dos cantatas*. Madrid: Revista de Occidente.
- [1967] *Lo que faltaba*. Barcelona: El Bardo.
- [1968] *Canto en lo mío*. Barcelona: El Bardo.
- [1969] *Poesías completas*. Madrid: Aguilar.
- [1973] *Dirección prohibida*. Buenos Aires: Losada.
- [1977] *Parte de guerra*. Barcelona: Laia.
- [1977] *Poesías completas (1932-1939. Tomo I)*. Barcelona: Laia.
- [1977] *Poesías completas (1940-1948. Tomo II)*. Barcelona: Laia.
- [1978] *Poesías completas (Tomo III)*. Barcelona: Laia.
- [1978] *Poesías completas (Tomo IV)*. Barcelona: Laia.
- [1980] *Poesías completas (Tomo V)*. Barcelona: Laia.
- [1980] *Poesías completas (Tomo VI)*. Barcelona: Laia.
- [1981] *Poesía, hoy (1968-1979)*. Madrid: Espasa Calpe.
- [1984] *Trilogía vasca*. Donostia-San Sebastián: Diputación Foral de Guipúzcoa.
- [1990] *Orígenes / Hastapenak*. Donostia-San Sebastián. Universidad del País Vasco.
- [2001] *Poesías completas I*. Madrid: Visor Libros.
- [2002] *Poesías completas II*. Madrid: Visor Libros.
- [2004] *Poesías completas III*. Madrid: Visor Libros.

A3 Antologías editadas por el autor

[1957] *Pequeña antología poética*. Santander: La Cigarra.

[1962] *Poesía. 1934-1961*. Madrid: Giner.

[1971] *Cien poemas de un amor*. Barcelona: Plaza Janés.

[1975] *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra.

[1976] *Poesía abierta*. Madrid: Doncel.

[1977] *El hilo rojo*. Madrid: Visor.

A4 Colaboraciones poéticas

[1936] Rafael Múgica, «Tierra». *Floresta*, 4.

[1941] Rafael Múgica, «Fragmento de un poema inédito [«Primavera»]». *Cuadernos de poesía*, 4, abril.

[1948] Rafael Múgica, «Primera inocencia». *Espadaña*, 32.

[1948] Juan de Leceta, «La vida que uno lleva». *Espadaña*, 33.

[1948] «Rapto» y «Etxecoandre». *Espadaña*, 35.

[1948] «Dios de la ira», «Primer día del mundo», «La hierba», «Tranquilamente hablando» y «Nocturno». *Espadaña*, 36.

[1948] «Jugeutes». *Egan*, 3-1948.

[1948] «Colegio junto al mar». *La Isla de los Ratones*, 3.

[1948] «Un amor». *La Isla de los Ratones*, 3.

[1948] «La fábula del río». *Cántico*, 5.

[1948] «Epimeteo» y «Paseo». *Verbo*, julio-agosto.

[1948] «La clara soledad». *Informaciones*, 16 de diciembre.

[1948] «Paseo». *Cántico*, 6.

[1949] «Naturaleza». *Espadaña*, 37.

[1949] «Otro poema sin remedio». *Espadaña*, 41.

[1949] «Desesperadamente». *Raíz*, 4.

[1949] «La hierba». *África*, 12 de junio.

[1950] «Carta a un amigo». *Egan*, 1-1950.

[1950] «El mundo en gracia». *Almenara*, 1.

[1951] «La buena nueva [fragmentos de *Lo demás es silencio*]». *La Calandria*, 2.

[1951] «Soneto a la Calandria». *La Calandria*, 5.

- [1951] «Buenos días». *Deucalión*, 3.
- [1951] «La noche». *Deucalión*, 10.
- [1951] «La buena nueva [fragmentos de *Lo demás es silencio*]». *Doña Endrina*, 2.
- [1951] «Lo demás es silencio [fragmentos]». *Doña Endrina*, 4.
- [1952] «Teoría de silencios». *Unidad*, 10 de enero.
- [1952] «Lo demás es silencio [fragmentos]». *Ágora*, 10.
- [1952] «En mi última hora». *Bernia*, 3.
- [1952-1953] «La buena nueva [fragmentos de *Lo demás es silencio*]». *El Pájaro de Paja*, 2-5.
- [1953] «Despedida». *Trilce*, 5.
- [1953] «Contigo [fragmentos]». *Alfoz*, 7.
- [1953] «La poesía es un arma cargada de futuro». *Verbo*, 28.
- [1954] «Empecemos por el principio». *Cántico*, 6.
- [1954] «Nueve poemas [de *Cantos iberos*]». *Verbo*, 29.
- [1956] «Un día entre otros». *Poesía Española*, 53.
- [1956] «A Sancho Panza» y «Espagne debout». *Europe*, 127.
- [1956] «Instancia». *Cuadernos Ágora*, 1.
- [1957] «Vías de agua [fragmentos]». *Papeles de Son Armadans*, VII, 20.
- [1958] «A Leopoldo de Luis». *Poesía Española*, 66.
- [1958] «A un poète d'hier (Vivir para ver)». *Europe*, 345.
- [1958] «El corazón contra todos». *Acento Cultural*, 2.
- [1959] «A Antonio Buero Vallejo». *Rocamador*, 14.
- [1959] «Cantata en Aleixandre [fragmentos]». *Cuadernos Ágora*, 29-30.
- [1959] «Homenaje a Antonio Machado». *Cuadernos*, 6.
- [1959] «A Antonio Machado». *Ketama*, 13-14.
- [1959] «La pistola en el pecho». *Poesía Española*, 81.
- [1959] «El poeta en su trampa». *Cuadernos Ágora*, 36-37.
- [1959] «Homenaje a Juan Ramón Jiménez». *Mijares*, 15.
- [1960] «Teoría de silencios», «A vuestro servicio», «Dirección prohibida», «Tenerte», «Nocturno» y «¡Hola, Juan!». *Poesía de España*, 1.
- [1960] «A Pablo Picasso, obrero pintor». *Papeles de Son Armadans*, XVII, 49.

- [1960] «Acuso amor». *Poesía de España*, 4.
- [1960] «A la media vuelta». *Rocamador*, 20.
- [1960] «A Alberto Jiménez Fraud». *Ínsula*, 169.
- [1960] «En la gloria de Formentor». *Papeles de Son Armadans*, XIX, 57.
- [1961] «A lo suelto». *El Molino de Papel*, 25.
- [1961] «A J. L. Prado Nogueira». *Rocamador*, 27.
- [1961] «Hay que tener confianza». *La Caña Gris*, 4.
- [1961] «Ejercicio». *Papeles de Son Armadans*, XXIII, 68.
- [1961] «Canto al ascensorista». *Papeles de Son Armadans*, XXIII, 69.
- [1961] «Octubre en el Norte». *Poemas*.
- [1962] «Episodios Nacionales [fragmentos]». *Europe*, 401-402.
- [1962] «Muchas gracias, cubanos», en *España canta a cuba*. París: Ruedo Ibérico.
- [1962] «Lettre a André Bastera», en *Romance de la résistance espagnole*. París: Maspero.
- [1962] «A Antonio Machado», en *Versos para Antonio Machado*. París: Ruedo Ibérico.
- [1964] «A Vicente Aleixandre», en *Homenaje a Vicente Aleixandre*. Barcelona: El Bardo.
- [1965] «A Raimon». *Palabra Nueva*, 11.
- [1965] «Contigo». *Tiempos Modernos*, 2.
- [1965] «Aires vascos». *Cuadernos para el Diálogo*, 20.
- [1965] «El emigrante». *Claraboya*, 9.
- [1967] «A Rubén Darío». *Ínsula*, 248-249.
- [1968] «La llamada». *El Mundo*, 10 de enero.
- [1968] «Coplas de Rafael Múgica». *Papeles de Son Armadans*, XLVIII, 143-144.
- [1969] «Homenaje a José María Pemán». *Caracola*, 200-204.
- [1969] «Yo estoy con el Ché, ¿y used?» en *Poemas al Ché*, La Habana: Instituto del Libro.
- [1970] «España» y «Pasa y sigue». *Mensaje de Nueva York*, 4.
- [1970] «Todos a una», «Hay mañanas que resultan excesivamente luminosas» y «Aviso». *ABC*, 26 de septiembre.

- [1971] «Plástica del toro». *El Urogallo*, 7.
- [1971] «El relevo». *ABC*, 26 de mayo.
- [1972] «Cantata en Cuba». *Papeles de Son Armadans*, LXIV, 192.
- [1972] «Jazz». *ABC*, 23 de febrero.
- [1972] «A Pepe Amarillo, en directo». *ABC*, 28 de abril.
- [1972] «Del estar sin ser». *La Nación*, 30 de octubre.
- [1973] «A Dámaso Alonso». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 280-282.
- [1975] «Carta mortal a Pablo Neruda», en *Chile en el corazón (Homenaje a Pablo Neruda)*. Barcelona: Península.
- [1975] «Ven, Miguel», en *Homenaje a Miguel Hernández*. Barcelona: Plaza y Janés.
- [1975] «Matinal». *Nordés*, 1.
- [1976] «A José María Pemán». *Torre Tavira*, septiembre.
- [1977] «Vías de agua [fragmentos]». *Litoral*, 61-63.
- [1977] «Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia». *Papeles de Son Armadans*, LXXXV, 254.
- [1978] «A Vicente Aleixandre». *Ínsula*, 374-375.
- [1978] «A Carlos Edmundo de Ory». *Operador*, 1.
- [1978] «A Carlos Sanz». *Cantil*, 9.
- [1979] «Los términos» y «Bai, baño...». *Nueva Estafeta*, 3.
- [1979] «Nueve poemas prometeicos». *Nueva Estafeta*, 5.
- [1987] «Cantata de Mnemosine». *Poesía. Revista Ilustrada de Información Poética*, 29.
- [1990] «Orígenes (Selección de Félix Maraña)». *ABC Literario*, 24 de febrero.

B OBRA NARRATIVA

- [1946] *Tentativas*. Madrid: Adán.
- [1949] *Lázaro calla*. Madrid: SGEL.
- [1960] *Penúltimas tentativas*. Madrid: Arión.
- [1962] *Lo uno y lo otro*. Barcelona: Seix Barral.
- [1965] *Los buenos negocios*. Barcelona: Seix Barral.
- [1980] *Memorias inmemoriales*. Madrid: Cátedra.

C OBRA TEATRAL

- [1963] *El relevo* (divertimento poético). San Sebastián: Gora.
- [1989] *Ritos y farsas*. Obra teatral completa (Epílogo y edición de Félix Maraña). San Sebastián: Txertoa.

D OBRA CRÍTICA

D1 Libros

- [1951] *El arte como lenguaje*. Bilbao: Ediciones de Conferencias y Ensayos.
- [1959] *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*. Pontevedra: Ediciones Litoral; (1979²) Barcelona: Planeta (edición corregida y aumentada).
- [1964] *Exploración de la poesía*. Barcelona: Seix Barral.
- [1970] *Castilla, a Cultural Reader* (con Phyllis Turnbull). Nueva York: Appleton-Century-Crofts.
- [1972] *Inquisición de la poesía*. Madrid: Taurus.
- [1972] *La voz de los niños*. Barcelona: Laia.
- [1972] *Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid: Júcar.
- [1974] *Los espacios de Chillida*. Barcelona: Polígrafa.
- [1987] *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid: Universidad Autónoma.

D2 Artículos

- [1947] «Defensa de nuestros poetas». *La Voz de España*, San Sebastián, 23 de diciembre.
- [1947] «Lo que “Uno” opina de la Quincena Musical». *La Voz de España*, San Sebastián, 27 de diciembre.
- [1948] «Penúltimas noticias de la poesía española». *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de marzo.
- [1948] «Penúltimas noticias de la poesía española». *La Voz de España*, San Sebastián, 27 de marzo.
- [1948] «La obra de Juan Ramón Jiménez». *La Voz de España*, San Sebastián, 13 de abril.

- [1948] «García Lorca en San Sebastián». *La Voz de España*, San Sebastián, 2 de mayo.
- [1948] «Ricardo Molina: *Elegías de Sandua* (número ocho de *Cántico*, Córdoba)». *Doncel*, Zaragoza, abril-mayo.
- [1948] «La tentativa de Pedro Caba». *La Voz de España*, San Sebastián, 7 de mayo.
- [1948] «El tercer camino». *La Voz de España*, San Sebastián, 15 de mayo.
- [1948] «El "existencialismo"». *La Voz de España*, San Sebastián, 5 de junio.
- [1948] «Así es Europa». *La Voz de España*, San Sebastián, 26 de junio.
- [1948] «El cuarto Nadal». *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de julio.
- [1948] «Poesía de hoy». *La Voz de España*, San Sebastián. 24 de julio.
- [1948] «Entre Pío Baroja y Papini». *La Voz de España*, San Sebastián, 28 de julio.
- [1948] «Veinte años de poesía (1927-1947)». *Egán*, núm. 2, San Sebastián.
- [1948] «La pequeñez de Europa». *La Voz de España*, San Sebastián, 12 de agosto.
- [1948] «Bécquer, una vez más». *La Voz de España*, San Sebastián. 21 de agosto.
- [1948] «Y usted ¿qué?». *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de octubre.
- [1948] «Un fantasma recorre Europa». *La Voz de España*, San Sebastián, 20 de octubre.
- [1948] «Poesía en el aire». *La Voz de España*, San Sebastián, 29 de octubre.
- [1948] «La poesía pura de Fernando de Herrera». *Finisterre*, Madrid, 314-337.
- [1948] «El peligro de la técnica». *La Voz de España*, San Sebastián, 11 de noviembre.
- [1948] «El problema de Sartre». *La Voz de España*, San Sebastián, 2 de diciembre.
- [1948] «El horror de "El Ángel"». *La Voz de España*, San Sebastián, 7 de diciembre.
- [1948] «Más allá del psicoanálisis». *La Voz de España*, San Sebastián, 31 de diciembre.
- [1949] «Usted como yo». *La Voz de España*, San Sebastián, 14 de enero.

- [1949] «España hace dos mil años». *La Voz de España*, San Sebastián, 28 de enero.
- [1949] «Libros nuevos: Emilio García Gómez, *Silla del moro*; Juan Bosch, *Catecismo de puericultura*; *Mundo Hispánico*. *La Voz de España*, San Sebastián, 4 de marzo.
- [1949] «Pintura de la realidad y realidad de la pintura (un artículo a cuatro manos)» (en colaboración con Carlos Ribera). *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de marzo.
- [1949] «María Paz Jiménez tiene ángel». *La Voz de España*, San Sebastián, 10 de marzo.
- [1949] «Robert Henriques: *El capitán Smith y compañía*». *La Voz de España*, San Sebastián, 17 de marzo.
- [1949] «Lo que el público lee y el público que lee». *La Voz de España*, San Sebastián, 8 de abril.
- [1949] «Fernando Pessoa: Ensayos sobre poesía portuguesa». *La Voz de España*, San Sebastián, 6 de mayo.
- [1949] «El Arte como lenguajes». *Gaviota*, San Sebastián, mayo.
- [1949] «Noticia de Henry Miller». *Ínsula*, 41, Madrid, 15 de mayo.
- [1949] «Manuel Granell: *Lógica*». *La Voz de España*, San Sebastián, 26 de mayo.
- [1949] «Sólo un día entre setenta y cinco años dedica el hombre a reír». *La Voz de España*, San Sebastián, 5 de junio.
- [1949] «La exposición de A. F. Redondo». *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de junio.
- [1949] «Cuando Bécquer estuvo en San Sebastián». *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de julio.
- [1949] «Ricardo Gullón, José Manuel Blecua, *La poesía de Jorge Guillén*». *La Voz de España*, San Sebastián, 20 de septiembre.
- [1949] «Libros nuevos: La poesía al día». *La Voz de España*, San Sebastián, 7 de octubre.
- [1949] «Pedro Caba: *¿Qué es el hombre?*». *La Voz de España*, San Sebastián, 22 de noviembre.

- [1949] «Cada poema a su tiempo». *Manantial*, Melilla.
- [1950] «Leyendo a Manuel Munoa». *La Voz de España*, San Sebastián, 22 de enero.
- [1950] «El porvenir del analfabetismo». *La Voz de España*, San Sebastián, 8 de marzo.
- [1950] «La personalidad literaria de Blas de Otero». *La Voz de España*, San Sebastián, 9 de noviembre.
- [1952] «Memoria de Miguel Hernández». *Unidad*, San Sebastián, enero.
- [1952] «El cuento de Gu». *Unidad*, San Sebastián, 16 de abril.
- [1952] «La mujer española es la más española de las mujeres». *Unidad*, San Sebastián, 18 de septiembre.
- [1956] «Felipe San Miguel, “La España de hoy en su poesía real”». *Las Españas*, México, abril.
- [1957] «Noticias literarias de España». *Excelsior*, México, 29, diciembre.
- [1958] «El hombre es el porvenir de la poesía». *Nueva Expresión*, Buenos Aires, enero.
- [1958] «El escritor y sus medios». *Ínsula*, 137, Madrid, 15 de abril.
- [1958] «Con la lírica a otra parte». *Excelsior*, México, 20 de abril.
- [1958] «Notas para una Cantata en Aleixandre». *Papeles de Son Armadans*, XI, 32-33, Palma de Mallorca. noviembre-diciembre.
- [1959] «Doce años después». *Acento Cultural*, Madrid, 3, enero.
- [1959] «Por Machado, en Collioure y en Segovia». *Excelsior*, México, 15 de marzo.
- [1959] «L'Espagne dans sa poésie actuelles». *Europe*, núm. 360.
- [1959] Juan de Juanes. «El XX aniversario de Machado», *Las Españas*, México, julio.
- [1960] «Arte poética». *Cuadernos Ágora*, Madrid, 5, julio.
- [1960] «Rafael Múgica, Gabriel Celaya y Juan de Leceta». *Poesía de España*, 1. Madrid.
- [1961] «Xavier de Lizardi, poeta vasco». *Ínsula*, 175, Madrid, julio.
- [1961] «*Las Meninas*, de Buero Vallejo». *Índice Literario*, México, 18, julio.
- [1961] «En torno a Luis Cernuda». *El Universal*, Caracas, 21 de noviembre.

- [1962] «Poesía y circunstancia». *El Universal*, Caracas, 6 de febrero.
- [1962] «Tirios y troyanos (sobre poesía y política)». *Ínsula*. 184, Madrid, marzo.
- [1962] «Con Machado en Collioure». *El Universal*, Caracas, 20, de marzo.
- [1962] «Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre». *El Universal*, Caracas, 24, abril.
- [1962] «La actualidad de Miguel Hernández». *Excelsior*, México, mayo.
- [1965] «La poesía oral». *Revista de Occidente*. Segunda época, VIII, Madrid, enero-febrero-marzo.
- [1966] «Un recuerdo de Federico García Lorca». *Realidad*, Roma, abril.
- [1968] «La responsabilidad del escritor». *Congreso Cultural de La Habana* [vers. francesa en *Gabriel Celaya. Choix de textes* (Estudio de Pierre Olivier Seirra), París, Pierre Seghers Editeur, 1970; vers. española en Celaya, Gabriel, *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979].
- [1970] «Poesía y cine». *Triunfo*, Madrid, 20 de noviembre.
- [1972] «Pablo Neruda, poeta del Tercer Día de la Creación». *Revista de Occidente*, Segunda época, Madrid, febrero.
- [1972] «Pío Baroja y San Sebastián». *Encuentros con don Pío*, Madrid: Editorial Alborak.
- [1972] «*Uts-Cero*, de Javier Aguirre». *Anticine (Apuntes para una teoría)*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- [1974] «La poesía nativa y la emigrante». *Cuadernos para el Diálogo*, Extra XIII, agosto.
- [1976] «La poesía cantada». *Berriak*, San Sebastián, 1976.
- [1976] «Recordando a García Lorca». *El País*, Madrid, 10 de junio.
- [1979] «Hablo de Pedro Guerrero». *Márgenes*, 10, otoño.
- [1982] «La cultura vasca». *El País / Libros*, 123, Madrid, 28 de febrero.
- [1983] «Euskadi, mi amor». *El País*, Madrid, 21 de abril.

D3 Cartas abiertas

- [1947] «Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)». *La Voz de España*, San Sebastián, 16 de diciembre.
- [1949] «Carta abierta a Victoriano Crémer». *España*, núm. 39, León.
- [1952] «Una carta de Gabriel Celaya y un punto sobre la i». *Unidad*, San Sebastián, 9 de abril.
- [1955] «Carta a Alfonso Canales». *Caracola*, núm. 29. Málaga.
- [1956] «Carta abierta de Gabriel Celaya a José García Nieto». *Boletín Unión de Intelectuales de México*, México, 15 de octubre.
- [1961] «Carta abierta a Carlos Murciano». *Ínsula*, 180, Madrid, noviembre.
- [1964] «San Juan de la Cruz y pistolas al santo». *La Estafeta Literaria*, 297, Madrid, agosto.
- [1966] «Carta a un poeta andaluz». *Caracola*, 168-198, Málaga, octubre-noviembre.
- [1967] «Una teoría del plagio: el equipo». *La Estafeta Literaria*. 366, Madrid, marzo.
- [1975] «Carta sobre Antonio Machados». *Informaciones. Suplemento de las Artes y de las Letras*, 367, Madrid, 24 de julio.
- [1985] «Palabras para Larrea». *Al amor de Larrea (Actas de las Primeras Jornadas Internacionales Juan Larrea)*, San Sebastián- Bilbao.

D4 Prólogos a libros y catálogos

- [1949] «¿Qué es la poesía?». *Antología de Horas poéticas*, San Sebastián, S/E.
- [1950] «María Paz Jiménez». *Catálogo de la Exposición*, Librería Clan de Madrid, 1-15 de mayo.
- [1951] «Esther Navaz». *Catálogo de la Exposición*, Librería Clan de Madrid, 3-17 de mayo.
- [1952] «María Paz Jiménez tiene un mundo propio». *Catálogo de la Exposición*, Librería Clan de Madrid, 14-28 de mayo.
- [1952] «Así es Manuel Pinillos», en Pinillos, M., *De hombre a hombre*. Las Palmas de Gran Canaria: Alisio.

- [1960] «Prólogo». *4 poetas de hoy: Julio F de Maruri, José M^a de Baldasúa, Vidal de Nicolás, Gregorio San Juan*. Bilbao: Asociación Artística Vizcaína.
- [1969] «Rimbaud sin más», en Rimbaud, A., *Una temporada en el infierno*. Madrid: Alberto Corazón Editor.
- [1973] «Lugar de encuentros». *Catálogo de la Exposición de Eduardo Chillida*, Galería Maeght de París, junio.

D5 Prólogos a publicaciones propias

- [1949] «Digo, dice Juan de Leceta». *Las cosas como son («Un decir»)*, Santander: La Isla de los Ratones.
- [1952] «Poesía eres tú». *Antología consultada de la joven poesía española*, Valencia: Distribuciones Mares.
- [1953] «Nadie es nadie». *Paz y concierto*, Madrid: El Pájaro de Paja.
- [1957] «Nota». *Pequeña antología poética*, Santander: La Cigarra
- [1960] «Nota». *Poesía urgente*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- [1964] «Preámbulo». *Exploración de la poesía*, Barcelona: Seix Barral.
- [1970] «Prólogo». *Castilla, a Cultural Reader* (en colaboración con Phyllips Tumbull), Nueva York: Appleton-Century-Crofts.
- [1972] «Nota». *Tentativas*, Barcelona: Seix Barral, segunda edición.
- [1972] «Preliminares». *Inquisición de la poesía*, Madrid: Taurus.
- [1972] «Introducción». *La voz de los niños*, Barcelona: Editorial Laia.
- [1973] «Nota». *El Derecho y el revés*, Barcelona: Llibres de Sinera.
- [1973] «Nota». *Dirección prohibida*, Buenos Aires: Editorial Losada.
- [1974] «Noticia». *Las cartas boca arriba*, Madrid: Turner, segunda edición.
- [1975] «Nota». *Cantos iberos*, Madrid: Turner, segunda edición.
- [1975] «Introducción». *Itinerario poético*, Madrid: Cátedra.
- [1976] «Introducción». *Lo demás es silencio*, Madrid: Turner, segunda edición.
- [1977] «Prólogo». *De claro en claro*, Madrid: Turner, segunda edición.
- [1977] «Prólogo». *Parte de guerra*, Barcelona: Laia.
- [1977] «Prólogo». *El hilo rojo*, Madrid: Alberto Corazón Editor.
- [1979] «Prólogo a la segunda edición», *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Barcelona: Planeta, segunda edición.

- [1980] «Prólogo». *Memorias inmemoriales*, Madrid: Cátedra.
- [1982] «Hacia una poesía órfica». *Penúltimos poemas*, Barcelona: Seix Barral.
- [1989] «Magia y juego del teatro». *Ritos y farsas. Obra teatral completa*, San Sebastián: Txertoa, pp. 11-15.
- [1990] «Gaviota, parábola de la libertad». *Gaviota. Antología esencial*, San Sebastián: Repsol Exploración, segunda edición corregida y aumentada, pp. 15-17.
- [1990] «Poesía y origen». *Orígenes / Hastapenak*, San Sebastián, Universidad del País Vasco.

E OBRA PLÁSTICA

- [1996] Múgica, Rafael. *Los dibujos de Gabriel Celaya*, Pérez de Ayala, J. (ed.), Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.

F TRADUCCIONES

F1 Libros

- [1947] Rainer Maria Rilke. *Cincuenta poemas franceses*, San Sebastián: Norte.
- [1947] William Blake. *El libro de Urizen*, San Sebastián: Norte.
- [1947] Jean Arthur Rimbaud. *Una temporada en el infierno*, San Sebastián: Norte.
- [1954] Paul Eluard. *Quince poemas*, Guadalajara: Doña Endrina.

F2 Poemas sueltos

- [1948] Louis Aragon. «La caja de las mariposas y España en el corazón». *Espadaña*, 36.
- [1951] Jacques Prévert. «Poemas». *Ámbito*, 2.
- [1952] Paul Eluard. «La cabeza contra las paredes». *Trilce*, 5.
- [1952] Paul Eluard. «Poema». *Trilce*, 6.
- [1952] Paul Eluard. «La poesía debe tener por fin la verdad práctica». *Deucalión*, 5.

VII. BIBLIOGRAFÍA:

- AGUILERA SASTRE, J. (2011). «Las fundadoras del Lyceum Club Femenino Español». *Brocar: Cuadernos de investigación histórica*, 35, 65-90.
- AGUIRRE, J.M. (1949). «Las cosas como son (Un “decir”)». *El Noticiero*, 1 de mayo.
- AGUIRRE, J.M. (1950). «Un poeta de verdad: Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta». *El Noticiero*, 15 de octubre.
- AHUMADA DURÁN, R. (2000). «Problemas y desafíos historiográficos a la epistemología de la historia (segunda parte)». *Comunnio*, 3, 83-125.
- ALIX, J. (1996). «Introducción», en PÉREZ DE AYALA, J. (ed.) (1996). *Rafael Múgica, los dibujos de Gabriel Celaya*. Madrid: Residencia de Estudiantes; Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- ALLAIN-CASTRILLO, M. (1995). *Paul Valéry y el mundo hispánico*. Madrid: Gredos.
- ALLEN, R. (1982). «Trascendentalismo en “Cántico” de Jorge Guillén». *Revista de Literatura*, 44, 87, 97-122.
- ALONSO, D. (1965). «Poesía arraigada y poesía desarraigada», en *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. (1984). «Una generación poética», en *Historia y crítica de la literatura española, Vol. 7, Tomo 1: Época contemporánea, 1914-1939*. Madrid: Crítica
- ANDRÉS-GALLEGO, J. (1997). *¿Fascismo o Estado católico? Ideología, religión y censura en la España de Franco, 1937-1941*. Madrid: Encuentro.
- ARANDA, F. (1981). *El surrealismo español*. Barcelona: Lumen.
- ASCUNCE, J.Á. (1993). «Introducción», en CELAYA, G., *Trayectoria poética*. Madrid: Castalia.
- ASCUNCE, J.Á. (2000). «Prólogo», en CELAYA, G., *Primeras tentativas poéticas*. Paiporta: Denes.
- AZAOLA, J.M. (1949). «Otros dos libros de Rafael Múgica». *Egan*, enero-febrero-marzo (1-1949).
- BACHELARD, G. (1972). *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BACHELARD, G. (1994). *El agua y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

- BACHELARD, G. (2006). *La tierra y las ensoñaciones del reposo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTIN, M. M. (1994). *El método formal en los estudios literarios: Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza.
- BARTHES, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.
- BENET, A. (1951). *La trayectoria poética de Gabriel Celaya*. Alicante: Verbo.
- BERZAL, E. (2012). «Gabriel Celaya estuvo preso en un campo de concentración en Palencia en 1937». *El Norte de Castilla*, 16 de junio. URL: <https://www.elnortedecastilla.es/20120616/mas-actualidad/cultura/gabriel-celaya-estuvo-presos-201206161950.html>
- BLANCH, A. (1976). *La poesía pura española: conexiones con la cultura francesa*. Madrid: Gredos.
- BLOOM, H. (1995). *El canon occidental: La escuela y los libros de todas las épocas*. Barcelona: Anagrama.
- BODINI, V. (1982). *Los poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- BRÉMOND, H. (1947). *La poesía pura*. Buenos Aires: Argos.
- BRETON, A. (2001). *Manifiestos del surrealismo*. (Traducción, prólogo y notas de PELLEGRINI, A.). Argentina: Editorial Argonauta.
- BROOKS, Z.I. (1979). *La poesía de Gabriel Celaya: La metamorfosis del hombre*. Madrid: Playor.
- BURKE, P. (2001). *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Madrid: Crítica.
- BURKE, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona: Paidós.
- BURKE, P. (2010). *Hibridismo cultural*. Madrid: Akal.
- BURKE, P. (ed.). (1994). *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza.
- CANO BALLESTA, J. (1972). *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*. Madrid: Gredos.
- CARNERO, G. (2009). *El grupo «Cántico» de Córdoba. (Un episodio clave en la historia de la poesía española de posguerra)*. Madrid: Visor.

- CASAS, A. (2000). «La función autopoética y el problema de la productividad histórica», en ROMERA CASTILLO, J. y GUTIÉRREZ CARBAJO, F. (eds.). Poesía histórica y (auto)biográfica (1995-1999). Madrid: Visor, 209-218.
- CASTELLET, J.M. (ed.) (1960). Veinte años de poesía española. Barcelona: Seix Barral.
- CERNUDA, L. (1950). «Vicente Aleixandre». Orígenes, 26.
- CÉSAR-AYALA, D. (2018). «En torno a cántico. Notas sobre la recuperación de una poesía “excéntrica”». Poligramas, 46, 103-113.
- CHICHARRO, A. (1983). El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales. Granada: Universidad de Granada.
- CHICHARRO, A. (1985). Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya. Granada: Universidad de Granada.
- CHICHARRO, A. (1987). Gabriel Celaya frente a la literatura española. Sevilla: Alfar.
- CHICHARRO, A. (1990). «Introducción», en CELAYA, G., Antología poética. Madrid: Alhambra.
- CHICHARRO, A. (1992). «"Tentativas", de Gabriel Celaya, en su lógica interna», Zurgai, diciembre, 22-24.
- CHICHARRO, A. (1995). «Unidad y diversidad en la poesía de Gabriel Celaya», en Maraña, F. (ed.). Encuentro con Gabriel Celaya: noción y memoria del poeta (1911-1991). Leioa: Universidad del País Vasco.
- CHICHARRO, A. (2007). Estudios sobre Gabriel Celaya y su obra literaria. Granada: Universidad de Granada.
- CHICHARRO, A. (2009). «Estudio Previo», en CELAYA, G., Ensayos literarios. Madrid: Visor.
- CIPLIJAUSKAITÉ, B. (1966). El poeta y la poesía. Del romanticismo a la poesía social. Madrid: Ínsula.
- CIRLOT, J.E. (1992). Diccionario de símbolos. Barcelona: Labor.
- DEBICKI, A.P. (1997). Historia de la poesía española del siglo XX: desde la modernidad hasta el presente. Madrid: Gredos.
- DÍAZ DE GUEREÑU, J.M. (ed.) (1997). «Prólogo», en CELAYA, G., Poemas aderezados. Málaga: Unicaja, Obra Socio Cultural.

- DÍAZ DE GUEREÑU, J.M. (ed.) (2009). Epistolario: 1932-1952. Gabriel Celaya, León Sánchez Cuesta. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DÍAZ FERNANDEZ, J. (1930). El nuevo romanticismo. Madrid: Editorial Zeus.
- DIEGO, G. (2014). La poesía nueva. Díaz de Guereñu, J.M. (ed.). Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- DURAND, G. (1982). Las estructuras antropológicas de lo imaginario. Introducción a la arquetipología general. Madrid: Taurus.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de. (1953). «Poesía de Gabriel Celaya». Revista de literatura, 4, 8, 480-481.
- EVEN-ZOHAR, I. (2017). Polisistemas de Cultura. Tel Aviv: Universidad de Tel Aviv.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, A. (1989). «Deíxis, diálogo y monólogo en “Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos» de R. Alberti». Archivum: Revista de la Facultad de Filología, 39-40, 179-194.
- FOUCAULT, M. (2010). ¿Qué es un autor?. Córdoba: Ediciones Literales.
- FUENTE, de la, R. (1983). «La revista y colección “Halcón” de poesía». Castilla: Estudios de literatura, 6-7, 39-50.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1987). La poesía española de 1935 a 1975. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA, M.Á. (2019). «Títulos comprometidos. La poesía civil de Rafael Alberti», en LÓPEZ GIL, I. (ed.) y CARRILLO MORELL, D. (ed.). El título del poema y sus efectos sobre el texto lírico iberoamericano. Bruselas: P.I.E. Peter Lang.
- GIL, I.M. (1948), «Cuatro libros de Gabriel Celaya», Heraldo de Aragón, 26 de febrero.
- GONZÁLEZ NARANJO, R. (2015). «Ilustres tontas y locas: El Lyceum Club de Madrid, todo un ejemplo de solidaridad femenina», en Locas, escritoras y personajes femeninos cuestionando las normas: XII Congreso Internacional del Grupo de Investigación Escritoras y Escrituras. Sevilla: Alciber, 721-735.
- GONZÁLEZ, A. (1988). «Introducción», en CELAYA, G., Poesía. Madrid: Alianza.

- GONZÁLEZ LAMA, A. (1949). «Las cosas como son, de Gabriel Celaya y Juan de Leceta». Espadaña, 40.
- GRACIA, J. y RÓDENAS, D. (2011). Historia de la literatura española, 7. Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. Madrid: Crítica.
- GUERRERO ZAMORA, J. (1949). «Las cosas como son (Un “decir”», de Gabriel Celaya y Juan de Leceta». Raíz, 4.
- GUILLÉN, C. (2005). Entre lo uno y lo diverso: introducción a la literatura comparada (ayer y hoy). Barcelona: Tusquets.
- GURRUCHAGA, J. (1995). Últimos poemas: 1983-1992. Madrid: Calambur.
- GURRUCHAGA, J. (2000). Primeros poemas: 1929-1936. Madrid: Calambur.
- HARVEY, S. (1995). «Jorge Guillén: The Quest for Precision». The Modern Language Review, 90, 3, 659-672.
- HEIDEGGER, M. (2009). ¿Qué es la Metafísica?. Madrid: Alianza.
- HEIDEGGER, M. (2010). Caminos de bosque. Madrid: Alianza.
- HEIDEGGER, M. (2016). Ser y tiempo. Madrid: Trotta.
- HIERRO, J. (1995). «La poética de Gabriel Celaya», en MARAÑA, F. (ed.). Encuentro con Gabriel Celaya: noción y memoria del poeta (1911-1991). Leioa: Universidad del País Vasco.
- ILIE, P. (1968). The surrealist mode in Spanish literature. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- IRAVEDRA VALEA, A. (2013). Políticas poéticas: De canon y compromiso en la poesía española del siglo XX. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- JUARISTI, J. (2001). El bosque originario: genealogías míticas de los pueblos de Europa. Madrid: Suma de Letras.
- LANZ RIVERA, J.J. (1999). «La poesía», en Historia y crítica de la literatura española, Vol. 8, Tomo 2: Época contemporánea, 1939-1975: primer suplemento. Madrid: Crítica.
- LANZ RIVERA, J.J. (2002) Introducción al estudio de la generación poética española de 1968. [Tesis]
- LANZ RIVERA, J.J. (2009). «"El ondear del aire": Juan Ramón Jiménez y la poesía española de posguerra (1939-1960)». Bulletin hispanique, 11(2).

- LANZ RIVERA, J.J. (2009). Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950-1963). Palma: Edicions UIB.
- LANZ RIVERA, J.J. (2011). «El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX». *Revista Izquierdas*, 9, 47-66.
- LANZ RIVERA, J.J. (2012). «Bajo el signo de Collioure: los poetas sociales ante Antonio Machado: de Gabriel Celaya a Blas de Otero». *Bulletin hispanique*, 114, 2. 703-748.
- LANZ RIVERA, J.J. (2020). «"La pervivencia de Antonio Machado" (1959) de Gabriel Celaya: texto y contexto de un artículo olvidado». *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 21, 6: 663-681.
- LANZ RIVERA, J.J. (2021). «Canon y campo literario en la poesía española bajo el franquismo (1939-1955)», en LARRAZ, F., SANTOS, D. (eds.). *Poéticas y canones literarios bajo el franquismo*. Madrid: Iberoamericana, 159-188.
- LANZ RIVERA, J.J., y VARA FERRERO, N. (2017). «Introducción». *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, 5(2), 181-194.
- LASAGABASTER, J.M. (1992). «Gabriel Celaya o la palabra total». *Zurgai*, diciembre, 12-14.
- LE GOFF, J. (ed.). (1985). *Hacer la historia*. Barcelona: Laia.
- LUIS, L. de. (1970). «Primera suma poética de Gabriel Celaya». *Revista de Occidente*, 87, 319-327.
- LUIS, L. de. (1994). «La colección de poesía "Norte" (Crónica y recuerdo)», en ASCUNCE, J.Á. (coord.). *Gabriel Celaya: contexto, ética y estética*. Leioa: Universidad del País Vasco.
- LUIS, L. de. (1992). «Significación de Gabriel Celaya». *Zurgai*, diciembre, 10-11.
- MAINER, J. C. (2000). *Historia, literatura, sociedad: Y una coda española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MAINER, J. C. (2015). «Letras e ideas bajo (y contra) el franquismo», en CASANOVA, J. (ed.), *40 años con Franco*. Barcelona: Crítica. 229-265.
- MAINER, J.C. (1994). *De postguerra: 1951-1990*. Madrid: Crítica.
- MAINER, J.C. (2005). «Por ejemplo, 1944. Un año de literatura», en *Tramas, libros nombres*. Barcelona: Anagrama.
- MANTERO, M. (1986). *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa Calpe.

- MARAÑA, F. (1992). «Celaya, introductor de poetas». Zurgai, diciembre, 34-37.
- MARTÍN, C. (ed.) (2002). Gran Upanisad del Bosque [Brihadaranyaka Upanisad]. Con los comentarios advaita de Sankara. Madrid: Trotta.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, A. (1995). «La apertura al mundo órfico en la última poesía de Gabriel Celaya», en MARAÑA, F. (ed.). Encuentro con Gabriel Celaya: noción y memoria del poeta (1911-1991). Leioa: Universidad del País Vasco.
- MILLÁN, R. (ed.) (1955). Veinte poetas españoles. Madrid: Ágora.
- MORELLI, G. (1991). Treinta años de vanguardia española. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- MORRIS, C.B. (1972). Surrealism and Spain, 1920-1936. Cambridge: Cambridge University Press.
- PÉREZ DE AYALA, J. (2002). «París, 1935: Gabriel Celaya escribe a Joaquín Gurruchaga». Boletín de la Fundación Federico García Lorca, 15(32), 195-201.
- PÉREZ DE AYALA, J. (ed.) (1996). Rafael Múgica, los dibujos de Gabriel Celaya. Madrid: Residencia de Estudiantes; Donostia-San Sebastián: Koldo Mitxelena Kulturunea.
- PÉREZ MASEGOSA, A. (1947), «Tentativas, de Gabriel Celaya», Ínsula, 15 de enero.
- POE, E.A. (2002). La filosofía de la composición; y El principio poético. San Lorenzo de El Escorial: Langre.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1995). El canon en la teoría literaria contemporánea. Valencia: Episteme.
- POZUELO YVANCOS, J. M., y ARADRA SÁNCHEZ, R. M. (2000). Teoría del canon y literatura española. Madrid: Cátedra.
- PRAZ, M. (1999). La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica. Barcelona: Quaderns Crema.
- PREGO, A. (1947), «Gabriel Celaya: "Tentativas"», El Correo español, 5 de febrero.
- PRIETO DE PAULA, Á.L. (2021). La poesía española de la II República a la Transición. Alicante: Universidad de Alicante.

- RAYMOND, M. (1960). De Baudelaire al surrealismo. México: Fondo de Cultura Económica.
- REDÓN, O. (2008). «Los poetas de Cántico y la Generación del 27». Monteagudo, 13, 169-200.
- REIS, C. (1987). Para una semiótica de la ideología. Madrid: Taurus.
- RIBAGORDA, Á. (2011). El coro de Babel: Las actividades culturales de la Residencia de Estudiantes. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- RIBES, F. (ed.) (1952). Antología consultada de la Joven Poesía Española. Santander: Artes Gráficas de los Hermanos Bedia.
- RICO, F. (coord.) (1981). Historia y crítica de la literatura española: Vol. 8, Tomo 1: Época contemporánea, 1939-1975. Madrid: Crítica.
- RICO, F. (coord.) (1999). Historia y crítica de la literatura española: Vol. 8, Tomo 2: Época contemporánea, 1939-1975: primer suplemento. Madrid: Crítica.
- RIVERO MACHINA, A. (2016). Más allá de la posguerra: Poesía y ámbito literario (1939-1950). [Tesis]
- RIVERO MACHINA, A. (2017). Posguerra y poesía: constantes críticas y realidad histórica. Barcelona: Anthropos.
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, J., y BERZAL DE LA ROSA, E. (eds.). (2011). Cárceles y campos de concentración en Castilla y León. Valderas: Fundación 27 de Marzo.
- RUIZ CASANOVA, F. (2016). Sombras escritas que perduran. Poesía (en lengua española) del siglo XX. Madrid: Cátedra.
- SARTRE, J.-P. (1969). ¿Qué es la literatura? Buenos Aires: Losada.
- SARTRE, J.-P. (1976). El ser y la nada: ensayo de ontología fenomenológica. Buenos Aires: Losada.
- SARTRE, J.-P. (2018). El existencialismo es un humanismo. Barcelona: Edhasa.
- SCARANO, L. (2016). «Ethos testimonial y contra-canon (El caso de Gabriel Celaya)». Anclajes, 20(1), 35-61.

- SCARANO, L. (2017). «Escribo lo que escribo: de la metapoesía a las autopoéticas». *Tropellas. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2, 133-152.
- SEGRE, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario* (Traducción de María Pardo de Santayana). Barcelona: Crítica.
- SERNA, M., FRANCO, V., y ASCUNCE, J. A. (1997). *La poesía de postguerra* (DE LA FUENTE, R., ed.). Madrid: Ediciones Júcar.
- SHKLOVSKI, V. (2012). «El arte como artificio», en TODOROV, T. (ed.). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- SIEBENMANN, G. (1973). *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.
- TUERO, F. (1947), «Gabriel Celaya: Tentativas», *La Voz de España*, 29 de septiembre.
- UGALDE, S. K. (1978). *Gabriel Celaya*. Boston: Twayne Publishers.
- VICENT, M. (1981). «Gabriel Celaya como ingeniero sentimental». *El País*, 20 de noviembre. URL:
https://elpais.com/diario/1981/11/21/sociedad/375145202_850215.html
- VILLANUEVA, T. (1988). *Tres poetas de posguerra: Celaya, González y Caballero Bonald: (estudio y entrevistas)*. Londres: Tamesis Books.
- VILLAR, J.F. (1992). «Fijaciones y contradicciones en "Inquisición de la poesía" de Gabriel Celaya», *Zurgai*, diciembre, 76-83.
- VIVAS, Á. (1984). *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid: Anjana.
- ZARDOYA, C. (1947). «Panorama de la poesía española actual». *Revista Hispánica Moderna*, 13, 263-274.

