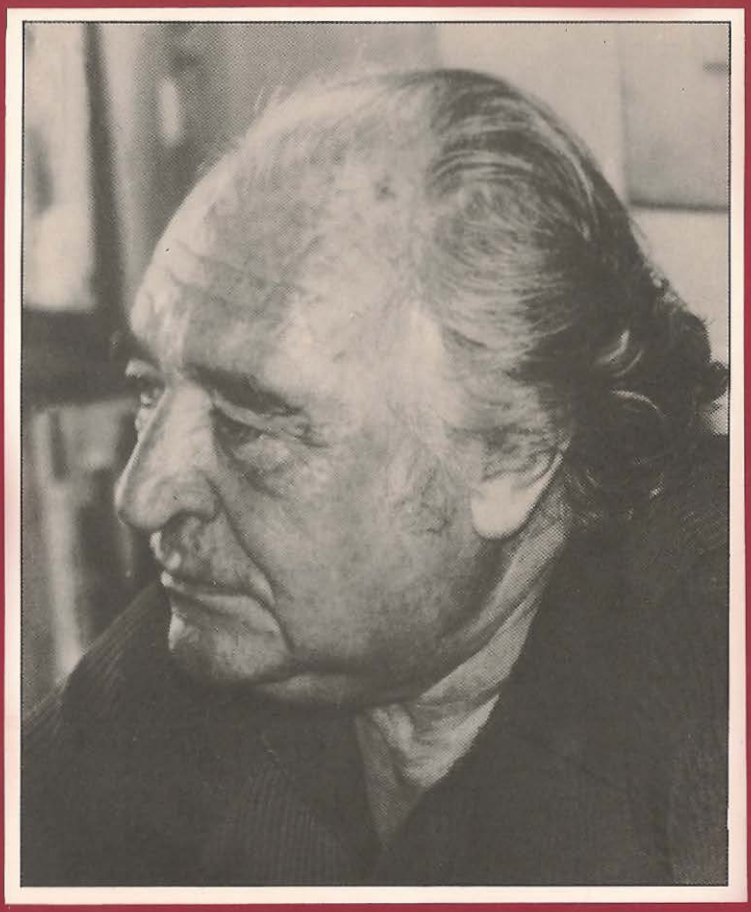
ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

GABRIEL CELAYA
FRENTE A LA LITERATURA ESPAÑOLA



ediciones ALFAR

La Colección ALFAR/UNIVERSIDAD pretende ofrecer, a través de sus tres series:

- Ediciones, textos y documentos,
- Manuales,
- Investigación y ensayo,

un conjunto de obras, cuidadosamente seleccionadas y sin limitación temática, que poseen en común el rigor de la investigación, el interés de los temas abordados y un amplio carácter divulgativo. Una colección de raíz universitaria y alcance social para la recuperación de textos desconocidos u olvidados, el planteamiento de cuestiones de plena actualidad y sistematización de conocimientos en las más variadas esferas del saber.

Colección ALFAR/UNIVERSIDAD

Obras publicadas:

1. J.M. BLANCO WHITE: *España.*
2. J. TURINA: *La música andaluza.*
3. J.N. BEDOYA: *Manual de Contracepción.*
4. M. ROPERO: *El léxico andaluz de las coplas flamencas.*
5. M. MORENO ALONSO: *Catálogo de manuscritos históricos andaluces en el Museo Británico de Londres.*
6. V. ÁLVAREZ: *Diagnóstico Pedagógico.*
7. J. LEÓN-CARRIÓN: *Diagnóstico clínico en psicología.*
8. J.P. GOUJON-M.C. CAMERO: *Pierre Louys y Andalucía.*
9. J.M. DE LOS SANTOS: *Sociedad Tecnocrática.*
10. J. LEÓN-CARRIÓN (Ed.) Y OTROS: *Bases para la prevención de las drogodependencias.*
11. C. FUENTES RODRÍGUEZ: *Sintáxis Oracional.*

GABRIEL CELAYA
FRENTE A LA LITERATURA ESPAÑOLA

ANTONIO CHICHARRO CHAMORRO

GABRIEL CELAYA FRENTE A LA LITERATURA ESPAÑOLA

ediciones ALFAR
SEVILLA
1987

ALFAR/UNIVERSIDAD, 23.
Serie: Investigación y Ensayo.

© ediciones ALFAR
Porvenir, 12. 41013 Sevilla. Teléf. 23 54 44.
© Antonio Chicharro Chamorro.
I.S.B.N.: 84-86226-37-2.
Depósito Legal: SE-1.273-1987.
Imprime: J. de Haro. Fabié, 31. 41010 Sevilla.

INDICE

INTRODUCCION

I 15
II 16
III 17
IV 23
Notas de la Introducción 24

CAPITULO I: DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL SIGLO XIX

La Poesía Medieval 27
La literatura de la "Epoca Aurea" 29
La Poesía del Siglo XVIII 34
El Siglo XIX: Poesía Romántica y Poesía Realista 35
Notas del Capítulo I 39

CAPITULO II: SOBRE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Situación social del escritor contemporáneo 43
El Modernismo 43
La Generación del 98 45
Las vanguardias artísticas y literarias 50
Sobre algunos escritores españoles de este momento 52
La Generación del 27 56
La poesía española de postguerra 61
La novela española de postguerra 73
El teatro español de postguerra 75
La erudición, la crítica y el ensayo contemporáneo 78
Notas del Capítulo II 81

Bibliografía de Gabriel Celaya 85
Bibliografía sobre Gabriel Celaya (Selección) 91
Indice Onomástico 95

A mi hijo Javier

INTRODUCCION

I

El presente trabajo trata de ofrecer descriptivamente una exposición de las sucesivas lecturas e interpretaciones que Gabriel Celaya ha venido haciendo de determinados autores y períodos de la historia literaria española, en el doble plano de interpretación crítica y en el de, exclusivamente, utilización literaria de temas y autores, lo que de manera sintética podríamos formular en los siguientes términos: Gabriel Celaya frente a la literatura española y la literatura española en la producción poética de Gabriel Celaya, sin entrar en cuestiones de otra índole como puede ser la tradición literaria en la producción del poeta vasco, etc., cuestión que es abordada en otros trabajos míos.

Por lo que respecta a la esfera de su producción tenida en cuenta a la hora de aislar sus lecturas y aportaciones en este sentido, no he dudado en ningún momento servirme de toda la producción de nuestro poeta y crítico y no sólo de aquella en que cuantitativa y cualitativamente sus aportaciones críticas eran de mayhor interés. Las razones que me han impelido a ello pueden resumirse en que sus fugaces y quintaesenciadas opiniones críticas expuestas, con carácter adjetivo, a lo largo de toda su producción sobre determinados autores, períodos y rasgos d ela literatura española, poseen un indudable interés, en tanto presuponen en su breve inmediatez una concepción de la literatura española y en tanto ofrecen en pocas palabras una valoración y caracterización global de autor o período comentado.

Por otra parte, que este trabajo, más erudito que crítico, posee interés es algo en lo que no hay que insistir demasiado, sobre todo si tenemos en cuenta el amplio espectro de virtuales lectores a que va destinado, ya que su utilidad rebasa las fronteras de los interesados por el autor

de *Cantos iberos* para situarse también en las de quienes se ocupan de un autor, período o rasgo de la historia de la literatura española, lectores que encontrarán en estas páginas una sucinta pero ajustada descripción de lo que Gabriel Celaya opina al respecto, así como las referencias bibliográficas oportunas a través de notas, con lo que he pretendido aliviar la lectura del texto.

II

De la valoración global de sus aportaciones críticas para el conocimiento de la literatura española, cabe decir que las más importantes son las que se refieren a las que toman por objeto la poesía española de postguerra. La labor teórico-crítica y creadora de Gabriel Celaya en este sentido ha sido decisiva por razones que, por obvias y comúnmente repetidas, no voy a exponer en este momento.

Así, desde sus primeros análisis de la poesía española contemporánea hasta su última y provisional palabra en *Inquisición de la poesía* (1972), reflexión teórica y al mismo tiempo crítica sobre "su" quehacer poético, pasando por una legión de artículos, cartas abiertas, etc., todos ellos constituyen un material ineludible al que deberá acudir quien pretenda conocer los últimos cuarenta años de la poesía española.

A cierta distancia de esta aportación, pero asimismo importante es su lectura de Bécquer, lectura que se pretende desmitificadora. Por último sobre Fernando de Herrera y San Juan de la Cruz que, junto con el poeta romántico antes citado, fueron los caminos seguidos para una exploración "en vivo" de la poesía, Gabriel Celaya ha ofrecido unas lecturas curiosas y llenas de interés, a pesar de que el objetivo último perseguido en estas lecturas fuera eso, una exploración de la poesía.

El resto de sus aportaciones se reducen a opiniones sueltas que, a vuela pluma unas veces y con cierta morosidad otras, se encuentran desperdigadas a lo largo de su obra, siendo esta ocasión única para verlas en conjunto y con arreglo al marco histórico literario que presuponían y del que hablaban.

III

Una última doble cuestión reclama nuestro interés: el concepto que de la literatura española posee el escritor vasco y, lo que se relaciona estrechamente, el sentido de la ordenación histórico-literaria adoptada para esta exposición.

Su concepto de literatura española no está expuesto, explícitamente al menos, en ninguno de sus trabajos ni, conscientemente, en ninguno de sus poemas. Pero esto no elimina su existencia, en tanto éste se construye y reproduce en las diversas lecturas e interpretaciones que de la literatura española ha venido haciendo. Si no existe, pues, una formulación teórica de lo que él entiende por literatura española, sí existen en cambio unas lecturas concretas y unos poemas que nos están mostrando esta concepción. Por tanto, esta es la razón que me permite hablar *objetivamente* de la existencia de este concepto. Otra cosa distinta es que mi lectura, y consecuentes aseveraciones al respecto, resulte exacta. Pero este riesgo último no justifica el silencio. Por lo que paso a exponerles las conclusiones extraídas acerca de ese concepto informulado explícita y conscientemente.

Inicialmente, hemos de ver el concepto de literatura que, en sentido abstracto, posee el escritor vasco. En pocas palabras: la literatura es concebida por Gabriel Celaya como un discurso cuya materia prima es una lengua utilizada de una manera específica, de una manera especial: en su autenticidad. La literatura, pues, no es más que una práctica lingüística especial. En este sentido la literatura española es la literatura escrita en lengua española, esto es, la práctica resultante de una utilización auténtica —por lo tanto, específicamente estética— de esta lengua nuestra. De todas maneras, bien predomine en Celaya una finalidad estética en un momento determinado o bien, en otro, una función expresivo-comunicativa que se pretende más que estética, lo que sí se mantiene en todo momento intocada e intocable es la concepción del discurso literario como un discurso lingüístico especial. Y de lo que aquí afirmo, nuestro escritor ha dejado, tal vez sin pretenderlo, un claro testimonio y una declaración de principios en un poema que titula "Hablando en castellano"[1] del que me permito reproducir unas estrofas:

"HABLANDO en castellano,
mordiendo erre con erre por lo sano,
la materia verbal, con rabia y rayo,
lo pone todo en claro.
Y al nombrar doy a luz de ira mis actos.

Hablando en castellano,
con la zeta y la jota en seco zanjo
sonidos resbalados por lo blando,
zahondo el espesor de un viejo fango,
cojo y fijo su flujo. Basta un tajo.

Hablando en castellano,
el *poblo*, *puoblo*, *puablo*, que andaba desvariando,
se dice por fin pueblo, liso y llano,
con su nombre y conciencia bien clavados
para siempre, y sin más puestos en alto.

Hablando en castellano,
choco che, te ¡zas!, ¿ca? Canto claro
los silbidos y susurros de un murmullo que a lo largo
del lirismo galaico siempre andaba vagando
sin unidad hecha estado.

Hablando en castellano,
tan sólo con hablar, construyo y salvo,
mascando con cal seca y fuego blanco,
dando diente de muerte en lo inmediato,
el estricto sentido de lo amargo.

Hablando en castellano,
las sílabas cuadradas de perfil recortado,
los sonidos exactos, los acentos airados
de nuestras consonantes, como en armas, en alto,
atacan sin perdones, con un orgullo sano.

Hablando en castellano,
las vocales redondas como el agua son pasmos
de estilo y sencillez. Son lo rústico y sabio.
Son los cinco peldaños justos y necesarios
y, de puro elementales, parecen cinco milagros".

Ahora bien, si leemos estas estrofas detenidamente, si estrechamos el cerco de nuestra lectura, teniendo en cuenta la limitación que supone que no se trate de un texto teórico, aunque bien es verdad que tampoco podemos considerarlo reducido a mero testimonio "literario", podremos descubrir cuál es la concepción que, necesariamente ideológica, posee Gabriel Celaya de la literatura española en este momento determinado. Así, observamos que no puede concebirse la existencia de la literatura española sino desde que se habla "castellano": "pueblo" y no "poblo, puoblo, puablo"[2]. La literatura española está ligada hasta tal punto, pues, a la lengua española que no ha podido existir hasta que ésta se ha constituido. No hay otras "esencias", por tanto, que las lingüísticas ("la materia verbal": "los sonidos", "las sílabas", "las vocales", etc., tal y como el propio Celaya ha dejado dicho en su poema más arriba citado), no pudiendo remontarse la existencia de la literatura española a eso que otros han dado en llamar la "literatura hispano-romana", tal como Menéndez Pelayo propugnaba[3], por citar a tan conocido e influyente crítico. De todas maneras, de esta concepción se desprende una serie de contradicciones que, por el momento, sólo voy a dejar planteada: en primer lugar, al no tomar en consideración más que criterios asépticamente lingüísticos y al no dar entrada siquiera sea de manera yuxtapuesta a criterios históricos, cualquier literatura hispanoamericana habrá de ser concebida, desde esa perspectiva, como una literatura española, no faltando en este sentido un testimonio de Gabriel Celaya que corrobora la contradicción aquí planteada: en "Veinte años de poesía (1927-1947)"[4] podemos leer textualmente: "y *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda que, a pesar de ser de nacionalidad chilena, entra y se afirma con ese libro en la poesía española". Por otro lado, la dispar atención prestada a la llamada poesía española medieval, atención que, a pesar de ser irrelevante y poco importante en sus aportaciones, demuestra su aceptación tácita de la existencia de esta poesía en tanto tal, plantea la contradicción consistente en que no es necesario que se constituya siquiera la formación social española para que exista una literatura de tal nombre, siendo suficiente únicamente la existencia de dicha lengua. Finalmente, señalar que Gabriel Celaya denomina a la lengua en que les hablo "castellano", término en el que se dan cita tanto lo que ciertamente era "castellano" como lo que devino en "español". Pero, no es este el lugar más apropiado para plantear la debatida cuestión del nombre de nuestra lengua, máxime cuando se ha ofrecido una última y, creo, exacta palabra sobre el tema[5]. Lo que sí cabe aquí es mostrar una nueva contradicción: a la literatura en cuestión se refiere siempre como "literatura española", mientras que a la "materia verbal", esto es, a la materia prima de que, según él, está hecha, la denomina "castellano", tal y como he afirmado más arriba. Ejemplos de ello los hay sobrados[6].

Hasta aquí, pues, su concepto y, según mi opinión, sus límites. Pero aún no todo está dicho al respecto. Hay una cuestión más cuyo tratamiento no desprecio, pues en el caso que nos ocupa su planteamiento y posible clarificación es decisiva. Para delimitar con mayor rigurosidad su concepto de literatura española, hemos de internarnos en su idea de "lo español" cuyo mero planteamiento hace saltar a estas páginas su postura ante "lo vasco". Vayamos a ello.

Gabriel Celaya se siente profundamente vasco. Algunos libros suyos de poesía (*Rapsodia euskara, Baladas y decires vascos, Iberia sumergida*) y algunos textos así lo demuestran[7]. Una estrofa del poema antes citado lo pone de manifiesto,

> "Hablando en castellano,
> mal o bien, pues que soy vasco, lo barajo y desentraño,
> recuerdo cómo Unamuno descubrió su abecedario
> y extrajo del hueso estricto su meollo necesario,
> ricamente sustanciado".

asimismo en su poema "Sin lengua"[8] hay, al mismo tiempo que una denuncia, una profunda reivindicación de lo vasco:

> "¡Que nos arrancan la lengua!
> ¡Que nos roban nuestro canto!
> Y hasta mis versos son versos
> que traduzco al castellano.
>
> Yo que aprendí a decir "padre",
> mas nací diciendo "aitá",
> no acierto con el idioma
> justo para mi cantar".

A lo largo de su producción encontramos numerosos testimonios en este sentido cuya cita haría excesivamente lenta esta exposición. Baste saber, pues, que "lo vasco" desempeña un importante papel en Celaya. Ahora bien, sus planteamientos sobre el particular no son lineales, sino significativamente contradictorios, tal y como voy a exponerles. Así, por lo que concierne a sus opiniones sobre la lengua española, nunca rechazada con tanta virulencia como en *Iberia sumergida*[9], no siempre ha mantenido esta opinión. En una entrevista y a la pregunta de "Usted no habla euskera. ¿Considera justa la idea de aquellos que piensan que el castellano es una lengua opresora?", respondía: "No. Eso es una tontería. Yo creo que tenemos que apropiarnos de todas las armas buenas y el castellano es un arma que se nos pone en las manos y tenemos que utilizar-

la"[10]. La producción de Celaya, en tanto está escrita en esta lengua nuestra y según sus propios criterios anteriormente expuestos, pertenece de lleno a la literatura española. Ahora bien, ¿qué significa ese "traducir" al castellano a que hacía referencia en su poema "Sin lengua"? ¿Qué es lo que traduce? Al pie de la letra se podría responder que lo que trasvasa a su producción en español son unas "esencias" específicamente vascas y propiamente no lingüísticas. Esto permitiría hablar de la existencia de una literatura vasca en español, caracterizada ya no por esencias estrictamente lingüísticas, sino por esencias de otro tipo. Esto nos permite afirmar que, si Gabriel Celaya se considera escritor vasco por excelencia que escribe en español, su concepción de la literatura da entrada, junto a los criterios lingüísticos, a otros criterios de naturaleza distinta a los sustentados en su poema "Hablando en castellano", permitiendo en un caso hablar de Gabriel Celaya como escritor español y en otro de Gabriel Celaya como escritor vasco en español.

La cuestión es compleja y contradictoria desde esta perspectiva en un doble plano: en primer lugar, en tanto parece superar el estricto marco lingüístico que caracteriza su anterior concepción; y, en segundo término, en tanto muestra su contradictoria concepción de "lo vasco"/"lo español". Por lo que a esta última cuestión respecta, se observa en Celaya un proceso contradictorio que va desde reivindicar lo propiamente español (*Cantos iberos* es un clarísimo ejemplo de ello) a rechazarlo en favor de lo propiamente vasco (es el caso de su ya mencionado libro *Iberia sumergida*), pasando por intentar la fusión de ambos (esto puede verse en algún poema de *Rapsodia euskara*). Veamos algunos testimonios concretos de lo aquí afirmado.

En primer lugar, me referiré a sus palabras introductorias a la segunda edición de *Cantos iberos* mediante las que matiza claramente el sentido en que entonces (1955) aceptaba lo español. Así, leemos: "*Cantos iberos* fue escrito en los años de furor y esperanza, pero a pesar de eso, o quizá por eso mismo, es el libro más calculado para producir un determinado efecto de cuantos he escrito en mi vida. Y esto, tanto por su técnica (...) como por su temática, basada en esa problemática de España que, desde nuestros ilustrados, y pasando por los escritores del 98, llega a libros tan candentes para mí como *España aparta de mí este caliz* y *España en el corazón*. Piénsese, para comprender ciertas aparentes contradicciones de estos cantos con mis poemas vascos, cuánto me impresionaba a mí el que César Vallejo y Pablo Neruda, aún no siendo mesetarios, como yo no lo soy, pudieran sentir en su entraña los problemas de la Península. Pues la cuestión de que se trata —más que castellana— es ibera"[11]. Claro que esta opinión no coincide ni mucho menos con otra que, tomando por objeto de atención algunos poemas de *Cantos iberos*, ha expuesto en una nota a un poema, "España en marcha", incluido en

su antología de poemas político-sociales de expresivo título: *El hilo rojo*[12]. Allí puede leerse: "Este poema, y los cinco que le siguen en este libro, pertenecen a *Cantos iberos* (1954). Más que cantar a España, lo que yo pretendía era cantar la resistencia. Apelar patrióticamente a España no era más que una trampa tendida a la censura para poder hablar de cosas que de otro modo no hubiera tolerado. Y esta vez conseguí engañar a la censura"[12].

Por lo que a su actitud de defensa de lo propiamente vasco concierne, hemos tenido la oportunidad de ver un testimonio en la cita que más arriba les he transcrito de su poema "Sin lengua". De todos modos, sus libros de tema vasco son un claro y continuo testimonio de lo que estoy afirmando, salvo lo que se observa en su poema "Canto a los míos": un rechazo de "lo castellano" y el establecimiento de una relación de identidad entre lo español y lo ibero, aunando de esta manera lo vasco y lo español. Los siguientes versos así lo demuestran[13]:

> "Dentro de España seguimos trabajando [los vascos]
> a pesar de los fracasos, por si acaso.
>
> Ahora, Patria, te llevamos.
> Ya no somos castellanos. Somos más por españoles".

El hecho de que esta cuestión quede planteada de esta manera, que sé poco rigurosa, se debe a que he intentado seguir los pasos del propio Celaya, esto es, he pretendido ver su concepción de la literatura española, sometida a las fluctuaciones coyunturales de la lucha ideológica y política, tal y como las citas más arriba reproducidas nos permiten comprobar.

Hay, finalmente, otras opiniones de Celaya a través de las cuales parece descubrirse una más clara postura o concepción de la literatura española y de lo vasco en literatura. Estas son sus palabras: "No creo —dice— en "regionalismos", ni en "localismos", ni en tierras ungidas por una gracia especial para la poesía o para lo que sea. Precisamente porque soy vasco y he vivido durante muchos años rodeado de vascos que creen, hasta el separatismo, que el resto de los españoles son tontos, inútiles, vagos y superficiales, me niego (...) a reconocer que el ser sevillano, gallego, guipuzcoano o mallorquín constituya un hecho diferencial tan particularmente favorecedor o tan radicalmente definitorio que sirva para caracterizar una generación o para salvar una cursilería municipal. No ha habido mejor poeta de Castilla que Miguel de Unamuno que era vasco si no es Antonio Machado, que era andaluz. Así que, ¡a ver si nos entendemos!"[14].

IV

En este trabajo, por otro lado, quien va a hablar no obstante es Gabriel Celaya. Y esta es la razón precisamente que me ha llevado a ordenar la exposición siguiendo lo que podemos llamar el esqueleto tradicional de ordenación de la historia de la literatura española, pues esta es la ordenación que acepta el escritor vasco, ordenación tan tópica como en múltiples ocasiones inexacta, si bien introduce diversas matizaciones, desmitificaciones en alguna medida, que, pese a su interés, no aportan solución a cuestiones básicas. Así, aunque desdeña a los autores en tanto seres geniales y concibe la poesía como creación colectiva "relacionada" directamente con la historia, su postura denota un "eclecticismo" teórico que no proporciona un conocimiento exacto de ese aspecto de la realidad. Ciertamente, no pretendo exigirle cuentas a Celaya de todas y cada una de las opiniones que sobre escritores españoles ha ido dejando desperdigadas a lo largo de su producción, como si se tratara de análisis rigurosos. Mi rechazo va más lejos. Va al mismo concepto que de literatura española tiene y a esa periodización que comienza en la Edad Media y que él acepta sin cuestionamiento ni delimitación previa alguna. Así, aunque Celaya conciba la historia literaria como todo lo contrario a un registro de nombres y todo lo contrario asimismo a una historia sin nombres y afirme que lo único que existe no es la "cosa misma", sino actos poéticos, esto es, participaciones creadoras o recreadoras en la vida sobreindividual de la poesía[15], ni esta ni otras desmitificaciones le van a llevar, desde mi perspectiva, a conocer realmente lo que es la literatura española. Por eso, no tiene dificultad alguna en remontarse a la Edad Media, dando por supuesto la existencia desde entonces de la literatura española y más concretamente de la poesía cuyo peregrinar histórico va a seguir hasta estos últimos tiempos. La ordenación, pues, a que someto sus diferentes críticas y aportaciones interpretativas de la literatura española es, para ser objetivos, la que el vasco me ha impuesto en sus coordenadas básicas. Yo procedería de otra manera. Pero he de hablarles de Gabriel Celaya, de sus posiciones críticas frente a la literatura española.

NOTAS DE LA INTRODUCCION

(1) Pertenece a su libro *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955.
(2) Vid. el trabajo dedicado por Manuel Alvar a esta cuestión dialectal en su libro *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1971.
(3) "Programa de literatura española", en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Santander, Ed. Nacional, 1941, vol. I.
(4) *Egán*, núm. 2, San Sebastián, 1948.
(5) Vid. José Mondéjar, *"Castellano" y "español", dos nombres para una lengua*, Granada, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1979. La segunda edición (Granada, Editorial Don Quijote, 1982) se ha visto enriquecida con una "Addenda" muy extensa.
(6) Un ejemplo claro donde se alterna la denominación de "castellano" para la lengua y "español" para otras realidades lo tenemos en su poema "A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita", de *Cantos iberos*, op. cit. Veamos las primeras estrofas:

> "¡HOLA, Juan Ruiz, alto y bajo, tan real
> en las contradicciones que hacen saltar el rayo
> de tu verdad vital!
>
> Ya arábigo o judío, ya buen o mal cristiano,
> tú encarnas un total
> y hablas en castellano, que es hablar claro unidad.
>
> Ser español no es cerrarse, sino abrirse siempre a más,
> tomar todo lo que viene como un impulso fluvial
> en la turbina que centra la vertical gravedad".

(7) Vid, por ejemplo, su artículo "Xavier de Lizardi, poeta vasco", *Insula*, núm. 175, Madrid 15 julio, 1961.
(8) De *Rapsodia euskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961, núm. 16.
(9) Vid. mi trabajo *"Revasquizar España": reflexiones en torno a Iberia sumergida de Gabriel Celaya*, Granada, Curso de Estudios Hispánicos, Universidad de Granada, 1980.
(10) "Gabriel Celaya y la conciencia colectiva" (entrevista), *Kantil (Revista de Literatura)*, núm. 13, San Sebastián, febrero, 1979.
(11) "Nota" a *Cantos iberos*, Madrid, Turner, 1975[2].
(12) Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, col. "Visor de poesía", pág. 36.
(13) De *Rapsodia euskara*, op. cit.
(14) "Respuesta a una encuesta sobre la 'generación sevillana del cincuenta y tantos'", *Caracola*, núm. 168-169, Málaga, octubre-noviembre, 1966, pág. 16.
(15) *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972, pág. 243.

CAPITULO I

DESDE LA EDAD MEDIA HASTA EL SIGLO XIX

LA POESIA MEDIEVAL

Gabriel Celaya no ha prestado una atención detenida a la poesía medieval española. No obstante y siempre movido por la necesidad de sustentar sus teorías acerca del ritmo, carácter oral y creación colectiva de la poesía en general, se ha visto obligado a hacer algunas referencias a la poesía de la Edad Media. Considera esta poesía "lisa y llana", en tanto que sus versos son más que líricos al contar, narrar, describir y ofrecer incluso argumentaciones[1]. Los poetas medievales, según Celaya, lejos de ser entes quintaesenciados y abstraídos del hombre total, eran "hombres de una carne sensible, hueso indeformable y alma que sobrenadaba a su yo"[2]. El **carácter anónimo y colectivo**, pues, de la creación poética es uno de los rasgos más sobresalientes de la épica popular, del romancero. Este creador colectivo no es el mito romántico del "alma del pueblo", según Celaya, sino el trabajo concreto de muchos individuos sobre unas mismas obras que, por su transmisión oral y por ser "vividas" a lo largo del tiempo, se prestan a modificaciones tanto del pueblo bajo como de los hombres cultos, modificaciones que no son felices siempre, pero que demuestran el carácter colectivo de esta creación[3].

Sobre la **versificación** de esta poesía, tachada por la métrica de irregular, Gabriel Celaya manifiesta que esta falta de regularidad métrica se debe a un sentido del ritmo que no es el del preceptista. Así, el hecho de que la métrica descalifique a la poesía medieval (y a la poesía popular) por imperfecta y rudimentaria se debe a que no tiene en cuenta que esta poesía, por ser anterior a la imprenta, fue creada más para ser oída que leída[4]. No obstante, en otro lugar, el crítico vasco expone que paralelamente a aquella poesía creada para ser oída, existía también, antes

de la invención de la imprenta, una poesía escrita para ser leída: la del "mester de clerecía" (la "inmensa minoría" de la época). Esta poesía era más regular que la del "mester de juglaría" que se propagaba oralmente, lo que la hace ser eminentemente rítmica y acentual. Las diferencias que expone Celaya en este sentido entre juglaría y clerecía son las siguientes: el ritmo de la poesía juglaresca es acentual más que de sílabas contadas, utiliza enormemente el estribillo y el paralelismo, desconoce la estrofa como entidad regular y se produce en series indefinidas de versos. El "mester de clerecía" incurre constantemente en irregularidades, sólo preceptivescas, ya que desaparecen, cuando se oyen, por el modo de leer o entonar la poesía[5].

Sobre los **juglares** habla con relativo detenimiento[6]. Los considera rapsodas, autores y actores a un tiempo, cantores errantes y bohemios que buscan su público por cualquier sitio. Proceden de todas las clases y grupos sociales y, aunque no gozan del beneficio de la Corte, cuentan con el aplauso del pueblo del que viven y con el que viven.

Gabriel Celaya se ha referido con especial interés al **Arcipreste de Hita** en dos ocasiones: en la primera, destaca el carácter oral de su poesía por ser poeta juglaresco y resalta el deseo del Arcipreste de que su *Libro de Buen Amor* se someta a la refundición popular[7]; la segunda ocasión en que habla de Juan Ruiz es en un poema, "A Juan Ruiz, Arcipreste de Hita"[8], en el que Celaya, pretendiendo utilizar su estilo, va dando una interpretación del poeta: la verdad vital de su poesía, su estilo sencillo y genialmente vulgar, su clara raíz ibérica; al mismo tiempo que reflexiona sobre España, pasando a desempeñar el tratamiento de la figura del Arcipreste una específica función en un momento histórico determinado: los años cincuenta. Veamos cuanto aquí se ha afirmado en un fragmento del poema en cuestión:

> "¡HOLA, Juan Ruiz, alto y bajo, tan real
> en las contradicciones que hacen saltar el rayo
> de tu verdad vital!
>
> Ya arábigo o judío, ya buen o mal cristiano,
> tú encarnas un total
> y hablas en castellano, que es hablar claro unidad.
>
> Ser español no es cerrarse, sino abrirse siempre a más,
> tomar todo lo que viene como un impulso fluvial
> en la turbina que centra la vertical gravedad.
>
> ¡Oh total, tan sencillo, oh total, tan vulgar,
> tan constante y sabido
> como quien reza a vueltas que Juan es la Verdad!

Tú al decirte, nos dijiste; tú al expresarte, libraste
en tu adentro la batalla de nuestra España integral;
tú y no las armas que todo lo querían separar.

Tú, Juan Ruiz, Juan-raíz de materia cordial
que abarcas cuanto choca, que sigues donde estás
con un aire —tu sonrisa— de "mañana Dios dirá".

Juan Ruiz bien encarnado, tu anchura es caridad:
Dios se llama hoy por ejemplo Pedro o Martín como un día
(se llamó Jesús —¡Jesús!—
y no hay nada tan sagrado como la vida vulgar.

En tus versos bien leídos, Juan Ruiz, hay "poridat".
Tu malicia es ingenua, tu ironía, piedad,
tú de una vez quien eres realmente real".

Finalmente, sólo hacer referencia a la atención que Celaya prestó al Marqués de Santillana, a Juan del Encina y a Juan Alfonso de Baena como ejemplos claros de la contradicción existente entre la idea platónica de **la inspiración y el trabajo** realmente poético. De los tres, cita textos[9]. En el caso del Marqués de Santillana, Celaya expone que, a pesar de su obligada consideración de la inspiración, éste valora la poesía como un saber o mester. Por lo que respecta a los otros dos autores citados, procede de igual manera.

LA LITERATURA DE LA "EPOCA AUREA"

Dos han sido los poetas de este dilatado período de la historia literaria española que han sido objeto de especial atención por parte de nuestro crítico: Fernando de Herrera y San Juan de la Cruz, como podemos comprobar en su *Exploración de la poesía*[10]. No obstante, algunas opiniones se han vertido a lo largo de toda su producción que, aisladas y vistas en su conjunto, nos dan una idea, necesariamente relativa, de lo que Gabriel Celaya piensa al respecto. Procederé de lo general a lo particular.

Situación social de los poetas: Los primeros poetas que, según Celaya, se afirman libres y pretenden independizar su profesión del mecenazgo son los humanistas del Renacimiento. Pero, pese a sus pretensiones y medios puestos al efecto ("segundo oficio"), seguían dependiendo en buena me-

dida del beneficio de los señores, cosa que, dados los tiempos que corrían, resultaba humillante. De todas maneras, el camino estaba abierto al haberse afirmado el individualismo renacentista y consecuentemente los valores de la personalidad. La dependencia aún existente a que se refiere Gabriel Celaya queda demostrada por las dedicatorias que los clásicos del Siglo de Oro ponían a sus libros. No obstante, el que Lope de Vega, por ejemplo, justificara sus comedias porque las pagaba el vulgo, demuestra, por otra parte, este creciente deseo de independencia que culminará a mediados del siglo XVIII[11].

En otro lugar de su producción[12], Celaya se refiere a la **versificación** y a la contradicción poesía leída/poesía oral, diciendo que es en el Siglo de Oro cuando culmina la tendencia de la poesía española hacia la regularidad y el isosilabismo. Esta evolución "desde el primitivismo a la clasicidad" se debe, más que a un progreso, a que cada vez se lee más poesía, oyéndose, por tanto, menos. Esta es la razón de que en esta época la poesía oral quede relegada no a lo popular sino a lo vulgar. No obstante, y pese a esta tendencia general, a partir de 1600 se produce uno de los primeros "neopopularismos" españoles, al apasionarse algunos poetas por la poesía popular. Esto se propaga a través del teatro; razón por la que, obviamente, la versificación irregular coincide con el apogeo del teatro, es decir, con el apogeo de la poesía oída. Al mismo tiempo está teniendo lugar la toma de contacto de los nuevos poetas con su pueblo (Lope, Tirso, Valdivieso, Quiñones de Benavente, Juan de la Cueva) cuyas obras de teatro incluían poemillas o canciones que se decían en alta voz.

En uno de sus últimos libros de poesía[13], nuestro escritor manifiesta abiertamente sus preferencias literarias y ratifica su actitud realista, lo que le lleva a juzgar de manera global la literatura del período que nos ocupa, enfrentándola con *El Corbacho* del Arcipreste de Talavera, obra satírica, popular y realista:

> "¡Disfraces del Siglo de Oro, fábulas de Arcadia, comedias, sonetos,
> frailes y mendigos, labradores, lacayos y héroes del Imperio!
> .....
> ¡Vida disparatada! ¡Alegría soñada contra la impuesta España!
> Ved cómoa en "El Corbacho" retozan y riñen
> María y Juanilla, Mencigüela y Marimenga, Francisqueilla y Teresuela.
> Ved a los rufianes Galterio y Pandulfo, al pajecillo Amintas,
> a Corniel, mozo de espuelas, y a la doncella Cantaflua.
> Y ved a Tripa en Brazo, y ved al gran Traso el Cojo.
> Vida libre y desenfado. Iberia que, oculta, aún late".

Como podemos apreciar, es frecuente en Gabriel Celaya acudir asimismo a distintos escritores y poetas de esta época a los que, criticando o corroborando, cita con objeto de fundamentar concretamente sus teorías acerca de la poesía. Por ejemplo, cita a **Boscán** en dos ocasiones[14]: una para mostrar su desacuerdo con la opinión de Boscán acerca de que el mejor hablar es el que se parece con el mejor escribir; la otra, para apoyarse en una larga cita de *Carta a la Duquesa de Soma* sobre su introducción en España de los metros italianos, que Gabriel Celaya utiliza con objeto de hacernos comprender el principio de la ordenación rítmica del verso. Con **Garcilaso** le ocurre otro tanto. A él acude en dos ocasiones también: en la primera como objeto de atención de un poema titulado precisamente "A Garcilaso de la Vega"[15] en el que al mismo tiempo se ofrece no sólo una caracterización de Garcilaso, sino también la poética de Celaya en ese momento y, consecuentemente, una abierta detracción del garcilaşismo:

> "Si de mi baja lira" prosaísta
> surgiera, no mi voz, sino mi España,
> verías cómo vibras en su entraña,
> pese a tanto cantor garcilasista.
>
> Estamos con las armas en la mano,
> buscando un nuevo ritmo, fiel contraste.
> Estamos, como tú nos enseñaste,
> luchando por lo nuevo y por lo sano.
>
> Por eso te saludo y te prometo
> que daré, como tú, cauce a la Historia;
> porque eres en mí, vida, no memoria,
> e impulso a la aventura, no soneto".

Está clara, pues, su visión de Garcilaso como poeta vivo, en tanto su obra es recreada por él y no servilmente copiada, su visión de Garcilaso como poeta innovador y en ese sentido ejemplar. En la otra ocasión a que me refería, se detiene a analizar los versos iniciales de la *Egloga Primera* desde el punto de vista rítmico[16].

De **Fernando de Herrera**[17]: Más que a un hombre lo que Celaya ve en este poeta es a un autor, ya que sacrificó su vida a su obra. Asimismo considera que la poesía fue para él un quehacer, fabricación, "Poiesis" en definitiva, con la que pretende crear, en un principio, una poesía clásica nacional, una forma, un estilo y un idioma necesarios al Imperio. Por lo que a la cuestión amorosa respecta, Gabriel Celaya considera el amor de Herrera por la Condesa de Gelves inmerso en la mística laica

del intelectualismo platónico, persiguiendo con él una sola verdad: la verdad de su poesía. Por lo demás, la clave de su poesía es el idioma a cuya perfección se entrega en la búsqueda de la intemporalidad. El crítico vasco, tras esta caracterización del sevillano, llega a considerarlo como un poeta puro en el sentido de que su poesía es revelación de lo que las palabras son. En dos ocasiones más alude a él: para demostrar cómo los significados de las palabras pueden encarnar en sus sonidos ("palabras nativas") y para señalar cómo en Herrera (y en otros poetas), que le es muy querido, se ve con claridad la búsqueda de un lenguaje absolutamente poético que habría de terminar en un empobrecimiento del léxico por depuración y en un fetichismo verbal por sobrevaloración del poder de las palabras escogidas[18].

El escritor donostiarra ha ofrecido asimismo una lectura de **San Juan de la Cruz** en su *Exploración de la poesía*, en la que no voy a insistir minuciosamente. Baste saber que Celaya considera esta poesía como "poesía de vuelta", porque es una recuperación dialéctica, un retorno a la realidad inmediata después de la unión mística. Asimismo, ve en ella una propensión panteísta, aunque ni la doctrina ni San Juan de la Cruz lo sean, al establecer contacto con Dios (la existencia) como creador suyo. Por lo que al sentido concierne, afirma que las canciones del santo son lección y consigna, lo que las convierte en poesía comprometida. El compromiso se resume en que San Juan deja constancia de una experiencia que, objetivada, se convierte en doctrina para los seguidores del Carmelo, convirtiéndose de esta forma en una poesía en equipo, más oída que leída. A este carácter comprometido de su poesía aludirá Celaya posteriormente[19], así como recurrirá a él para ejemplificar el carácter de creación colectiva de la poesía[20].

Sobre **Cervantes** apenas si ha pronunciado palabra. Tan sólo en una carta muestra un juicio, favorable, sobre este escritor[21]. Más ha "hablado", sin embargo, de uno de los personajes del "Quijote", Sancho Panza, al que le dedicó un largo poema, "A Sancho Panza"[22], en plena etapa de la poesía social. Como es lógico la "lectura" de este personaje en el poema viene impuesta por dos circunstancias: por el específico discurso en el que de él se habla, la poesía, y por lo que Celaya proyecta en este personaje desde la específica coyuntura histórica en que el poema fue escrito. El escritor vasco asocia a Sancho y al pueblo frente a los señoritos —Quijanos. Ambas nociones son formuladas de mil y una maneras. Así, leemos:

> "SANCHO-BUENO, Sancho-arcilla, Sancho-pueblo,
> tu lealtad se supone,
> tu aguante parece fácil,
> tu valor tan obligado como en la Mancha lo eterno.
> (...)

Sancho-vulgo, Sancho-nadie, Sancho-santo,
Sancho de pan y cebolla
trabajado por los siglos de los siglos, cotidiano,
vivo y muerto, soterrado.
(...)
Hoy como ayer, con alarde,
los señoritos Quijano siguen viviendo del cuento,
y tú, Sancho, les toleras y hasta les sigues el sueño
por instinto, por respeto, porque creer es siempre bueno
(...)
Sancho-Quijote y a un tiempo Sancho de basta de cuentos,
Sancho-amén de tiempo al tiempo,
Sancho que aún hecho y derecho, ya de vuelta del Imperio,
al señorito Quijano le tratas de caballero
(...)
En tí pongo mi esperanza
porque no fueron los hombres que se nombran
los que hicieron
más acá de toda historia —polvo y paja— nuestra patria,
sino tú como si nada".

En la carta a que antes me refería, Celaya aclara el haber asociado "Sancho-Quijote", pues lo distingue del "señorito Quijano", elogiando además la figura de don Miguel de Cervantes: "Gracias por la atención que habéis prestado (al equipo de *Caracola*) a mi proclama "A Sancho Panza" —dice Celaya—. Ahora estoy en deuda con Don Quijote, naturalmente, que bien se merece otra y que bien de dentro me saldrá algún día. Porque uno es Don Quijote, y otro el señorito Quijano, aunque siempre misteriosamente uno, nuestro gran Don Miguel de Cervantes".

De **Góngora** también se ocupa nuestro escritor, juzgando en primer lugar su obra desde el punto de vista de la utilización de imágenes. La imagen gongorina es, más que un símbolo, una alegoría, pues bajo éstas están siempre latentes las realidades concretas que aquéllas decoran y, aunque su abundante presencia produzca la ilusión de que la referencia al primer término se ha perdido, lo cierto es que su discurso sigue siempre pasos lógicos. De ahí que, para Celaya, el pensamiento de Góngora no funcione analógicamente y tanto las *Soledades* como el *Polifemo*, si bien difíciles, puedan ser explicadas hasta su último detalle[23]. Sobre la influencia posterior de Góngora, Gabriel Celaya alude a su importante presencia en la generación del 27, debido a que en el poeta cordobés se conjugaban dos tendencias: la de una poesía mágica y la de una poesía sabia. El 27 cree ver en Góngora la imagen como revelación (predecesor de esa especie de Metapoesía, por tanto). Pero esto no es así por las ra-

zones más arriba señaladas, lo que al mismo tiempo explica el carácter estrepitoso más que duradero de la influencia de Góngora. "Su poesía, como toda la del Barroco, no sólo no respondía a la más honda exigencia del momento sino que además, enmascarándola, la negaba"[24]. Para cerrar este párrafo, reproduciré la respuesta que Gabriel Celaya ofreció a una encuesta realizada por *Insula* sobre el poeta cordobés con motivo del cuarto centenario de su nacimiento. Esta fue la respuesta a las preguntas de "¿Cómo ve usted hoy la figura de Don Luis, como poeta de su tiempo y en el nuestro? ¿Es para usted Góngora un clásico vivo, al que puede volver con gusto e interés el lector de hoy no sólo el poeta?": "Góngora es, indudablemente, un gran poeta, y a mí sigue gustándome, y hasta fascinándome por lo que tiene de puramente sensorial. Pero las preocupaciones de los poetas del 25 no son ya nuestras preocupaciones, y, en este sentido, la conmemoración "bis" con que se ha tratado de celebrar este año al cordobés ha sido de evidente signo reaccionario. Dejemos a Góngora en su paz y en su gloria, y empecemos a hablar desde ahora mismo de Lope cuyo centenario está en puertas, y que tiene cosas más urgentes y más vivas que decir a las jóvenes generaciones"[25].

A escritores de este tiempo, de este período como **Lope de Vega, Quevedo** y **Polo de Medina** hace referencia nuestro crítico-poeta como ejemplos del rechazo del lenguaje culterano al que, a su vez, Celaya alude como claro ejemplo de fetichismo verbal[26]. Asimismo, a Polo de Medina, al que considera un poeta ingenioso e injustamente olvidado, le dedica un poema[27] del que cito unos expresivos fragmentos:

> "Hoy curo mi trascendencia
> en ti, Polo de Medina.
> Tus poemas son cohetes;
> y tus metáforas, prisa.
> ¡Fiesta, fiesta! El mundo es fiesta
> y disparo mi alegría.
> (...)
> ¡Fiesta, fiesta, todo es fiesta
> y diversión más que enigma!
> Como quien no dice nada,
> nombro a Polo de Medina".

LA POESIA DEL SIGLO XVIII

En Gabriel Celaya se deja sentir ese lugar común, mantenido hasta no hace muchos años, de desatención o atención insuficiente o equivocada a la literatura española del siglo XVIII por parte de historiadores de la literatura y críticos literarios. No extraña, pues, que el crítico donos-

tiarra pase por él como sobre ascuas, dejando algunas referencias aisladas sin verdadera consistencia y siempre con carácter adjetivo.

Situación Social del Escritor: Aunque Celaya no hace referencia explícita al escritor español de esta época, sí ha delineado, en general, las coordenadas históricas sociales del escritor europeo de este momento[28]. La independencia profesional que buscaban los poetas desde el Renacimiento les lleva a hacerse portavoces de la sociedad en ascenso, rebelándose contra toda clase de trabas. El Arte en estos momentos se convierte en un verdadero poder revolucionario. Son los años de la Revolución Francesa.

Por otro lado, para sentar Celaya sus teorías acerca de la poesía señala cómo en el siglo XVIII, a propósito de la **versificación**, el seudo-clasicismo tendió hacia la regularidad isosilábica y la isometría estrófica, frente a lo que había ocurrido en el período anterior a través del teatro[29]. En su análisis de las "unidades métricas" expone la definición que Luzán hace del verso como oración o parte del discurso, medida por un cierto número de pies métricos, esto es, de sílabas largas y breves, que dispuestas en cierto orden y número hacen una agradable cadencia que se repite sin cesar, siendo esta repetición lo que distingue el verso de la prosa. Gabriel Celaya considera que la aparición del pie como unidad métrica se debe al deseo de fundar nuestra poesía en el mismo sistema que la antigüedad clásica, esto es, en la métrica greco-latina[30].

Sobre el **lenguaje poético** manifiesta Gabriel Celaya que el hecho de haber partido de unas normas que se daban por racionales y de validez universal ha conducido a una jerga "embellecedora", sobrepuesta a los temas, lo que explica el frecuente desajuste entre ambos, así como el carácter artificial de esta relación. Pone como ejemplos de esta "jerga neoclásica", es decir, de este embellecimiento o recubrimiento, a Quintana que, de esta manera, puede aplicar "la pompa de su verbo a temas tan prosaicos como la vacuna o la invención de la imprenta"; a Aribau, que canta a "los globos aerostáticos del señor Montgolfier"; y al "delicado" Meléndez Valdés[31].

EL SIGLO XIX: POESIA ROMANTICA Y POESIA REALISTA

Como venimos observando a lo largo de esta exposición, Gabriel Celaya se siente especialmente inclinado, entre todos los géneros literarios, hacia la poesía. Las razones, por obvias, no necesitan comentario: Gabriel Celaya es poeta y al mismo tiempo orienta su esfuerzo intelectual al conocimiento teórico de la poesía, conocimiento que, en su trayectoria hacia su formulación "abstracta", no ignora lógicamente lo

concreto. De ahí que su libro *Inquisición de la poesía* esté sembrado de continuas citas, referencias y comentarios, tan variados como necesarios a sus posiciones teóricas, de poetas españoles y extranjeros sobre los que en ocasiones y siempre fugazmente ofrece un juicio valorativo. Los poetas decimonónicos españoles, ya románticos ya realistas, no han podido librarse de ello. Y esta distinción entre ambas tendencias no proviene de la simple aceptación de su existencia, tal como viene repitiéndose, sino que la fundamenta a través del análisis, por lo demás muy breve, de sus respectivos lenguajes poéticos. Pero antes de introducirnos en esta cuestión, dos palabras sobre el escritor y la sociedad decimonónicos.

Situación social del escritor: La instauración del liberalismo económico fue funesta para los poetas, a pesar de haber alcanzado éstos su ansiada independencia. La poesía no tenía un público mayoritario, ni el mercado liberal pagaba el tiempo empleado en su producción. El poeta es, pues, incompatible con el mercado liberal, convirtiéndose en un desclasado al no tener medios económicos ni, por tanto, prestigio social. El poeta se extraña de la sociedad y se encierra en sí mismo, sin comprender que su rebelión individual es impotente, en tanto que al sublimarse a sí mismo renuncia a una actividad en la realidad social. Se pone al margen de la historia, en contacto con lo absoluto, convirtiendo la lírica en algo inefable. Su reino no es de este mundo, como dicen a partir del Romanticismo los partidarios de la Metapoesía[32].

El lenguaje poético romántico: Los poetas románticos, poetas en "yo" mayor, no hicieron más que combinar libremente versos canónicos en sí[33]. Su lenguaje surge como reacción contra el lenguaje poético clasicista que se había hecho convencional y artificial. Para lanzar esta afirmación, Gabriel Celaya se apoya en un poeta tan típicamente romántico como lo es Espronceda, citando un fragmento de *El Pastor Clasiquino* en el que el autor de *El estudiante de Salamanca* parodia a los escritores neoclásicos. Pero esta reacción no condujo a los románticos a hablar de un modo natural, sino que les llevó a incurrir en lo mismo que ellos condenaban. De ahí el retoricismo y grandilocuencia románticos que terminó siendo una nueva jerga. Asimismo, y esto parece ser una evolución lógica de la poesía, nuevas voces se alzaron contra el lenguaje romántico, postulando uno nuevo: **el lenguaje poético realista**. Celaya recurre ahora a Campoamor, que reivindica un lenguaje sencillo y apela, por tanto, al habla popular, esto es, postula un lenguaje prosaísta contra el que, poco más tarde, reaccionarán los poetas modernistas[34].

Nuestro crítico cita a románticos como **Zorrilla** para dar cuenta a través de unos versos suyos de cómo este autor posee una concepción mítica de la inspiración[35] e insiste, entre los realistas, en **Campoamor**, al que, tal vez por la cuestión del prosaísmo que Celaya tan bien conoce, no juzga con severidad. De este último dice que se orientaba hacia el formalismo cuando insistía en que el metro y la rima son importantes, más que por su musicalidad, por su valor estrictamente. Lo que Campoamor buscaba, según piensa Celaya, era dar al poema una forma resistente al paso del tiempo.

Ahora bien, de los poetas de esta época ha sido **Gustavo Adolfo Bécquer** el que ha atraído a Celaya poderosamente, por lo que merece tratamiento aparte. El crítico vasco parte en sus análisis de Bécquer de un proyecto de desmitificación del poeta, intentando para ello destruir la visión que comúnmente se tiene no sólo de su obra, sino también de su iconografía[36]. Dos estudios básicos dedica, por lo demás, al poeta sevillano. En uno de ellos[37], analiza la trayectoria vital y el proceso de formación del poeta: su análisis está sustentado sobre el principio teórico consistente en que las explicaciones relativas a la creación deben extraerse del interior mismo de la obra y no de un supuesto paralelismo entre la esencia de la obra y el contenido de la biografía del autor. Así obra con Bécquer y termina desembocando su estudio en una análisis no muy extenso de las *Rimas*. Sus tesis básicas en este sentido son: en la base de su producción y en la separación del poeta del hombre, se halla una protoexperiencia poética fundamental: la gran visión y la palpitación amorosa de la vida universal. Es en la miseria madrileña de sus primeros años, es del pobre hombre Domínguez del que está naciendo el personaje-autor y su importante obra. El divorcio, pues, entre el hombre y el poeta se acentúa entre 1857 y 1861: uno persigue la obra; el otro, el buen vivir. Al morir Bécquer es cuando, tras unos años de intensa producción, comienza la vida sin nombre, la verdadera vida del poeta: el poeta está vivo en su obra y en ella "El Otro", el fantasma que le pedía vida.

Al análisis de la obra becqueriana, de sus temas y de su poética o hacer poético, dedica Celaya un apartado en su libro *Exploración de la poesía* del que repetirá ideas en su estudio antes citado y en el que, sucintamente, afirma que para Bécquer la poesía es un más allá inefable, una Metapoesía, siendo la poesía el mejor medio par alcanzarla. El poema es evocación de lo vivido y no su transcripción, lo que explica que Bécquer sea un poeta vidente y que su poesía sea musical en el sentido de música interior: el "zumbido armonioso" de las *Rimas*. Ahora bien, el problema de lo inefable se resuelve dejando hablar a "El Otro" (el inconsciente), por lo que los poemas son liberación de un impulso, requiriendo éstos la comunión del lector. Por lo que al tema de la mujer respecta, Celaya afirma que ésta no es real, sino creación del poeta, esto es, una vaga sensación panteísta.

Por lo demás, Bécquer ha sido objeto de sus comentarios en entrevistas y estudios no dedicados al poeta. Así, se refiere al sevillano como testimonio de creencia en la poesía como medio más apropiado de alcanzar la Metapoesía y como perseguidor de la inmortalidad literaria que corre paralela al mito romántico de la Metapoesía[38]. También cita, y en una ocasión muy tempranamente, la concepción becqueriana de la poesía como privilegio de los poetas, "la poesía para los poetas", que estos escritores desclasados postulan[39]. En 1972, afirmaba Gabriel Celaya en una entrevista[40] que Bécquer le parecía un poeta mucho más moderno de lo que generalmente se viene a creer, encontrándose muchas afinidades con el surrealismo y con otras tendencias muy posteriores a él. En 1979, manifiesta asimismo en una entrevista[41] que el sevillano era un gran poeta, ya que consigue juntar la palabra y la imagen, de tal forma, que impresiona al que sabe leer sus poemas. Finalmente, "A Gustavo Adolfo Bécquer" titula un poema[42] en el que parece estar presente cierto aire de misterio y de predestinación fatal:

"Y si la muerte no fuera el descanso
que tanto necesito?
¿Y si quedara un resto de conciencia
como un sueño de siglos?
¿Y si debiera errar sin yo y sin forma
por no sé qué dominios?
¡Noche sagrada, niégame del todo,
sálvame de un mal sino!"

NOTAS DEL CAPITULO I

(1) Tal y como el mismo Celaya pretende con su "dezir" *Las cosas como son* (Santander, La Isla de los Ratones, 1949).
(2) "Carta abierta a Victoriano Crémer", *Espadaña*, 29, León, 1949.
(3) *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972, págs. 239-240.
(4) *Ibídem*. pág. 136.
(5) *Ibídem*, pág. 163. El mismo texto se halla en su trabajo "La poesía oral", *Revista de Occidente*, Madrid, núm. correspondiente al mes de febrero de 1965.
(6) *Ibídem*, págs. 24-25.
(7) *Ibídem*. pág. 187.
(8) De *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955.
(9) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 33-34.
(10) Barcelona, Seix-Barral, 1964.
(11) *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 25.
(12) *Ibídem*, págs. 165-166. El mismo texto se halla en su trabajo "La poesía oral", ya citado.
(13) *Iberia sumergida*, Madrid, Hiperión, 1978. Hay referencias a esta época y a su literatura en numerosos poemas y, especialmente, en el que titula "Sobre el vivir del cuento", del que cito en el texto un fragmento.
(14) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 99 y 135, respectivamente.
(15) De *Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo, 1967.
(16) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 148-149.
(17) Del poeta sevillano se ha ocupado en dos trabajos: "La poesía pura de Fernando de Herrera", *Finisterre*, Madrid, Febrero, 1948, y "La poesía pura en Fernando de Herrera, en: *Exploración de la poesía*, op. cit. Entre ambos trabajos se observan diferencias importantes, al mismo tiempo que se descubren importantes elementos comunes. Lo que los diferencia, en primer lugar, es el sentido global del trabajo, pues el primero se pensó, se redactó y se publicó aisladamente, esto es, como un análisis interpretativo de la vida y obra poética de Herrera, y el segundo se publicó como una etapa de una exploración de una constante: la poesía. Como síntoma de lo que afirmo, puede observarse la pequeña pero importantísima variante que se aprecia entre ambos títulos: "La poesía pura *de* Fernando de Herrera" / "La poesía pura *en* Fernando de Herrera". Por lo que se refiere a la lectura concreta que de Herrera se hace, no hay grandes diferencias entre ambos trabajos, ya que la correspondencia es total por lo que a la interpretación respecta, diferenciándose en que el primer apartado de *Exploración de la poesía* incluye menos párrafos que generalmente no son sino matizaciones o reflexiones teóricas oportunas para el nuevo sentido que adquiere dicha interpretación en el conjunto de su exploración.
(18) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 89 y 121, respectivamente.
(19) *Ibídem*, pág. 197.
(20) *Ibídem*, pág. 239.
(21) Me refiero a "Carta a Alfonso Canales", parcialmente editada en la revista malagueña *Caracola* (1955). Es precisamente en los textos inéditos donde se encuentra este juicio. Dicha carta la he incluido íntegra en mi tesis doctoral, *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario,* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Granada, 1981.
(22) De *Cantos iberos*, op. cit.
(23) *Exploración de la poesía*, op. cit. pág. 126.
(24) "Veinte años de poesía (1927-1947), *Egán*, núm. 2, San Sebastián, 1948, pág. 29.
(25) *Insula*, Madrid, julio-agosto, 1961.
(26) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 122-123.
(27) "Homenaje a Polo de Medina", en *Entreacto*, Madrid, Agora, 1957.

(28) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 25-26.
(29) *Ibídem.*, pág. 166; y en "La poesía oral", art. cit.
(30) *Ibídem.*, pág. 144.
(31) *Ibídem.*, pág. 124.
(32) *Ibídem.*, págs. 27-28.
(33) *Ibídem.*, pág. 166.
(34) *Ibídem.*, págs. 124-127.
(35) *Ibídem.*, pág. 38.
(36) Vid. "Bécquer una vez más", *La Voz de España,* San Sebastián, 21, julio, 1948.
(37) *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar, 1972.
(38) *Inquisición de la poesía,* op. cit., págs. 18 y 195, respectivamente.
(39) En "Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)", *La Voz de España,* San Sebastián, 16, diciembre, 1947; y en *Inquisición de la poesía,* op. cit., pág. 29.
(40) *Unidad,* San Sebastián, 18, enero, 1972 (entrevistado por Albino Mallo).
(41) "Gabriel Celaya sólo poeta", *Nueva Estafeta,* núm. 3, Madrid, febrero, 1979 (entrevistado por Jorge Cela Trulock), pág. 60.
(42) De *Versos de Otoño*, Jerez de la Frontera, La Venencia, 1963.

(36) Vid. "Bécquer una vez más", *La Voz de España,* San Sebastián, 21, Julio, 1948.
(37) *Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid-Gijón, Ediciones Júcar, 1972.
(38) *Inquisición de la poesía,* op. cit., págs. 18 y 195, respectivamente.
(39) En "Sobre poetas y poesía (carta abierta a W. Noriega)", *La Voz de España,* San Sebastián, 16, Diciembre, 1947; y en *Inquisición de la poesía,* op. cit., pág. 29.
(40) *Unidad,* San Sebastián, 18, enero, 1972 (entrevistado por Albino Mallo).
(41) "Gabriel Celaya sólo poeta", *Nueva Estafeta,* núm. 3, Madrid, Febrero, 1979 (entrevistado por Jorge Cela Trulock), pág. 60.
(42) De *Versos de Otoño*, Jerez de la Frontera, La Venencia, 1963.

CAPITULO II

SOBRE LA LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

SITUACION SOCIAL DEL ESCRITOR CONTEMPORANEO

La actitud de rechazo a la sociedad y el sentirse solo y al margen de la Historia, tal y como ocurría en el período romántico, está presente en los escritores contemporáneos y de manera muy especial en los escritores vanguardistas. Por un lado, se vuelve a hablar del papel mediúmnico del poeta y, por otro, se exageran los refinamientos del quehacer artístico. Estas actitudes se corresponden ahora, por ejemplo, con el surrealismo, por una parte, y con la poesía pura, por otra. La verdad es que, según Gabriel Celaya, en ambos casos existe una misma realidad y, en consecuencia, una misma finalidad o función: como revancha contra la sociedad que le ignora, el poeta, desclasado, trata de hacer patente que la Poesía es el privilegio de unos pocos seres de excepción y hasta considera el éxito como un signo de vulgaridad. Estos poetas se oponen tanto a los burgueses como al pueblo: "La plebe municipal y espesa" a que aludía Rubén Darío en plena exquisitez modernista"[1].

EL MODERNISMO

Celaya considera este movimiento literario procedente del "simbolismo" francés, más cultivado a fines del siglo XIX en Latinoamérica que en España y que llegó a la península a través de Rubén Darío. Su poesía es colorista, "medio triste" y "medio sensual"[2]. El **lenguaje poético modernista** fue resultado de una reacción en contra de la poesía realista

cuyo lenguaje, por hallarse próximo al lenguaje cotidiano, resultó más propenso al desgaste que cualquier otra jerga. Los modernistas reivindican ahora lo vano, artificioso y precioso[3]. Por otro lado, para demostrar Gabriel Celaya que es una intención artística, y no algo inserto en la naturaleza del idioma empleado, lo que le lleva a la elección de una determinada *dominante* rítmica, pone por ejemplo los experimentos de métrica cuantitativa llevados a cabo por los poetas modernistas, experimentos que demuestran su posibilidad en nuestra lengua y cita concretamente Celaya la "Salutación del Optimista", la "Marcha triunfal" y la "Salutación de Leonardo", de Rubén Darío, llegando nuestro crítico a resultados y conclusiones "evidentes"[4].

A la importante figura del escritor nicaragüense dedica Celaya un poema titulado precisamente "A Rubén Darío"[5], en el que hallamos una suerte de interpretación lírica de este poeta —con el que el poeta vasco se identifica— sustentada en el principio básico de "destrucción de la vida para la creación de la obra". Así leemos:

> "En plena destrucción, se salva la belleza.
> Es mentira, tan sólo esa mentira
> que acaba en cuanto suena o bien empieza,
> ¡oh sílaba que a sí misma se mira!
>
> Eras tú, mi Rubén, dando en luz contra el hueso,
> la tremenda ilusión de ser sólo tus versos,
> la muerte que no duele, el lento beso
> —¡azul, azul, azul!—, al sentirnos inmersos.
>
> Eras tú. Destruías tu evidencia y tu estado.
> Sacabas de tu muerte la belleza irisada.
> Todo estaba empezando. Todo era, anonadado,
> la luz que siempre brilla, pero parece nada.
>
> Eras tú. ¿Qué esperabas? ¿Un último poema?
> ¿Una rima preciosa y un platónico acierto?
> ¿Un cálculo secreto y un puro teorema?
> Te repienso. Saludo. Te leo como muerto.
>
> Tú incendiaste tu vida, tu explosión, tu alegría.
> Tú arrancaste en miserias, como yo, tus despojos.
> Tú miraste el vacío que en torno a tí reía;
> sacaste del abismo con doble luz tus ojos.

Así fue. Nada es nada. También yo me destruyo
por un verso feliz que si logra hacer diana
en un corazón suelto, que quizá es el tuyo,
formará una aureola como la luna, tana.

No sé más. Sacrificio como tú, por un resto
de belleza posible, lo que tengo de santo,
idiota y respetable, yo conforme a mi puesto.
La hermosura es tan sólo real como un espanto.

Por salvar unos versos, por salvar una nada,
Rubén, tú hiciste hoguera, destruyendo tu vida.
También yo quemo todo; también doy por sagrada
la muerte con que ofrezco lo que cualquiera pida".

Tras dar unos breves apuntes biográficos de **Manuel Machado**, señala su pertenencia al modernismo cuya poesía "le iba muy bien", pues se sentía sólo embriagado de belleza. "La voz de Manuel Machado, andaluza y erótica, canta tristemente como quien ya lo ha visto todo. No es una voz honda, pero al ritmo de sus versos acompaña el golpe de tacones del baile flamenco, y sus olores son como los del cante andaluz. Aunque su poesía es fundamentalmente andaluza, casi árabe, también supo sentir a Castilla (...) Su estilo, aunque instintivo y basado en las coplas populares, es mucho más sabio de lo que parece. No olvidemos que Manuel Machado, cuando era joven, vivió en París y recibió la influencia de los refinados poetas franceses de fin de siglo. De ahí esa extraña mezcla de modernismo francés y cante andaluz"[6]. Celaya compara a Manuel con su hermano Antonio, considerándolo más brillante, aunque menos profundo que el autor de *Campos de Castilla*[7].

En otro lugar de su producción se refiere nuestro crítico al **Valle Inclán** modernista del que parafrasea unos textos de *La lámpara maravillosa*, en los que cree ver a un Valle ocultista, neoplatónico y seudomísticamente quietista, lo que prueba su concepción del arte como un "más allá"[8].

LA GENERACION DEL 98

Concepto de generación: Una generación no se inventa. No se prefabrica. Surge de manera natural y no se define a sí misma. Brota, como brotó el 98, casi sin querer o sin saber, "cargada de significaciones, al margen de la voluntad consciente o de la intención de quienes participan en esa aventura, sembrando semillas a voleo, golpeando a quienes hoy

vemos eran sus hermanos porque estaban unidos por algo que no era ni manifiesto, ni una presuposición doctrinaria, sino algo que en ellos, sin saber ellos, y a veces en apariencia contra ellos, reinaba como el espíritu de su tiempo"[9].

Generación del 98 es el nombre con el que, expone Celaya, se designa a un grupo de escritores que empezaron a publicar a finales de siglo, escritores preocupados por "el problema de España" en tiempos de liquidación definitiva del poderío español ultramarino. Los noventaiochistas toman conciencia de la pobreza y atraso del país, se preguntan por las causas de decadencia, así como por lo que es necesario reformar para que España sea un país moderno. Las características de la crisis que afectó a todos los escritores de este grupo generacional fueron: desprecio por la mentira en que se mantenía al pueblo español, crítica de la España oficial, deseo de renovación, al mismo tiempo que un inmenso amor a Castilla[10], amor que precisamente Gabriel Celaya no le profesa a esta tierra en un poema de tema castellano en el que cita al 98. Me refiero a su poema "De negocios en tierra-muerta"[11] del que cito un fragmento de la segunda parte:

"¡Cementerios castellanos
de Covaleda y Vinuesa,
muerta muerte y aburrido
golpear pena con pena!
Aguantar lo que así viene
y explotar lo que se pueda
fue lo vuestro; pero España
no perdona esa inconsciencia.
Vuestras ruinas, vuestro arrastre,
las caries en las almenas,
como no somos turistas
nos irritan y sublevan.
¡Textos del 98!
Cementerios, vean, vean".

De **Azorín** destaca no sólo su pertenencia a la generación, sino también el haber sido quien la denominara de esta manera a través de una serie de artículos recogidos bajo el título de "La generación del 98"/en *Clásicos y modernos* (1919). Allí habla de un renacimiento europeísta y apunta las características de esta generación. Entre lo mejor de la obra azoriniana cuentan, dice Celaya, sus descripciones de pueblos castellanos y la evocación del ambiente de antiguos personajes históricos. En realidad, afirma nuestro crítico, Azorín, aunque ha cultivado todos los géneros literarios, siempre ha escrito libros de un solo género. "Lo curio-

so es que este poeta no haya publicado ni un solo verso". En *La voluntad*, su primera novela, se denuncia la resignación, la pereza y la tristeza. Pero este primer Azorín combativo y casi revolucionario se va apagando poco a poco. Más adelante, niega "la supuesta decadencia" de España, dando paso a una especie de contemplación, mitad estética, mitad mística. Su estilo, afirma Celaya, realza los detalles más pequeños y los más olvidados objetos a través de una minuciosa y precisa descripción. Por lo demás, su influencia más importante en el aspecto estilístico, fue su reacción contra el estilo retórico de los escritores de fines del siglo XIX, al escribir en frases cortas y sencillas y, aunque un poco reiterativas, siempre sugestivas[12].

De **Miguel de Unamuno**, escritor vasco como él, también se ha ocupado Gabriel Celaya, aunque brevemente. Tras ofrecer algunos datos de su biografía, describe brevemente los rasgos más sobresalientes de su personalidad: escritor apasionado, independiente y polémico, siempre disconforme, tal y como muestra su libro *Contra esto y aquello*. Sus preocupaciones, típicas del 98, se resumen en una preocupación por España, tal y como reflejan sus textos, de los que Celaya cita como especialmente significativo en este sentido su *En torno al casticismo* (1895) donde Unamuno habla de la necesidad de abrirse al mundo, al mismo tiempo que defiende la "casta", lo puramente castellano, no en un sentido racista. Parejos en importancia al tema de España, corren los temas de la muerte y la sobrevivencia. Nunca se resignó, continúa afirmando Gabriel Celaya, a la pérdida de la fe cristiana que generó una serie de contradicciones en el escritor bilbaíno, causantes de su estilo paradójico y de ese girar constantemente alrededor de la cuestión religiosa. Por otra parte, expone también Celaya, si bien durante mucho tiempo fue considerado fundamentalmente ensayista, anticipando algunos de sus ensayos al existencialismo europeo, eso no ha impedido que haya sido considerado poeta, novelista y autor dramático importante, producción esta en donde se descubre tal vez con mayor fuerza sus deseos de inmortalidad. Su estilo parece bárbaro en algunas ocasiones "porque tuerce y retuerce la lengua sometiéndola a la pasión de un afán expresivo"[13]. Sobre este particular, Gabriel Celaya nos ha dejado dos testimonios a lo largo de su obra poética: uno de ellos, que vuelvo a citar, pertenece a su libro *Cantos iberos* (1955):

"Hablando en castellano,
mal o bien, pues que soy vasco, lo barajo y desentraño,
recuerdo cómo Unamuno descubrió su abecedario
y extrajo del hueso estricto su meollo necesario,
ricamente sustanciado".

el otro testimonio alude, en aparente contradicción con el texto anteriormente citado, a las imperfecciones gramaticales de dos escritores vascos, Baroja y Unamuno, a los que se suma el propio Celaya. El fragmento que les cito pertenece a su poema "Sin lengua", de *Rapsodia euskara* (1961):

> "Con mis faltas de sintaxis,
> yo, por vasco sin remedio,
> pecaré, como Baroja
> y Unamuno, de imperfecto.
>
> Porque ellos, aunque me choque,
> no supieron escribir.
> Doctores tiene mi España
> que se lo sabrán decir.
>
> Y si ellos no pudieron,
> pese a toda su pasión,
> hacer suyo un nuevo idioma,
> amigos, ¿qué podré yo?"

Finalmente, el crítico vasco se ha referido a la influencia de Unamuno en los escritores españoles de postguerra. Ahora bien, más que referirse a una situación de hecho, apeló a la conciencia de los jóvenes poetas españoles para que siguieran el ejemplo de dos poetas de verdad, fuera ya la cuestión de la calidad literaria: Unamuno y, como es lógico, Antonio Machado. Se trataba de orientar la lucha en contra del garcilasismo al evocar a dos claros ejemplos de hombría, de verdad y de valor español[14].

El novelista y ensayista vasco **Pío Baroja** también ha merecido la atención de nuestro crítico. En 1948, Celaya rompió una lanza en favor de Baroja al escribir un artículo en su defensa tras haber sido atacado agriamente por Antonio Viglione[15]. Celaya sustenta su defensa en la insobornable independencia y buen instinto literario de Baroja, que se había ganado el derecho a juzgar. Más adelante, se refiere más extensamente a él, destacando la confusa época de transición y descomposición que le tocó vivir a él y a sus compañeros de generación, que había creado la conciencia de la necesaria renovación de España. Y esto condujo a Pío Baroja a posiciones negativas, escépticas e incrédulas. Celaya hace hincapié asimismo en las simpatías del vasco por los anarquistas, que le granjearon, junto a su anticlericalismo y progresismo, la consideración de revolucionario por parte del sector más reaccionario de la sociedad española de la época. Ahora bien, Celaya afirma que en realidad Baroja

se rebeló tanto contra las izquierdas como contra las derechas, llevando una vida solitaria en desacuerdo con todo lo divino y todo lo humano. Pero su pesimismo y, consecuentemente, sus protestas no se encaminaron a cambiar la situación, sino a presentar la realidad de la vida de una manera fragmentaria y subjetiva[16]. Sobre el estilo, valgan las afirmaciones expuestas en el texto citado a propósito de Miguel de Unamuno en el párrafo anterior.

El último escritor noventaiochista del que Celaya ha hecho innumerables referencias y al que ha dedicado algunos artículos ha sido **Antonio Machado**. Celaya señala su origen andaluz con el que entra en contradicción su obra, en tanto sus poemas más característicos son castellanos no sólo por sus temas, sino también por su estilo sobrio, lo que se opone al estilo metafórico y colorista habitual en los poetas andaluces[17], rasgo que, por tanto, lo diferencia de la producción poética de su hermano Manuel. Antonio Machado, expone asimismo Celaya, fue un hombre oscuro y sin ambiciones de ninguna clase. Su larga estancia en ciudades tan típicamente castellanas como Soria y Segovia influyó en él, así como el amplio y seco paisaje castellano. Y esto queda demostrado con uno de sus mejores libros: *Campos de Castilla.* En su poesía se dan cita, además, dos rasgos típicos noventaiochistas; la severa melancolía con que evoca el pasado de Castilla y, al mismo tiempo, la esperanza en una España mejor. Esta esperanza fue la que le llevó a adoptar una postura combativa durante la guerra civil española, siendo esta actitud tanto como el valor de su obra, lo que ha hecho de él un maestro de poetas y un símbolo civil[18]. Estas son las razones fundamentales que impelieron a Gabriel Celaya a escribir tres artículos sobre el poeta andaluz, tres artículos claramente politizados sobre los homenajes tributados al Machado poeta y símbolo civil en 1959 y 1962[19]. Y estas mismas razones son las que hicieron que muy tempranamente Celaya (y otros) reivindicaran a Antonio Machado como ejemplo a tener en cuenta por parte de los jóvenes poetas españoles de finales de los años cuarenta: "No queremos dirigirnos a ninguna minoría sino al hombre cualquiera y quizá por eso los poetas actuales, a diferencia de los de la generación precedente, están más cerca de Antonio Machado que de Juan Ramón Jiménez, aunque éste sea estéticamente tan superior"[20]. Para dirigirse al hombre cualquiera no hay que caer en lo populachero y no hay que olvidar "con qué espontaneidad y con qué hermosura responde el pueblo de verdad a la limpia y alta llamada de un Lope o de un Machado"[21]. Machado nunca se desencarnó, ni temió comprometerse ni trató de flotar por encima del pueblo[22]. Por eso concibe Celaya al poeta sevillano como símbolo y eso es lo que deja entrever en uno de sus poemas escritos a raíz del frustrado homenaje a Antonio Machado que se le iba a tributar en la ciudad andaluza cuyo nombre recoge el título del poema en febrero de 1966: "Versos de Baeza"[23]:

"OCURRIA algo raro.
Conocía a todo el mundo. Nos dábamos abrazos.
Nadie decía nada. ¿Para qué, si era claro?
Tan claro como raro,
tan puesto en cierta luz de un mundo diferente
era hallar mil amigos
perdidos por provincias, perdidos por distingos
chiquitos que Machado fundía en su pureza.
¡Estábamos unidos,
unidos en un acto que era más que un recuerdo!
Sabíamos que pronto cada uno volvería
a su lugar, su tiempo,
su idea personal como a una luz o un llanto,
y yo me preguntaba:
"¿Cómo logra esta unión don Antonio Machado?"

Por último, me referiré a la utilización que Celaya hace de unas opiniones de Machado sobre el barroco literario español: Si Machado, afirma nuestro crítico, abomina al barroco por su pobreza de intuición y por su tendencia a lo intemporal, a lo artificial y a lo aristocrático, rasgos que son exactos y que él denuncia con agudeza, es porque su incomprensión es radical al juzgar a poetas del grupo opuesto al suyo. Es por lo que Machado no podrá comprender la intención última de estos poetas: la fabricación de un objeto puro[24]. Por medio de estas palabras que, aisladas de su contexto, pierden gran parte de su sentido original, podemos apreciar una vez más la interpretación y caracterización que Gabriel Celaya hace de ese poeta andaluz: lo contrario a lo intemporal, a lo artificial y a lo aristocrático es "nuestro don Antonio Machado".

LAS VANGUARDIAS ARTISTICAS Y LITERARIAS

Se denomina, dice Celaya, "vanguardismo" a los movimientos literarios y artísticos que, como reacción contra el romanticismo, el realismo y el naturalismo del siglo XIX, se extiende por toda Europa en los años que van de 1900 a 1940. En nuestro país no hubo ninguna escuela vanguardista de importancia, aunque sí dejaron su influencia los "ismos" europeos[25]. Así, el "ultraísmo", al que aún no se ha hecho justicia, recogió las preocupaciones de su tiempo e infundió en nuestra lírica una savia fresca. A esta influencia hay que añadir las influencias francesas que, partiendo de Baudelaire, se diversificaron en dos tendencias: Mallarmé-Valèry que llevaban a la poesía pura; y Rimbaud que conducía al surrealismo y a un neorromanticismo. Aquella influencia se resolvía en un her-

metismo perfectista y ésta convertía la poesía en un medio irregular de conocimiento metafísico. El psicoanálisis prestó un armazón teórico para esta pretensión rimbaudiana. Celaya afirma asimismo que la corriente romántica seguía penetrando, siendo, declarada o encubiertamente, el verdadero motor de la actividad poética: "Todos los 'ismos', quiéranlo o no, fueron románticos, o tan románticamente antirrománticos como el Futurismo. El Surrealismo, últimos de esos 'ismos', con su automatismo (nuevo nombre de la inspiración) (...) recogía de hecho las más puras consecuencias del librelirismo romántico. Para lograr la apertura de ese mundo no racional, no comprensible, y casi anti-literario (...) había una llave maestra: la imagen". Su cultivo había sido proclamado en España ya por el Ultraísmo y el Creacionismo. De ahí la influencia de Góngora sobre la generación del 27[26]. Estas y otras razones son las que le llevan a postular a Celaya la identidad de base de la bohemia, el dandysmo parnasiano, el populismo y el hermetismo, en tanto son aspectos, contradictorios aparentemente, de una misma actitud que perdura en las vanguardias de nuestro siglo[27].

Aparte de estos breves análisis de las vanguardias, Celaya ha dejado un poema "Vivir para ver"[28] en el que no sólo incide en los aspectos esenciales de las vanguardias, sino que al mismo tiempo toma partido al respecto, tal y como podemos observar en las siguientes estrofas del poema en cuestión:

> "Tales fuisteis vosotros, poetas vanguardistas,
> rebeldes como un golpe de brisa entre las frondas,
> levemente rebeldes, levemente reales,
> apenas comprensibles hoy que vemos tan claro
> cómo en falso eludisteis lo revolucionario
> que os tocó y que puntuasteis jugando, no luchando,
> y a título de bello burlando, no salvando
> lo bárbaro y sagrado del impulso sin mancha.
>
> Bella fue la aventura. Bello fue vuestro impulso.
> Bella, la irresponsable radiación que exhibisteis.
> Bellos, vuestros hallazgos. Bellos, los bellos versos
> que quedan como ruinas de aquel viento de lejos
> que no entendisteis, quiso ser un pueblo concreto
> clamando en el desierto, llamando en nuestra puerta,
> mientras, falsos rebeldes, creyéndoos combatientes,
> arrojábais las bombas del lirismo absoluto.

¡Oh pura poesía, luciente en lo lejano,
ave sobre-real de ojos bien calculados
y pupilas redondas de atención delirante!
¡Oh construcción vibrátil de palabras exactas,
e imágenes con brillo de explosiones de fiesta
que, al estallar al cero, perdían su sentido
y, al perder su sentido, desvelaban la magia
matemática y loca del verbo dicho y hecho!

(...)

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

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

SOBRE ALGUNOS ESCRITORES ESPAÑOLES DE ESTE MOMENTO

Juan Ramón Jiménez: Gabriel Celaya se ha mostrado contradictorio a la hora de enjuiciar la vida y obra del poeta onubense. En el único punto donde ha mantenido un solo criterio es en su consideración negativa, necesariamente negativa, pues Celaya postula lo contrario, de la dedicación de su obra "a la inmensa minoría". En este sentido, ha arremetido constantemente contra el poeta andaluz. No ocurre lo mismo, en cambio, con respecto a su obra que no la termina de rechazar cuando reivindica su valor, tal y como vamos a ir viendo.

Sobre su origen y trayectoria, nuestro crítico opina que Juan Ramón había arrancado del modernismo para llegar a una poesía desnuda del mejor estilo[29]. Esta poesía sabia, su obra, tan estéticamente superior a la

de Antonio Machado, gozó de enorme influencia en los poetas del 27, aunque no así en los poetas de la postguerra que se sienten más cerca del poeta sevillano[30]. La única ocasión en que Celaya se detiene concretamente a comentar una publicación de Juan Ramón es en su artículo dedicado al poeta con motivo de la aparición de *La Estación Total con las Canciones de la nueva luz*[31], artículo en el que sus opiniones eran claramente positivas y sus juicios aprobatorios sin ambages. Ahora bien, por lo que a la cuestión de la "inmensa minoría" respecta, su postura, como decía anteriormente, es radicalmente distinta a la sustentada por Juan Ramón y de ello ha dado fe en varias ocasiones[32]. "No podemos renunciar —dice Celaya en "El punto de partida"— a las conquistas de la poesía sabia —sabia hasta cuando se las da de neo-popularista— que nació bajo el signo de Juan Ramón, pero a la vez nos repugna su lema "A la minoría siempre". No queremos dirigirnos a ninguna minoría sino "al hombre cualquiera". Ahora bien, la diferencia entre la inmensa minoría y la inmensa mayoría, según nuestro crítico y poeta, no es cuantitativa, esto es, no estriba en si leen muchos o pocos poesía, sino en quiénes la leen. Cuando Juan Ramón Jiménez se consagra a la minoría no sólo acepta una situación real, sino que además se complace en esa situación, frente a lo que Celaya y los poetas sociales persiguen. En otros lugares de su producción[33], Celaya destaca brevemente algunas de las preferencias literarias del andaluz universal, siendo una de ellas los valores estéticos del novel Miguel Hernández frente al disgusto que siente, por ejemplo, ante la poesía de Neruda que, por razones profundamente personales y no por motivos pequeños, tachó de desorganizada, gárrula, caótica, palúdica, descuidada, fácilmente abundante, etc.

Finalmente, reproduciré dos testimonios literarios sobre Juan Ramón en los que se observa con nitidez la contradictoria actitud de Gabriel Celaya ante la obra del andaluz. Por un lado, tenemos su poema "A Juan Ramón Jiménez"[34] en el que, más que el espíritu crítico y apasionado del donostiarra, aparece una actitud "recuperadora", al sustentar su poema en la dicotomía vida/obra, esto es, al no importarle a Celaya los defectos de Juan Ramón, sino su trabajo creador que, en definitiva, se separa del hombre:

> "UNOS vienen y otros van. Aquí clavan. Allí cantan.
> Nadie cuenta. Todos salvan a su modo la esperanza.
>
> Pablo temble-dependiente, Pedro a puños jornalero,
> Juan que pese a su neurosis logra fijar unos versos.
>
> Hay que crear, hay que dar lo que se puede, avanzando,
> sin prisa, como Juan Goethe, y como tú, sin descanso,

día a día, pena a pena, mortalmente trabajando
una obra en la que al cabo quedaremos enterrados.

Todos estamos en ello. Todos juntos conjugando,
Juan si jota, gota a gota tercamente edificando.

Porque a mil vidas perdidas, cien amigos fracasados,
diez poetas y una amante, diste forma y diste estado,

porque tú, contra tí mismo, fuiste un poco más que un tú
encogido y miserable, ardo en tu cáncer de luz.

Me hablarán de tus defectos... ¿Qué me importa? Considero
tu trabajo, y el que fuiste desaparece en tus versos".

Por otra parte, el característico Celaya apasionado e iconoclasta hace referencia en su poema "Noche de Zugarramurdi"[35] a Juan Ramón Jiménez desde un punto de vista no coincidente con el anterior. El fragmento a que me refiero es el siguiente:

"—¿Hemos llegado ya? ¡Vaya una algarabía!
—Este infierno es tan sólo el de la poesía.

—!Vean a Juan Ramón, el sensitivo,
mirándose el ombligo entre suspiros!
¡Oh gran masturbador! ¡Oh tú, exquisito!
¡Oh padre putativo del lirismo!"

Ramón Gómez de la Serna: De "Ramón", Gabriel Celaya dice que ha cultivado la "novela grande", como él llamaba a la extensa, el relato corto, el cuento, la crítica literaria y el teatro. Su temperamento poético es evidente por lo que a nuestro crítico le extraña que no haya publicado nunca versos. Tras citar algunas de sus novelas, afirma que sus cuentos y novelas cortas se confunden con las greguerías. Asimismo califica sus ensayos de greguerías. La conclusión final a que llega el vasco es que todas las obras de Ramón son greguerías acumuladas en sus novelas grandes o, en otros casos, son greguerías que se suceden como una letanía. La greguería, dice más adelante, es una palabra inventada por Gómez de la Serna para designar un texto breve en el que se mezclan el humor y la metáfora poética, y que a veces consigue mostrar de manera efectiva y sorprendente un aspecto de las cosas que no habíamos visto en ellas. Es, por lo demás, el más típico representante español de la literatura de vanguardia. Su mayor éxito lo sitúan en el período de entre-guerras

(1918-1936), coincidente con la época del vanguardismo. Sus juicios globales sobre la obra de Ramón pueden resumirse en que no llegó a crear una obra sólida, debido probablemente a su misma capacidad de invención y a su fantástica imaginación, estando sus innumerables hallazgos desparramados por sus obras[36].

Las preferencias de Celaya no se orientan precisamente por el teatro, al menos en relación con su gusto por la poesía, razón por la que no es muy frecuente que hable de autores teatrales. Tan sólo en dos ocasiones lo hace: una para hablar de **Carlos Arniches** y otra para hacerlo de Buero Vallejo, al que nos referiremos posteriormente. Del primero dice que, a pesar de haber nacido en Alicante, debe ser considerado madrileño no sólo porque viviera en esta ciudad, sino también porque cuanto escribió fue una descripción de los ambientes, costumbres y tipos de esta capital. Asimismo, debe ser considerado madrileño, porque creó un modo de hablar en el que combina las hablas populares con una estilización de las mismas. Así, dice Celaya, aunque es cómico e incorrecto en el aspecto gramatical, su estilización no deja de ser muy sabia. Esta forma de hablar ha sido aceptada por los madrileños, que no hablaban propiamente de esta manera, constituyendo esta influencia un caso único en la literatura. Comenzó Arniches escribiendo obras breves que él llamaba "sainetes rápidos". También escribió lo que él mismo llamaba "tragedias grotescas". Durante su vida conoció el éxito popular. No obstante, una parte de la crítica tardó en comprender que Arniches había sabido recoger de una manera popular y profunda una tradición española, al mismo tiempo que se había hecho heredero de Ramón de la Cruz. Su comicidad es satírica y tiene una intención de crítica social. Arniches tanto nos hace pensar como nos hace reir[37].

Por la fecha de su nacimiento y muerte (1886-1945), se incluye en este lugar a **José Gutiérrez Solana**. Este famoso pintor y, según Celaya, escritor sorprendente no reconocido en vida como literato es, en esta última faceta, objeto de la atención de nuestro crítico. El hecho de que su obra literaria, que no fue ni secundaria ni breve, haya sido dejada en segundo término, se debe al carácter excepcional de su obra pictórica. Entre sus libros recuerda Celaya: *Madrid, escenas y costumbres*, *La España negra*, *Madrid callejero* y *Dos pueblos de Castilla*. Todo en Solana es una triste burla de la sociedad, reflejando como escritor una mezcla de barbarie, inocencia y fina sensibilidad. Su estilo es descuidado, pero hasta este descuido en cuanto refleja su concepción del mundo y de la trágica España en que vivió, tiene sentido. Tras romper todas las barreras y las costumbres aceptadas, nos sumerge, expone Celaya en el mundo de la "España negra"[38].

LA GENERACION DEL 27

Celaya considera directamente entroncados con las vanguardias, en las que nos hemos detenido anteriormente, a los componentes de la llamada generación del 27 o generación del 25 como también suele denominar nuestro crítico a este grupo de poetas. De todas maneras, lo que en ningún momento cuestiona es que se trate de una generación literaria. El carácter vanguardista a que hace referencia Celaya lo resume cuando en su "Carta abierta a José García Nieto" (*Boletín de la Unión de Intelectuales de México,* México, 15-octubre-1956) dice que "nuestros hermanos mayores", al chocar con el medio social que les asfixiaba, adoptaron una postura rebelde y beligerante. Y, aunque no faltaron los que se refugiaron en su torre de marfil, la verdad es que también lucharon éstos, aunque solamente en el terreno estético, creyendo inocente y noblemente en la Religión del Arte y en el porvenir de una nueva belleza pletórica de repercusiones sobre-artísticas.

Los frutos más importantes de esta época en los que se aunaba la poesía sabia y la poesía mágica y en los que comenzó a aflorar un neorromanticismo, fueron los primeros libros de Alberti (*Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*), los de García Lorca (*Canciones*, *Romancero Gitano*, *Poema del cante jondo*), que supusieron una vuelta al cultivo de las formas populares nacionales. "Ya, con ambición más vasta, aunque quizá no tan profunda (como los anteriores), esta poesía iluminada que nos da cinco obras a cuál más extraordinaria y significativa: *Sobre los ángeles* y *Poeta en Nueva York*, de los citados Alberti y García Lorca; *La destrucción o el amor*, de Vicente Aleixandre; *La realidad y el deseo* (...) de Luis Cernuda; y *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda que, a pesar de ser de nacionalidad chilena, entra y se afirma con ese libro en la poesía española"[39]. Por lo que a la cuestión de Góngora y el 27 respecta, nos detuvimos en ella al hablar de las influencias del poeta cordobés que, en este caso, fue más estrepitosa que duradera por las razones allí apuntadas.

Hay una cuestión que no puedo soslayar, ya que goza de un doble interés para nuestro trabajo. Me refiero a la doble actitud que Gabriel Celaya mantiene con respecto a la generación del 27: por una parte, actitud de enconada defensa; y, por otra, actitud de abierto rechazo del quehacer poético de esta generación. Una vez que finalizó la guerra civil y comenzaron a desdibujarse forzadamente los signos culturales, entre otros, de los años precedentes, Celaya adoptó una actitud de defensa de esta poesía y de estos signos, el pensar que lo primero que debía hacer en conciencia era retomar la tradición literaria de que procedía, esto es, la tradición reciente de la generación del 27 y del surrealismo francés. Su actitud defensiva del, como se viene llamando, "republicanismo cultu-

ral" ha quedado ratificada con su práctica: fundación de la Editorial Norte y, entre otros, con su artículo "Defensa de nuestros poetas"[40], en el que alza su voz contra los ataques que un periodista realiza en contra de la poesía contemporánea a la que, como sabemos, nuestro crítico considera excepcional. Posteriormente, nuevas necesidades, generadas a partir de una abierta actitud comprometida, impelieron a Gabriel Celaya a buscar nuevos caminos para la poesía: vinieron los primeros análisis de la poesía española contemporánea y la propuesta de acción en el campo de la práctica poética: seguir a los poetas del 27 se hacía, pues, inviable para sus nuevas pretensiones y objetivos inmediatos. El "arte por el arte" quedaba ya lejos de las concepciones de Celaya y con ello moría también su etapa de poeta vanguardista, pasando a luchar contra "la pérdida de la familiaridad comunicativa", contra el "egocentrismo" y el "hermetismo", contra "la poesía como magia" más que como expresión, contra el "neutralismo y la frialdad de la Poesía Pura", contra "la falta de contacto con el hombre" que el 27 propugnaba, etc.[41]. La tradición inmediata anterior que retomaba ahora tenía un nombre: Antonio Machado. Pero, aparte de las cuestiones generales aquí apuntadas, hay otras que vamos a irlas descubriendo a partir de los comentarios y trabajos concretos que sobre los poetas de esta generación ha ido dando a la luz Gabriel Celaya.

Durante sus años de estancia en Madrid, nuestro crítico y poeta sostuvo una amistad personal con **Federico García Lorca**. Posteriormente, el escritor vasco publicó una serie de artículos[42], en los que trata del aspecto humano del escritor granadino, más que de la estética del 27, que no ignora totalmente y contra la que vuelve a pronunciarse en desacuerdo. Así, comenta anécdotas de su estancia en San Sebastián, algunos rasgos de la personalidad de Federico, su inocencia política, etc., amén de ofrecer algunos juicios laudatorios sobre su *Romancero gitano* y su versión sobre un libro de poesía de Federico inexistente, del que solamente conoció cuatro sonetos. Su visión de García Lorca entra dentro de las que han ayudado a crear una imagen mítica de Federico. Por otra parte, sobre su obra y el carácter minoritario de su poesía, mostró Celaya algún juicio aislado en el que señala: "los que aplauden el *Romancero gitano* olvidan con demasiada facilidad tanto al joven colaborador de *Litoral* como al creador maduro que con *Poeta en Nueva York*, *Diván del tamarit* y sus poemas póstumos supo ir mucho más allá de ese *Romancero gitano* que, como él sabía y me dijo de palabra muchas veces, no era más que una degeneración de sus *Primeras canciones*"[43]. En otras ocasiones se refiere a García Lorca para sentar sus teorías sobre el "segundo yo" del poeta, "el duende" según el granadino, y para ejemplificar con él la reacción que surgió contra el lenguaje modernista: "Que púberes canéforas te ofrenden el acanto', solía citar García Lorca, co-

mentando muy divertido: 'De todo este verso sólo entiendo que". Lo cual no le salvó de ver convertido en tópico su *Romancero gitano*"[44].

De **Pedro Salinas** apenas si habla Celaya. Tan sólo lo cita en sus trabajos teóricos en pocas ocasiones (sobre el carácter no acabado de la poesía escrita y sobre la tradición literaria y anónima)[45], escapándosele entre líneas que es un gran poeta.

Jorge Guillén: "Cuanto más pasan los años —dice nuestro crítico— más vamos dándonos cuenta de la talla excepcional de esos poetas —Lorca, Alberti, Guillén, Salinas, Aleixandre— que se revelaron entre 1920 y 1930, y que alguien ha llamado los hijos de Juan Ramón Jiménez. Entre esos poetas, Jorge Guillén ocupa un lugar único y un poco raro. No es tan popular como Federico, no ha influido en los jóvenes —en los nietos de Juan Ramón— tanto como, por ejemplo, Aleixandre, pero su obra brilla intangible, se impone magistral y gana cada día en secretos quilates. Ante ella tenemos la impresión de que estamos ante algo hecho de una vez para siempre, plenamente realizado, irrebatible". Su gran lección, humana y poética, está en su probidad, limpieza, honradez y continuidad de su "obra": *Cántico*, su único libro, en el que abundan los versos siempre nuevos y las bellezas sin vuelta[46]. En otro lugar de su producción crítica[47], Celaya se refiere al poeta como partidario de esa tendencia poética, coexistente con la neorromántica, que propugnaba, antes de 1936, la necesidad de reintegrar el poema en una forma cerrada y rigurosa que lo salvara de las dispersiones torrenciales: *Cántico* es un claro ejemplo de perfección y, por tanto, oposición a los derramamientos románticos, en tanto su autor pretende construir un único libro, "la obra justa y colmada hecha de una vez para siempre". Por último, me referiré a cómo Celaya no rechaza el perfectismo, aunque contradictoriamente oriente su poesía en otra dirección, con lo que la influencia de Jorge Guillén no puede menoscabarse: "Y claro está también —dice— que si los perfectistas en su punto dan fe de vida, como Jorge Guillén, los temporalistas auténticos no se van por las ramas y prefieren el pájaro en la mano del poema bien realizado a los ciento volando de las improvisaciones baratas"[48].

Según Gabriel Celaya, **Vicente Aleixandre** se hace célebre con su libro *La destrucción o el amor*. Su obra, dice, es un canto a las fuerzas vitales, estando escrita en un estilo irracional en el que abundan las imágenes. Desde hace unos años, la poesía de Aleixandre, como la de todos los poetas españoles, ha ido humanizándose, advirtiéndose ya en *Sombras del paraíso* (1944) y en *Historia del corazón* (1954). Los temas de la vida vulgar aparecen cada vez más en su obra, sustituyendo a las fuerzas vitales y universales que cantaba en su primera época. Escribe, continúa afirmando Celaya, en largos versículos, siempre rítmicos, pero de medida irregular. Su poesía, aún cuando utiliza palabras prosaicas, tiene

un tono noble y elevado, estando muy construida[49]. Tras este perfil que resume la visión que Celaya posee de Aleixandre, cabe referirse a sus artículos sobre este poeta[50]. En ellos, veámoslo brevemente, destaca la evolución del poeta, los dos polos en los que se resume su obra: surrealismo y realidad y su enorme influencia sobre los jóvenes poetas españoles, entre otras cosas. Esto ha hecho de Vicente Aleixandre el único poeta válido y honrado de la generación del 27 que queda en España en opinión del guipuzcoano. Para terminar, y como prueba de la admiración que Celaya siente por Aleixandre, hay que referirse a su *Cantata en Aleixandre*[51], libro escrito a dos voces, la del premio Nobel y la suya propia, cuya dedicatoria reza así: "A Vicente Aleixandre, vivo en mí como en tantos". Un poema, finalmente, escrito en colaboración con Amparo Gastón y titulado "Homenaje a Vicente Aleixandre"[52], del que proceden los siguientes versos, da prueba de esa admiración por el último premio Nobel español:

"—Su calor
blanco ha vibrado en tus versos.
—Y en los tuyos. Y en el vuelo
que nos confunde a los dos.

—Como Dios
"la destrucción o el amor",
y en sus versos a lo humano,
el gestado corazón".

Gerardo Diego, expone nuestro crítico, anunció junto a Huidobro y Larrea el "creacionismo" en los años de las vanguardias: crear una realidad que no tenga nada que ver con la naturaleza, sin referencia a nada lógico. Aunque el creacionismo no tuvo éxito, Gerardo Diego nunca ha renunciado a escribir poemas de ese estilo, alternándolos con otros poemas absolutamente clásicos. Este doble aspecto de su poesía parece contradictorio, aunque él lo ha defendido al perseguir tanto una poesía relativa como una poesía absoluta. Su dominio del oficio es enorme. Entre las obras creacionistas, Celaya destaca *Imagen, Manual de espumas* y *Biografía incompleta*; y entre sus libros clásicos: *Versos humanos, Soria*, etc.[53]. En 1951, Gabriel Celaya entrevistaba al poeta y profesor durante una estancia ocasional de éste en San Sebastián[54]. Allí, el crítico vasco venía a decir que Gerardo Diego era uno de los "grandes" de esa excepcional generación y hombre providencial al enlazarla con la inmediatamente posterior. Asimismo lo señala como el salvador de la poesía de postguerra. Esta opinión entra en contradicción con la que anteriormente exponía sobre Vicente Aleixandre como único representante válido de la generación del 27 en la España de postguerra.

Dámaso Alonso, para Gabriel Celaya, aúna en su persona dos facetas en las que sobresale: la de crítico y la de poeta. A la primera nos referiremos en su lugar y momento oportuno. Ahora veamos lo que el crítico donostiarra nos dice del poeta: "Sus libros de poesía combinan la maestría de quien añade a la pasión y al hondo sentir poético, un enorme conocimiento del lenguaje y de los recursos lingüísticos". Es autor, dice Celaya, de cuatro libros de poemas, cuyo más alto momento es *Hijos de la Ira* (1944) que por su tono en apariencia imparcial resulta impresionante. En su momento constituyó un escándalo y una incitación a la lucha. Toda la poesía social española fue animada por el Dámaso Alonso de *Hijos de la Ira*. Como poeta es apasionado y sincero. Una angustia religiosa le conmueve y su sarcasmo es por eso tan sagrado como su llanto. Su estilo es muy cuidado, aunque a primera vista la irregularidad de sus versos, su tono abrupto y el aparente desorden a que le lleva la fuerza expresiva de sus versos, puedan hacernos pensar lo contrario. Todo en su poesía ha sido calculado para lograr un efecto determinado[55]. Sin embargo, en otro lugar Gabriel Celaya parece contradecirse al juzgar *Hijos de la Ira* de la siguiente manera: "Algunos críticos han dicho —expone Celaya— que el origen de la Poesía Social puede situarse en la publicación, en 1944, del libro de Dámaso Alonso *Hijos de la Ira*. Creo que esto no es correcto. Por lo menos a mí, ese libro típicamente tremendista, no me influyó en nada. Más bien me molestó. Pero hay que reconocer que tuvo el mérito de romper con lo que llamábamos la Poesía oficial"[56]. De su libro *Hombre y Dios*, finalmente, el poeta vasco nos ha hablado en un poema titulado "A Dámaso Alonso (agradeciéndole el envío de su libro *Hombre y Dios*)"[57]. Veámoslo:

"DAMASO, Dámaso, choca
esa luz: dame la mano.
Nunca nombra a Dios en vano
un poeta, siempre toca

donde duele, y así invoca
lo inefablemente humano.
Basta un verso por lo sano.
Dios, escándalo en tu boca.

Dios real de más, más vida,
de más Dámaso y más trenos,
de más furia arrepentida,

de más tiernísimos truenos
por la boca de la herida.
Dámaso, Dios, más o menos".

Luis Cernuda, frente a Vicente Aleixandre y su evolución y trayectoria poética por ejemplo, es un poeta "remetido", dentro de los del 27: "buen poeta —dice Celaya— sin duda, pero que me suena a viejo, no a antiguo, por repetidor y limitado"[58]. En un artículo dedicado a este poeta[59] arremete contra él, pese a profesarle admiración desde siempre. Eran los tiempos, se justifica Celaya ahora —1979—, en que primaban más los criterios éticos que estéticos. Esta es la razón de su ataque a Cernuda que se concreta en una denuncia de su egocentrismo y del apartamiento de la realidad que se traduce en su poesía en una forma de escapismo y, por tanto, en una poesía estéril.

De **Rafael Alberti** apenas si dice nada. Valgan las alusiones que a él hace al hablar, en general, de la generación del 27 y un poema, "A Rafael Alberti"[60], en el que Celaya no aporta propiamente una interpretación del poeta gaditano, sino que a él se dirige en tanto interlocutor, interlocutor especial por poeta y por haber sabido comprometerse en su momento. Valga esta estrofa como muestra de lo anteriormente dicho:

> "De todo lo intentado, ¿qué nos queda?
> Una tranquilidad hasta la muerte.
> Hicimos cuanto estuvo a nuestro alcance
> y hoy va, bien afluido, en la corriente".

LA POESIA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

La parte más importante de la producción crítico literaria de Gabriel Celaya toma como objeto de reflexión y análisis la poesía española de postguerra. Así, desde sus primeros análisis críticos y la propuesta de una norma de acción, las polémicas sobre el prosaísmo y la poesía coloquial, sus críticas concretas de la más reciente poesía española, pasando por sus reflexiones en torno a la poesía social, sus análisis de la poesía politizada hasta los balances finales que han supuesto *Poesía y verdad (papeles para un proceso)* e *Inquisición de la poesía*, descubrimos la importancia que ha tenido y tiene en su quehacer crítico la poesía española de las últimas décadas. Procederé a exponer sus opiniones brevemente.

Dos palabras sobre **la generación de 1936 y el "poeta-puente" Miguel Hernández:** Gabriel Celaya no participa del concepto de generación de 1936, aunque en alguna ocasión y de manera velada aluda a "su" generación: "Tengo ante mí —dice— una generación —la de los hijos de Juan Ramón— (que) llegó donde la mía no ha llegado ni aún con mucho"[61]. El de lo que sí habla es de su promoción[62]. No extraña, pues, que en 1965 rechace la etiqueta que a él y a otros se les pretende imponer, aduciendo para ello que muchos de los poetas de aquella supuesta generación

abandonaron el país o bien murieron[63]. A Miguel Hernández, por otro lado, lo considera un poeta-puente en nuestra reciente poesía, porque está a caballo entre el 27 y la poesía de postguerra, entre el "simbolismo" y el "realismo", abriendo así nuevos caminos a la poesía española y transformándola genialmente[64]. Claro que, transformándola para algunos, ya que desde 1934 se adivina una corriente muy distinta que habría de alcanzar su desarrollo en los años inmediatamente posteriores a la guerra civil:

> "—¡Volemos! Mira, ya estamos en el año treinta y cuatro.
> —Congregantes católicos de izquierda
> en "Cruz y Raya" pregarcilasean.
> Ya pía con "Abril" un tal Rosales.
> Tres minutos y doce después, Bleiberg.
> Luego estalla la guerra: barro y sangre,
> rabia, miedo y rubor, gangrenas-madre.
> Pero no se preocupen: los poetas,
> mansos hoy como ayer, hacen calceta.
> ¡Qué hermosa algarabía de emplumados
> metidos en la jaula "Garcilaso"!
> Mas algo hay que no marcha: los cantores
> se sienten más movidos que motores.
> Y al llegar al soneto tres mil trece,
> la máquina-Ridruejo se detiene"[65].

Entramos de esta manera en el **Garcilasismo:** "En efecto, tras la conmoción de los años 1936-1939, no sólo habían desaparecido de nuestro país casi todos los poetas que hasta entonces se habían destacado, sino que además, la circunstancia política convidaba a ensayar un clasicismo rabiosamente hispánico. Y, al conjuro de esta demanda, los ensayos formalistas que se habían hecho antes de 1936 adquirieron una nueva significación. Dionisio Ridruejo comenzó a fabricar, casi en serie, poemas de apariencia perfecta. La revista *Garcilaso* prestó cauce a un movimiento que multiplicaba de un modo casi automático sonetos tan bien construidos como faltos de verdadero aliento y de honda sustancia humana. Lo que se había tomado por saludable vigor abocaba en un preciosismo cada día más huero; y el llamado clasicismo en un 'pastichismo' de la peor especie"[66].

Contra esta tendencia de la poesía española comienza a observarse una reacción por parte de distintos poetas aislados y otros agrupados generalmente en torno a una revista, cuya característica más notable es la elaboración de una **poesía "tremendista"**. En este sentido, cabe citar el libro de Dámaso Alonso *Hijos de la Ira*, y la poesía que nace al calor de

la revista leonesa *Espadaña*. Pero, según Celaya, no puede considerarse éste el origen de la poesía social[67].

El origen de la **poesía social** hay que situarlo en el año 1947 en el que surgieron los primeros brotes. No era un movimiento organizado, sino algo que estaba en el ambiente por las siguientes causas, entre otras: el final de la Segunda Guerra Mundial y la posibilidad de derrocamiento del régimen instaurado en España, el ejemplo de los surrealistas franceses pasados con sus armas y su poesía a la resistencia en contra de los nazis, la teoría del compromiso de Sartre. Cuando en 1952 se publica la *Antología consultada de la joven poesía española*, la poesía social ya había adquirido plena conciencia de sí misma[68]. Esta, además, tenía un evidente carácter político en cuanto luchaba en contra del régimen franquista; pero no era propiamente una poesía política. Lo que buscaba era un lenguaje sencillo y directo y una atención a los problemas del hombre cualquiera, siendo además destinada a la inmensa mayoría[69].

En los primeros años sesenta, la poesía social entró en crisis debido a la enorme difusión que logró, al cansancio que produce cualquier corriente literaria dominante, a la proliferación de epígonos que convirtieron en un cliché lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento y, finalmente, otra causa reside en la aparición de una incipiente sociedad de consumo. Muy pronto el **neovanguardismo**, que ya se respiraba en el aire, proliferó y se manifestó en un experimentalismo renovador, de base reaccionaria y capitalista[70].

¿Cómo es la poesía de hoy?: "Está cambiando —dice Gabriel Celaya—, no sólo con respecto a la de hace veinte años, sino también a la de veinticuatro horas. Esto es lo inquietante. Y no lo digo por el cambio en sí, que es cosa que está muy bien, sino porque lo hace sin asimilar lo anterior. Nosotros nos opusimos a la generación que nos precedió después de aprendérnosla, pero ahora se oponen partiendo de cero. Y eso me parece una equivocación"[71].

Esta es la trayectoria que, según el poeta y crítico vasco, ha descrito la poesía española en las últimas décadas, desde una perspectiva global. Ahora bien, nuestro escritor se ha preocupado en numerosísimas ocasiones de bajar a la arena de lo concreto, esto es, se ha preocupado de criticar a poetas españoles de este momento histórico desde ese doble plano de la creación y de la crítica en sentido formalmente estricto.

Empecemos viendo lo que dice de **Blas de Otero**: En 1950 le dedicó un artículo[72] en el que resaltaba el carácter humano y auténtico de su poesía, así como lo cuidado de su forma que nunca da en preciosista. A este poeta, amigo y compañero de armas poéticas, le dedicó tres poemas. En el primero, "A Blas de Otero"[73], Celaya, más que hacer una

interpretación del poeta vizcaíno desde la poesía, va exponiendo sus preocupaciones sociales, aunando su voz a la de Otero:

> "AMIGO Blas de Otero: Porque sé que tú existes,
> y porque el mundo existe, y yo también existo,
> porque tú y yo y el mundo nos estamos muriendo,
> gastando nuestras vueltas como quien no hace nada,
> quiero hablarte y hablarme, dejar hablar al mundo
> de este dolor que insiste en todo lo que existe.
>
> (...)
>
> Tú sabes. No perdonas. Estás ardiendo vivo.
> La llama que nos duele quería ser un ala.
> Tú sabes y tu verso pone el grito en el cielo.
> Tú, tan serio, tan hombre, tan de Dios aun si pecas,
> sabes también por dentro de una angustia rampante,
> de poemas prosaicos, de un amor sublevado.
>
> (...)
>
> Por eso, amigo mío, te recuerdo, llorando;
> te recuerdo, riendo; te recuerdo, borracho;
> pensando que soy bueno, mordiéndome las uñas,
> con este yo enconado que no quiero que exista,
> con eso que en tí canta, con eso en que me extingo
> y digo derramado: amigo Blas de Otero".

En su "Segunda carta a Blas de Otero"[74], Gabriel Celaya invita a su compañero a trabajar más desde la poesía, y esto pone de manifiesto uno de los rasgos más característicos del autor de *Redoble de conciencia*: el cuidado formal y el exigente control en sus publicaciones, diferencia radical existente entre ambos poetas sociales:

> "Comprendo mis excesos. No me digas: "Contén
> tu abundancia y no trates de darme el mal por bien".
>
> Ya sé que soy un hombre que el mar se lleva inmerso
> y tú, mejor que yo, un obrero del verso.
>
> Por eso justamente te exijo más trabajo.
> Hay una gran campana que espera tu badajo".

En el tercero de los poemas que le dedica, "Recuerdo a Blas de Otero contra la envidia"[75], sale Celaya en defensa de la poesía de Otero contra las acusaciones de formalista y de estar acabado:

> "BLAS de Otero se ha muerto.
> Todos sus amigos lo dicen en voz baja,
> arrugando un hociquito de conejo.
> Blas de Otero está acabado.
> Mas ¿quién hay que si cuenta no cante hoy como muerto?
> "Blas de Otero falleció
> en la mitad de un soneto",
> maldicen, dicen suspensos
> aquellos de sus amigos que bendicen un acierto,
> pero no soportan ciento.
> "Blas de Otero se murió falto de aire
> en un encabalgamiento".
> ¡Tantas malas intenciones,
> tanta envidia, Blas de Otero!
> ¡Hasta lejos, Blas de Otero es germen nuevo
> para los mil vivillos que de él tanto aprendieron,
> pero dicen: "No, no es eso",
> porque sólo ven por fuera y no en los dentros qué es bueno!
> Sin verdad, ¿dónde hay un poema?
> Sin riñones, ¿dónde el verso?
> Por eso rompo el cascajo,
> y sigo, y quedo, y repito: Blas de Otero.
> ¡Lo veremos!
> Porque lo siento, enanitos, sigue viviendo en la luz,
> y disfruta de poética salud".

De **José Hierro** ha hablado nuestro crítico en una ocasión[76]. Allí venía a decir que en él está siempre presente el compromiso con sus circunstancias históricas. El tono de su poesía, por lo demás, es distinto al de otros poetas sociales: su poesía no es bravía, siendo así testimonio negativo de su época. Pero, además, su poesía no sobreabunda ni se hincha retóricamente. Su verso es claro, limpio y fluido, sin un adorno ni una palabra de más, aunque ricamente sustanciado.

Angela Figuera Aymerich se incorpora plenamente con su libro *El Cristo inútil* (1952) a la poesía social y, dentro de esta línea, escribe sus mejores poemas hasta llegar al más alto de sus libros: *Belleza cruel* (1958). Su estilo es rudo y de una gran fuerza expresiva. Su ritmo, un poco elemental, arrastra al lector. Su vocabulario es duro y cortante. Su tono enérgico[77].

Gloria Fuertes escribe una poesía desgarrada, desenfadada y, en el fondo, llena de ternura. Utiliza un tono muy social y a la vez muy personal cuando habla de la vida de los suburbios, que tan bien conoce. A veces, cuando bordea el patetismo, lo deja todo en una pirueta o en un gesto de humor. Ante su poesía no se sabe si hay que reir o llorar[78]. El tono del poema que le dedica Celaya, "A Gloria Fuertes"[79], ratifica en cierto modo lo que más arriba se dice:

"Sufría del corazón
y el médico no entendía.
—¿Qué le dolerá a esta chica?
Ella le dijo: —Hiroshima.
Era una muchacha tonta.

Hiroshima, Abdul Hamid,
Peter Perzhon y Juan Pérez,
todo le estaba doliendo
como si fuera su cuerpo,
y lloraba como en broma".

Uno de los jóvenes poetas sociales al que Gabriel Celaya más estima es a **Angel González**. De esto dan prueba sus palabras publicadas en un artículo sobre un homenaje a Antonio Machado (1962): "Angel González Muñiz es prácticamente desconocido, aunque hace años obtuvo un accésit en el "Premio Adonais". Pero yo me atrevo a recomendarles su lectura en cuanto puedan. Puede que diga lo mismo de siempre. Pero lo dice de una manera tan absolutamente nueva que parece otra cosa. Es, sencillamente, un poeta: un poeta humilde, oscuro, sordo, ¡pero tan verdadero! Un poeta que hace honor a Antonio Machado (se le concedió el premio "Antonio Machado", en cuyo jurado se encontraba Gabriel Celaya). Un poeta que me enorgullece anunciar y proclamar. No el mejor entre los presentados, sino mucho más: Un poeta de excepción en cuyo tremendo, alucinante y real porvenir, creo"[80]. Al joven poeta, "amigo-enemigo", le dedica un poema, "A Angel González Muñiz"[81], curioso poema en el que el viejo poeta social se enfrenta al joven, aceptándolo finalmente:

"HABLO de Angel González, un amigo-enemigo,
y de su poesía y sus raptos de amor.
Un amigo correcto. Un poeta del diablo
que escribe lo que yo casi estaba pensando,
mas ni siquiera me plagia, que es lo malo.
Por lo visto, envejezco.

Pierdo todos los trenes; llego tarde a las citas
de amor que, a los cincuenta, sólo son poesía.
En fin, es un amigo,
pero siempre me pisa los versos que —verán—
no eran así —parece casi—, digo: podrían corregirse
para mejor; ¡ay, Dios, qué viejo soy!
Falla el motor de arranque. Esperen, que ya voy.
Un gran poeta, digo (y olviden lo de amigo
porque es pura retórica y estropea el sentido),
una calamidad
que camufla a su modo la locura cordial,
un chico muy correcto
que me gusta en directo como me gusta en verso,
pero, en fin, que me pisa,
y sale disparado —¡oh, el acelerador!—
hacia donde no suena mi voz por anterior.
En fin, que tengo envidia
(¡si por lo menos fuera Juan Ramón o Aleixandre!),
pues me gusta su vida, la no vista ironía
con que toma las cosas (yo soy una entre otras),
y me digo: "Gabriel
así fuiste ayer también".
¡Ayer!
Bendice en este ángel al que fuiste y aún es.
Amén.
Mas me da poco de rabia ser tan viejo.
¡Joder!"

Entre los jóvenes cultivadores de la poesía social, pues, hay un grupo muy "bueno": Angel González, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, Gloria Fuertes, diferenciándose éstos de él y de los viejos poetas sociales en que ellos estaban más politizados, mientras que los jóvenes son más narrativos y hacen una poesía más testimonial[82].

Hay otra serie de poetas, de los que también ha hablado nuestro escritor, cuya poesía es de signo distinto aparentemente a la que él escribe y sobre la que teoriza. Así, de **José María Pemán** ha dicho que es un poeta comprometido, en tanto que consciente ya de la ruptura con la poesía pura, utiliza la poesía como arma de guerra. Esto explica su *Poema de la bestia y el ángel*, por ejemplo, escrito en plena guerra civil. Ahora bien, lo que diferencia el compromiso de Pemán del de otros poetas es que construye su poesía artificialmente, desde fuera del pueblo[83]. Con **José García Nieto** sostuvo un intercambio de cartas[84], en las que sus discrepancias quedaron expuestas a plena luz. García Nieto es para Celaya

un poeta declinante y falto de horizonte e impulso. En 1951, decía de **Carlos Bousoño** que era el poeta más importante de la poesía de signo religioso que por entonces estaba apareciendo, aunque, frente a ésta, la corriente que predominaba era la de la poesía coloquial[85].

A los **poetas cordobeses de "Cántico"**, a **Enrique Azcoaga**, a **Concha Zardoya**, a **Guillermo Díaz Plaja** y a **Dámaso Santos** les dedicó su atención crítica en una serie de artículos publicados entre 1948 y 1949[86]. Las críticas respectivas se refieren a alguna de las tempranas publicaciones de estos poetas. No voy a detenerme en ellas, por cuanto su interés es relativo al no aportar nada esencialmente nuevo a este breve panorama de la poesía española de postguerra.

Por otra parte, Gabriel Celaya se ha referido a otros poetas de la postguerra exclusivamente a través de su poesía. Así, dedicó un extenso poema a **Carlos Edmundo de Ory**[87] del que les ofrezco un fragmento de indudable interés:

> "Sucede que me da miedo que hables.
> Sucede que son pulpos tus palabras,
> palpitantes y sucias, anhelantes.
>
> Sucede que tu lengua no es humana,
> que igual me habla de arcángeles que perros,
> persistente en el hueco de un espasmo.
>
> Sucede más que tú por esos versos,
> sucede eso grotesco que es sublime,
> sucede la gran risa de un dios niño.
>
> Sucede que tú hablas, que tú vives
> con humus, y desgracia, y llanto, y semen,
> gritando el grito ciego que otros callan.
>
> Sucede que en tí el grito se revierte,
> que me asusta pensar que dices tanto,
> que es el mundo quien llora y tú, ahora, ríes".

Una suerte de interpretación lírica de **Miguel Labordeta** es lo que encontramos en su larga "carta" "A Miguel Labordeta"[88] de la que les reproduzco las estrofas más significativas en este sentido:

> "Quizá, Miguel, debiera callar tanta indecencia,
> tanta gloria excesiva, tanto día barato,
> mas me asustan un poco tus tremendas preguntas:

"¿De dónde diablos vengo?" y "¿Qué hago aquí pensando?"
Comprende. Estas son cosas que no deben decirse.

(...)

Tus cuestiones, por simples, resultan excesivas.
No deben enunciarse. Son cosas del pasado.
Son esa filogenia que llamamos cultura.
Son la historia del hombre que no se cree finito.
Son abismos con eco. Son dioses espejados.

(...)

Ya sé que tú te doblas de ironía, y lo piensas;
juegas al escondite poético al nombrarlo;
le llamas, por ejemplo, raíz rubia de marzo
y al hacerlo te sientes creador trascendente,
distante, un poco triste, burlándote a ti mismo.

(...)

Tus excesos, Miguel, por los despeñaderos
del yo crudo y salvaje que se inventa distinto,
tus ecos que persiguen verso a verso la nada
del todo de lo inmenso que no se determina,
profundos por vacíos, me suenan a Beethoven.

La vida se nos vuelve remota en el poema.
Ni tú, ni yo, ni nadie somos ya lo que hablamos.
Sabemos demasiado. No vemos lo que vemos.
Descubrimos sentidos extraños en las cosas
que, siendo, sólo quieren tener nombres no sidos".

"A Angel Crespo (Después de leer *Quedan señales*)" titula Celaya un poema asimismo extenso, en el que se dan cita tanto la interpretación esporádica de la poesía de **Crespo** como la reflexión personal de Celaya. Veamos la primera y última estrofa del poema en cuestión[89]:

"QUEDAN señales: pelos sensitivos
transmiten el temblor del hombre Crespo
y, en lo tórrido y quieto de Alcolea,
crepitan telegramas los insectos.
Quedan ejemplos, cauces trabajados

para el transcurso natural del verso,
historias ancestrales que nos forman
y ordenan como somos desde dentro,
herencias que nos surcan sordamente,
recuerdos que no son del todo nuestros.
Quedan señales, pelos y señales,
y un ser vibrante ni vivo ni muerto.

(...)

Así nos olvidamos de quién somos
y podemos al menos seguir siendo siendo,
sintiendo como nuestros los latidos
del pájaro y el niño más pequeños,
la hierba innominada y la blancura
furiosa del calor en este pueblo.
Busco una mano para no perderme.
Canto a Alcolea. Vivo en Angel Crespo.
Recojo sus señales y recibo
el nuevo sacramento de sus versos.
Sé que todos formamos uno solo
Por eso y algo más, estoy contento".

Al poeta **Leopoldo de Luis** le dedica un poema, escrito en los años cincuenta, titulado precisamente "A Leopoldo de Luis (después de leer *Teatro Real*)"[90]. Allí, Gabriel Celaya establece un diálogo con el poeta, en el que el vasco va virtiendo una serie de consideraciones en torno a la dicotomía representación-ilusión/realidad y en torno a la función específica de estos elementos dicótomos, para terminar con una velada valoración de la poesía de Leopoldo de Luis. Veamos en este sentido las dos últimas estrofas:

"¿Soy sólo un comediante? ¿Me estoy representando
cuando digo que soy quien no sé, mas será?
¿Miento, mento, desvarío? ¿No anuncio quizá? ¿Quién soy?
¿No provoco el futuro? ¿No forjo lo real?
Esta doblez, ¿no es mi entraña? ¿Será sólo falsedad?
¿Y si el teatro fuera sólo un modo de crear?

Leopoldo, no me gusta llorar lo consabido.
Yo creo en el milagro natural de los cambios
y en el hombre nacido hace solo cien siglos.
Creo en la libertad, y en el amor, y en todos

los excesos que provocan el milagro,
y quisiera que, por tristes, tus poemas fueran malos".

No podemos ignorar aquí **las opiniones de Celaya sobre la poesía andaluza de postguerra** vertidas especialmente a través de su poesía. El interés que me lleva a recoger sus opiniones críticas de mayor interés sobre el particular no es otro que mostrar al lector un aspecto de una polémica sostenida en los años cincuenta. Me refiero evidentemente a esa polémica que enfrentó a poetas andaluces con otros poetas españoles, realistas, polémica que alcanzó uno de sus momentos más álgidos en el Congreso de Poesía de Santiago de Compostela, celebrado en 1954. Uno de los testimonios literarios más significativos en este sentido es su poema, de curioso título, "De Norte a Sur", perteneciente a su libro *Rapsodia euskara*, en el que se puede observar con perfecta nitidez cómo se reproduce la creencia común de que los poetas andaluces eran frívolos, meramente formalistas frente a los poetas comprometidos o realistas (muy común, por lo visto, entre los poetas del Norte). Esto es lo que se descubre en el fragmento que les transcribo del poema mencionado, en el que se debaten dos concepciones antagónicas de la poesía:

"Tengo sobre mi mesa la carta de un poeta
del Sur que me admoniza.
Me dice textualmente: "Gabriel, la rosa es bella.
¿Qué importa su mentira?
No conviertas tus versos en un arma de lucha
y el canto en rebeldía.
Nosotros, andaluces milenarios, sabemos
de muchas injusticias.
A veces nos conmueven unos roncos azufres
y la pena se triza.
Mas ¿qué? Lo nuestro es sólo mirar que todo pasa,
y es inútil la prisa.
Por eso combinamos felizmente palabras.
¿Es más la poesía?
Poesía es el vuelo cogido por sorpresa
rozando la ironía.
Poesía es aquello que no cambia aunque cambia
como la luz se irisa.
No es luchar como luchas tú contra lo imposible
remordiendo la vida.
No es gritar las verdades, ni es atacar al mundo
en que el hombre agoniza".
Esta carta del Sur, trinando, la firmaban

todas las golondrinas,
y entonces he entendido lo que me diferencia
de los que, píos, pían.
Los vascos cuando hablamos es para decir algo
que si no canta, grita.
Los vascos sólo hablamos cuando algo desde dentro
exige valentía.
Los vascos no gustamos de combinar palabras
más o menos bonitas.
Los vascos despreciamos a cuantos, charlatanes,
adornan la mentira".

Asimismo en su poema "Canto a Lizardi", de *Baladas y decires vascos*, vuelve a plantear la conocida dicotomía:

"No canto como cantan en el Sur los poetas,
erigiéndose divos, rodeados de palmas.
Canto como cantamos los vascos sumergidos".

Muchos son los testimonios que se encuentran a lo largo de su producción sobre lo que aquí nos trae e incluso existen otros en los que se aborda, desde una perspectiva crítica, no sólo el quehacer poético de los andaluces, sino también lo andaluz en general. Pero esta es una cuestión más amplia que no vamos a tratar aquí.

Por otra parte, no puedo dejar de hacer referencia al hecho de que Celaya se haya ocupado de otros poetas andaluces contemporáneos como es el caso de sus trabajos y poemas sobre Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, entre otros, tal como se desprende de la lectura de estas mismas páginas. Ahora bien, en los trabajos y poemas aludidos no se observa una actitud negativa con respecto a estos andaluces, aunque tampoco positiva, en tanto la realidad de la procedencia de éstos parece ignorarse. De todas maneras, ahí queda un testimonio: el testimonio de un viejo y mantenido interés por estos poetas también andaluces. No obstante, conviene saber que dentro de este grupo de poetas que he citado, Gabriel Celaya muestra sus preferencias y afinidades. Así, prefiere antes al sevillano Antonio Machado que a Juan Ramón Jiménez, el poeta de Moguer. Pero, aquí, como ya he dicho, no puede afirmarse que se juzgue abierta y conscientemente lo andaluz. Sólo nos interesa el testimonio probablemente no calculado por el poeta del Norte que contradice otras manifestaciones suyas con respecto a lo andaluz. Pero, no puedo insistir en mi crítica dado el carácter descriptivo que orienta este trabajo.

LA NOVELA ESPAÑOLA DE POSTGUERRA

En un artículo escrito en 1948[91], vemos cómo se ocupa Gabriel Celaya del joven Miguel Delibes con ocasión de haber ganado el cuarto premio Nadal con su novela *La sombra del ciprés es alargada*, así como se ocupa allí también del finalista del mismo premio Manuel Pombo con su *Hospital General*. De **Miguel Delibes** afirma que en su novela, al igual que Pombo, presta atención a la vida directa y a la sencilla realidad. Le critica que sea demasiado simple y que se resienta su novela de artificiosidades, si bien le alaba su buen estilo. De **Manuel Pombo** dice que su novela, por su linealidad y ambición panorámica, es un pequeño y confuso mundo, salvando su rica sustancia humana lo que a veces hay en él de desviado e inoportuno, que actúa negativamente en el conjunto del relato.

A **Camilo José Cela** lo considera uno de los escritores más inquietos e inquietantes de cuantos surgieron en plena postguerra. Su novela *La familia de Pascual Duarte* produjo el efecto de una bomba en el muerto panorama de la literatura española de la época. Allí, junto a la violencia y una audacia entonces increíble, se encuentra un estilo de gran escritor y un modo de narrar, en apariencia brutal, que demuestra un hondo conocimiento de nuestra lengua. En torno a Cela surge el "tremendismo", movimiento de rebeldía contra la literatura oficial, movimiento que usaba palabras vulgares y malsonantes y buscaba temas violentos, que no era sino lo realmente ibérico-español. En este sentido, fue un adelantado. Pero una vez que adoptó una actitud teatralista provocativa decepcionó a la juventud española. La admiración que ahora se le tributa se debe a sus cualidades de estilista. "Nadie escribe —dice Celaya— un castellano tan bello como el de Cela, entre deliberadamente arcaizante y brutalmente popular". Su novela *La colmena* se anticipa y anuncia las novelas de otros jóvenes escritores. Sus libros de viajes han creado una visión de Cela más como vagabundo que como novelista[92]. Este análisis de Cela efectuado por Celaya se completa, sin variar en sus líneas fundamentales, con la lectura de un poema titulado "A Camilo José Cela (en el trance de su entrada en la Real Academia)"[93].

> "Es terrible que un amigo se le vuelva a uno importante,
> Se pierde la dirección.
> Lo que salva en este trance es lo bárbaro y campante:
> la de Dios.
>
> Camilo José Cela, siempre en la i, como un punto
> que aparece un exabrupto
> y es tan sólo eso que dice bien rezado el castellano
> con su milagro y su susto.

Aquí explota mi total: lo de siempre; la sin más.
Aquí las diferencias ya no cuentan gran cosa.
Se fabrican espejismos. Y charlar
puede ser una mentira y a la vez una verdad.

Así te creo, recreo, porque el verbo se hizo carne,
se hizo pan y se hizo vino,
y salió por esos mundos con lo suyo por delante
en versos a lo humano y en prosa a lo divino.

Así, encarnado, tú eres el escándalo del acto,
una luz con sus pingajos,
una España que devora su azul a grandes zarpazos,
la miseria y el milagro.

Cuando te llaman histrión, me palpita tu verdad.
Hasta mintiendo tú eres la evidencia sin remedio,
lo que somos por los siglos de los siglos y ahí está:
la España de más rabiar.

Tú no eres lo que eres, sino algo más que te rompe.
Esta es tu ley, tu verdad de ibero creciendo a golpes.
Esto es en tí, más que en tú, un furor de corazones:
nuestra entraña por riñones.

Forajido inocente, niño que así te escondes
trás lo fosco de tus pelos, tras tus tacos,
y trás la luz que devora todo el mundo de colores
dando a España en negro y blanco.

Llega el momento, el teatro y el aparato real.
Sale el primer personaje y uno se pone a temblar.
¿Es un fantasma? ¿Será lo que puede y lo que debe?
Y él habla. Y sí: duele y da.

Y uno siente que aún hay vida, y así vuelve a respirar
con el pulmón de Baroja, y el de Solana, y el ¡ay!
de los títeres que siempre tentetiesos ahí están,
y el dolor a vida o muerte del viejo tantarantán.

Así voy sobre mi Rucio con las dos piernas colgando.
Cada piedra en que él tropieza, me apunta un verso,
pautando.

Da por buena esta andadura. No te metas en "El Caso",
¡oh Ginés de Pasamonte bien barbado!".

Ignacio Aldeoca, novelista vasco, ha cultivado, expone Celaya, más que el cuento propiamente dicho, la novela breve, aunque también ha intentado la novela propiamente dicha con obras como *El fulgor y la sangre* y *Con el viento solano*, en las que se propone tratar una "España inmóvil". Pero lo mejor de su producción son las novelas cortas. Como buen escritor de postguerra siente los problemas del país, tal como la elección de sus temas lo demuestra. "Pero en sus relatos se limita a exponer la realidad que ve, y este testimonio imparcial tiene más fuerza de denuncia que la de cualquier protesta apasionada. Es una muestra de la madurez de este escritor, que le diferencia de otros compañeros de promoción". Escéptico en el fondo, habla del hombre cualquiera, dando un testimonio de la realidad y no como lo hacen los escritores realistas o comprometidos. Las características de sus obras las resume Celaya en la abundante presencia de detalles que revelan a un observador agudo y penetrante y en su lenguaje, que es "preciso, rico en modernismos, con oportunos toques poéticos y elegante en la sobriedad y eliminación de adornos"[94].

EL TEATRO ESPAÑOL DE POSTGUERRA

Gabriel Celaya, al que, como sabemos, sus preferencias no le guían a la crítica teatral, ha dedicado su atención en este sentido única y exclusivamente a uno de los más significativos autores teatrales de postguerra: **Antonio Buero Vallejo**, olvidándose de un Alfonso Sastre, a la postre compañero de viaje en esa estética realista de que participó Celaya durante algunos años. En "Noticias Literarias de España", artículo citado, el crítico vasco expone a propósito de *Las cartas Boca Abajo* una serie de consideraciones sobre este dramaturgo que podemos resumir de la siguiente manera: en primer lugar, destaca la ambigüedad del teatro y, por tanto, de la ya simbólica figura de Buero Vallejo. Considera inmerso su teatro entre la comedia de costumbres y el drama simbólico, que, aun partiendo de una situación realista, deviene finalmente en un mecanicismo alegórico, lo que supone eludir lo concreto. Por lo demás, Buero utiliza los personajes, en la obra más arriba mencionada y en su teatro en general, en tanto soportes de su conciencia, convirtiéndose Antonio Buero Vallejo en el drama real verdaderamente. Por lo demás, Celaya le ha dedicado dos poemas en los que ofrece una interpretación "poética" del dramaturgo. En el primero de ellos, "A Antonio Buero Vallejo"[95], el escritor vasco sustenta su interpretación en los principios básicos más arriba expuestos: actitud crítica ante el dramaturco que puede ser "recu-

perado", al que puede conducirse al abierto compromiso del realismo. El poema, además, va dando cuenta de una serie de personajes de una de las más conocidas obras de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*. Pero, veamos algunos fragmentos del poema en cuestión:

> "SUBIENDO la escalera, me he encontrado a un amigo
> que bajaba, y me ha dicho: "Yo soy Antonio Buero.
> ¿Adónde vas, Gabriel? Tú estás equivocado.
>
> (...)
>
> Así me dijo Antonio Buero cuando bajaba;
> yo subía, empeñado, creyendo y procurando
> vida, luz, fe, alegría y exaltantes contactos,
> sentido a los dolores en bruto derramados,
> intención a los hechos y al vacío doliente
> que clama a la evidencia por lo bárbaro y sano
>
> (...)
>
> Habría que saber. Decir lo necesario.
> Devolverte la vida curándote de aplausos.
> Salvarte de esa charca de un público barato
> y no darte, pedirte, pedirte más, pues puedes,
> pedirte que no digas más acá, sin engaño,
> las conquistas plausibles, la alegría concreta,
> los cambios realizables, la gloria del trabajo
> sin tesores de Irene, ni voces de otro mundo.
> Amigo Antonio Buero: Yo me siento exaltado
> por eso que tú llamas consignas. Yo me crezco
> al decirme en los otros. No me mandan, me mando
> a mí mismo marchando según lo verdadero
> que sé por mí y confirman cuantos van avanzando.
> No hablemos más, amigo. Antonio, ven y vamos".

El segundo poema que le dedica es claro exponente de un cambio de actitud del escritor vasco con respecto a Buero. El título del poema ya nos pone sobre la pista: "A Antonio Buero Vallejo (con más conciencia)"[96]. El cuarto verso de este poema, "y escucho *lo posible*, y el mundo en mí germina", denota su posición en torno a la polémica sobre la práctica teatral más conveniente en aquellos años de postguerra que hemos conocido con el nombre de "posibilismo" y que enfrentó a los dramaturgos Buero Vallejo y Alfonso Sastre, siendo el primero partidario de uti-

lizar los cauces y posibilidades que las circunstancias histórico-políticas permitían. Celaya en esta ocasión va a situarse a favor de Buero[97]. Veamos, pues, algunas de esas estrofas:

"CUANDO voy al teatro, preguntándome en Buero,
se levanta el telón como una guillotina
que perdona a mi España de perpétuo silencio,
y escucho lo posible, y el mundo en mí germina,
su milagro es el mío: comprendo lo que es bueno.

(...)

Las últimas verdades, lo que siempre se calla,
el golpe de conciencia contra lo terco opaco,
lo que eleva a tragedia los aparentes dramas,
y esa nada, ese cáncer, esa luz o el espanto
¡ay, pasa por las obras de Buero en filigrana!

Aquí está todo abierto. ¡Pasen, señores, pasen!
Aquí está lo que piensan; también lo que no piensan:
la alegría en el cero y el éxtasis del aire.
Verán lo que les pasa y a la vez la comedia
con que a medias palabras se cantan las verdades.

No hay trampa. Y, sin embargo, caben muchos niveles
de hondura, de sentido, de muerte, de conciencia.
Los altos y los bajos coinciden y comprenden.
Los altos reconocen; los bajos se acrecientan
y todo es como un golpe de amor contra la muerte.

Pero yo siempre busco la carta del suicida.
Cacheo a los actores. Busco por los rincones.
Sacudo las alfombras. Pregunto al tramoyista.
Me da miedo que Buero trate de tú a los dioses.
Me dá miedo que Buero sea sólo un nihilista.

Mas ¿cómo puede serlo quien crea y quien propaga?
¿Cómo se acierta el hecho de lo bello y lo expuesto?
¿Será como jugando con los dados a nada?
¿No será como el hombre mortal, más siempre terco,
sacrifica su vida por salvar la palabra?"

LA ERUDICION, LA CRITICA Y EL ENSAYO CONTEMPORANEOS

De **Ramón Menéndez Pidal**, al que considera gran maestro y del que ofrece sus datos biográficos, que no voy a repetir ahora, dice Celaya que el hecho de ser objeto de admiración de todos los españoles, sin distinción de ideas, se debe a lo inmenso de su obra, a la novedad revolucionaria de sus métodos de investigación y a la austeridad con que se consagró a su obra, entre otras razones. De sus aportaciones fundamentales, nuestro crítico destaca sus estudios sobre la Edad Media cuya concepción general considera bien fundamentada. Los trabajos que considera más importantes en este sentido son los que se refieren al *Poema de Mío Cid* y a su época. Posteriormente se extiende Gabriel Celaya en una larga y selecta nómina de sus obras, haciendo hincapié en algunos de sus estudios lingüísticos[98]. Para su tesis acerca del carácter colectivo de la creación literaria, nuestro crítico sigue muy de cerca los estudios de Menéndez Pidal sobre el romancero, si bien disiente del investigador en que no es la tradición revivida en su ánimo lo que le ha llevado a Pidal a recomponer en ocasiones algunos romances, sino un prurito profesoral de perfección[99].

José Ortega y Gasset ocupa también la atención del vasco. De este filósofo y ensayista, señala su labor de dirección de la *Revista de Occidente*, entre 1923 y 1936, así como el haber sido fundador, en 1948, del Instituto de Humanidades. Celaya se ocupa a continuación de elogiar esta revista que considera excelente por su labor de difusión de trabajos de escritores importantes de la época, así como de algunas novelas soviéticas y otras obras de la literatura española de tanta fama hoy como los poemas del *Romancero Gitano*, de García Lorca. Por lo que a la influencia de esta revista concierne, no duda en resaltar el carácter decisivo de esta influencia en los jóvenes españoles de los años veinte. Por otra parte, frente a la discusión en torno a si Ortega puede ser considerado como un filósofo con un sistema propio, Celaya afirma que sí debe ser considerado filósofo en tal sentido, si bien matiza que la concepción filosófica de Ortega es contraria a la sistematización, lo que no excluye en él una idea central. Así, para Ortega, la vida es "la realidad radical", y a esta realidad deben referirse todos los demás. El hecho pues, de haber prestado su atención a la "circunstancia", esto es, a la vida y a las preocupaciones del momento, explica que se dedicara al periodismo y al ensayo, olvidando la elaboración de su doctrina. Esto más que descuido es consecuencia de su concepción de la vida. Su obra, según Celaya, es por ello circunstancia: sobre la España y la política de su momento, sobre la organización universitaria, sobre la síntesis de la realidad en el "Quijote".

Tal vez por eso los ensayos sobre temas de su momento recogidos en *El espectador* (1916-1934) tengan más interés que otros más ambiciosos. Su mayor mérito consiste, siempre en opinión de Gabriel Celaya, en su exposición sencilla y atrayente de los temas por difíciles que éstos fueran[100].

Américo Castro, expone Gabriel Celaya, ha trabajado fundamentalmente sobre el "origen, ser y existir de los españoles", tratando de llegar a una comprensión de lo que es España. Su obra más importante en este sentido es *La realidad histórica de España*. Para Américo Castro, además, la historia de un pueblo depende básicamente de "cierta disposición vital" que lo distingue de otros pueblos, expresando este concepto la palabra "vividura" inventada por él. Celaya califica, finalmente, sus ideas de interesantes y considera útiles sus investigaciones por los nuevos datos que aportan para el estudio de un viejo problema[101].

Salvador de Madariaga trabaja por la "europeización" de España, dice nuestro escritor, tal como postulaba Giner de los Ríos. Entre los escritores que han luchado por una nueva España, pocos han mostrado de una manera más eficaz que Madariaga lo que significa ese abrirse a los nuevos tiempos y ese sentir "lo español" como un valor no agotado. Su extensa obra, a pesar de su carácter cosmopolita, posee una constante preocupación por el tema de España y por presentar al lector la realidad española en su contexto más amplio como se puede ver en su libro *España*, de 1931[102].

Más joven que los anteriores es **Pedro Laín Entralgo**, médico, historiador y ensayista, del que se ocupa asimismo el escritor vasco. Pocos escritores de su edad, dice Gabriel Celaya, han influido tanto como Laín Entralgo en las últimas generaciones españolas. Esto se debe al valor de su obra y a la abierta actitud que mantuvo con respecto a los estudiantes en momentos difíciles, siendo rector. Su labor comenzó con la medicina, ampliándose su curiosidad a otros temas de estudio: *Menéndez Pelayo, Las generaciones en la historia, La Generación del 98* y *La aventura de leer*. Es un escritor inquieto y al mismo tiempo ponderado que sabe transmitir sus complejos conocimientos de manera clara y en un estilo limpio y expresivo. Su preocupación por la generación del 98 muestra cómo Laín Entralgo y las nuevas generaciones españolas vuelven a los viejos maestros y, consecuentemente, a su modo de sentir la vieja España y la necesidad de renovarla[103].

Finalmente, sólo cabe citar una serie de juicios, breves y dispersos, acerca de algunos críticos literarios españoles cuya labor fundamental la desarrollan en la postguerra. Así, defendiendo Celaya el quehacer poético de su etapa existencialista alude al profesor **Rafael Lapesa** diciendo que si lo que él escribía por entonces no era poesía, algo era en definitiva. Y si era mala poesía resultaba divertido recordar a profesores de Preceptiva como Lapesa "que había escrito en serio" que el lenguaje literario

necesita poseer claridad, propiedad, decoro, corrección, armonía, abundancia y pureza, condiciones éstas, que desde luego no reunía su poesía[104]. De la labor crítica de **Guillermo Díaz Plaja** hace una breve referencia al comentar su libro de poesía *Vacaciones de estío*: "Guillermo Díaz Plaja —dice Celaya— es un poeta conocido y un crítico y ensayista reconocido; y la agudeza de sus juicios literarios es, como en el caso de Dámaso Alonso, fruto de un real sentir de poeta que, por raro azar, se conjura con un rico saber"[105]. Considera, por otra parte, a **Dámaso Alonso**, tal como hemos visto en la cita anterior, como un crítico en el que se complementan de manera poco frecuente su formación científica y una sensibilidad de poeta muy personal. Por eso sus publicaciones críticas, como es el caso de *La lengua poética de Góngora* y *La poesía de San Juan de la Cruz*, combinan el valor de estudio con el calor humano[106]. No obstante, Gabriel Celaya disiente de Dámaso Alonso, aun sin dudar de su sensibilidad poética y de su inteligencia literaria, en tanto que en un análisis de un verso de San Juan de la Cruz olvida lo que es esencial en poesía: que debe ser oída y no leída. Por lo que no acepta las "forzadas" conclusiones de su análisis[107]. A **Ricardo Gullón** y **José Manuel Blecua** se refiere tempranamente en la recensión de una publicación de ambos sobre la poesía de Jorge Guillén[108]. A ambos los considera de los críticos más avisados de su momento. Por último, al salir en defensa Celaya de su tesis acerca de la poesía mística como poesía cantada y como poesía en equipo, alude a **Emilio Orozco Díaz**, que sustenta esta tesis en importantes trabajos sobre el tema, por ser un crítico "poco sospechoso" —dice Celaya—. Se entiende poco sospechoso con respecto al propio Celaya, esto es, con respecto a su actitud no sólo política, sino también poética que tantos recelos despertaba en las revistas y otros medios oficiales[109]. Por tanto, para ser creído en su tesis Celaya ha de apoyarse en Orozco Díaz, poco sospechoso por independiente.

NOTAS DEL CAPITULO II

(1) *Inquisición de la poesía*, Madrid, Taurus, 1972, págs. 28-29.
(2) *Castilla, a Cultural Reader*, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division, Meredith Corporation, 1970 (en colaboración con Phyllis Turnbull), pág. 37.
(3) *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 126.
(4) *Ibídem.*, pág. 146.
(5) De *El corazón en su sitio*, Caracas, Lírica Hispana, 1959.
(6) *Castilla* (...), op. cit., pág. 37.
(7) *Ibídem.*, pág. 41.
(8) *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 18.
(9) "Respuesta a una encuesta sobre la "generación sevillana del cincuenta y tantos", *Caracola*, núms. 168-169, Málaga, octubre-noviembre, 1966, pág. 17.
(10) *Castilla* (...), op. cit., pág. 41.
(11) De *Rapsodia euskara*, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961, núm. 16.
(12) *Castilla* (...), op. cit., págs. 55-56.
(13) *Ibídem.*, págs. 67-68.
(14) Vid. "Veinte años de poesía (1927-1947)", *Egán*, núm. 2. San Sebastián; y "La España de hoy en su poesía real", *Las Españas*, México, abril, 1956.
(15) El artículo de G. C. se titula "Entre Pío Baroja y Papini", *La Voz de España*, San Sebastián, 28 julio, 1948. El de A.V., "Baroja y Papini". (¿*La Voz de España*, San Sebastián, julio de 1948?).
(16) *Castilla* (...), op. cit., págs. 115-116.
(17) Vid. en este mismo capítulo el apartado "La poesía española de postguerra" en donde abordo la cuestión "Gabriel Celaya y la poesía andaluza de postguerra".
(18) *Castilla* (...), op. cit., págs. 41-42.
(19) "Por Machado, en Collioure y en Segovia", *Excelsior*, México, 15, marzo, 1954; "El *XX* aniversario de Machado", *Las Españas*, México, junio, 1959; y "Con Machado en Collioure", *El Universal*, Caracas, 20 marzo, 1962.
(20) La cita pertenece a su artículo "El punto de partida", en *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Barcelona, Planeta, 1979, 2.ª ed., pág. 25. Pero esta misma idea ya aparece al final de su trabajo "Veinte años de poesía (1927-1947)", op. cit.
(21) "Con la lírica a otra parte", *Excelsior*, México, abril, 1958.
(22) "La España de hoy en su poesía real", art. cit. Asimismo Celaya tomó una cita del poeta sevillano para su prólogo a *Paz y concierto*, "Nadie es nadie", (Madrid, El Pájaro de Paja, 1953), en la que Antonio Machado afirmaba que el valor más alto de un hombre es el valor de ser hombre, palabras con las que inicia su prólogo Celaya.
(23) De *Lo que faltaba*, Barcelona, El Bardo, 1967. El otro poema dedicado a esta circunstancia es el titulado "20-2-66", perteneciente al mismo libro.
(24) *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix-Barral, 1964, págs. 75-76.
(25) *Castilla* (...), op. cit., pág. 73.
(26) "Veinte años de poesía (1927-1947), art. cit. Sobre Mallarmé y Rimbaud, puede verse *Exploración de la poesía*, op. cit., págs. 41 y ss. y 141 y ss., respectivamente.
(27) *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 28.
(28) De *Cantos iberos*, Alicante, Verbo, 1955.
(29) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.
(30) "El punto de partida", art. cit.
(31) "La obra de Juan Ramón Jiménez", *La Voz de España*, San Sebastián, 13 abril, 1948.
(32) A esta cuestión hace referencia en *Inquisición de la poesía*, pág. 224; en "Respuesta a una encuesta de *El Correo Literario*", Madrid, 1952; en "Con la lírica a otra parte", *Excelsior*, México, abril, 1958; en "La España de hoy en su poesía real", art. cit., entre otros.

(33) *"La actualidad de Miguel Hernández", Nuestras Ideas*, París, 1962; y "Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación"), *Revista de Occidente*, Madrid, enero, 1972. Otras referencias sobre Juan Ramón que no comento en el texto por no ser excesivamente importantes son las que aparecen en el citado libro *Inquisición de la poesía*, en págs. 39,46 y 160.
(34) Este poema fue publicado en la revista *Mijares*, núm. 15, Castellón, 1959. Incluido en *Motores económicos*, en *Poesías Completas*, Madrid, Aguilar, 1969, pág. 819.
(35) De *Rapsodia euskara*, op. cit. Por otra parte, pueden verse mis trabajos "Una carta de Juan Ramón Jiménez sobre la cuestión poeta/público" en: *Criatura afortunada (Estudios sobre la obra de Juan Ramón Jiménez)*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1981, págs. 41-54; y "Juan Ramón Jiménez visto por Gabriel Celaya", en: *Actas del Congreso Internacional Conmemorativo del Centenario de Juan Ramón Jiménez,* Huelva, Diputación Provincial, 1983, Tomo I, págs. 253-258.
(36) *Castilla* (...), op. cit., págs. 201-202.
(37) *Ibídem.*, págs. 159-161.
(38) *Ibídem.*, págs. 165-166.
(39) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.
(40) *La Voz de España*, San Sebastián, 23 diciembre, 1947.
(41) Vid. *Poesía y verdad (Papeles para un proceso)*, op. cit., 1979, págs. 119-120.
(42) "García Lorca en San Sebastián", *La Voz de España*, San Sebastián, 2, mayo, 1948; "Un recuerdo de Federico García Lorca", *Realidad*, Roma, abril, 1966 (fue traducido al inglés con el título "Last encounter with Lorca", *The Massachusetts Review*, Massachusetts Summers, 1964); y "Recordando a García Lorca", *El País*, Madrid, 6, junio, 1976.
(43) "Defensa de nuestros poetas", art. cit.
(44) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 39 y 126, respectivamente.
(45) En: *Exploración de la poesía*, op. cit., pág. 187; *El Arte como lenguaje*, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951), págs. 24-25; *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 40, repite la misma cita. Sobre la tradición literaria, según Salinas, habla en el último libro citado en la página 238.
(46) Estas palabras, en contradicción aparente con otras pronunciadas por Gabriel Celaya asimismo sobre Jorge Guillén, se encuentran en su reseña del libro de Gullón y Blecua sobre el poeta vallisoletano. Vid. "Ricardo Gullón, José Manuel Blecua, "La poesía de Jorge Guillén", *La Voz de España*, San Sebastián, 20, septiembre, 1949.
(47) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.
(48) "Cada poema a su tiempo", *Manantial*, Melilla, 1949.
(49) *Castilla* (...), op. cit., págs. 73-74.
(50) "Notas para una "Cantata en Aleixandre", *Papeles de Sons Armadans,* hacia XXXII, Palma de Mallorca, noviembre-diciembre, 1958, págs. 375-385; y "Penúltimas noticias de Vicente Aleixandre", *El Universal*, Caracas, 24, abril, 1962.
(51) Palma de Mallorca, *Papeles de Sons Armadans*, 1959.
(52) De *Música celestial*, Cartagena, Baladre, 1958 (en colaboración con Amparo Gastón).
(53) *Castilla* (...), op. cit., págs. 81-82.
(54) "Diálogo entre dos poetas: Gerardo Diego y Gabriel Celaya", *La Voz de España*, San Sebastián, 21, noviembre, 1951.
(55) *Castilla* (...), op. cit., págs. 161-162.
(56) *Poesía y verdad* (...), op. cit., (2:70).
(57) *Motores económicos*, op. cit.
(58) Vid. "Notas para una *Cantata en Aleixandre*", art. cit.
(59) "En torno a Luis Cernuda", *El Universal*, Caracas, 21 noviembre, 1961.
(60) *Las cartas boca arriba*, Madrid, Turner, 1974[2].

(61) *Poesía y verdad* (...), op. cit. (2:19).
(62) "La actualidad de Miguel Hernández", art. cit.
(63) Vid. *Insula*, núm. 224-225, Madrid, 1965.
(64) Vid. "Memoria de Miguel Hernández", *Unidad*, San Sebastián, 1962, "La actualidad de Miguel Hernández", citado. También habla de este poeta en *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 228; en su artículo "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)"; y en la entrevista titulada "Gabriel Celaya", *Cuadernos para el Diálogo*, núm. 19, Madrid, 1971, col. "Los Suplementos", pág. 24.
(65) Del poema "Noche de Zugarramurdi", de *Rapsodia euskara*, op. cit.
(66) "Veinte años de poesía (1927-1947)", art. cit.
(67) "Un poco de historia" en *Poesía y verdad* (...), op., cit. (2:70). Vid. para más información al respecto mis trabajos: "Notas sobre prosaísmo y retórica en la poesía social española", en: Miguel Angel Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, C.S.I.C., 1986, págs. 603-617; y "Espadaña y el prosaísmo: un caso particular", en V.G. de la Concha y otros, *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, págs. 191-197.
(68) *Ibídem*. (2: 70-72).
(69) *Castilla* (...), op. cit., pág. 187.
(70) *Itinerario poético*, Madrid, Cátedra, 1975, págs. 28-29.
(71) Entrevista, en *Unidad*, San Sebastián, 18, enero, 1972, (entrevistado por Albino Mallo).
(72) "La personalidad literaria de Blas de Otero", *La Voz de España*, San Sebastián, 9, noviembre, 1950.
(73) De *Las cartas boca arriba*, Madrid, Adonais, 1951.
(74) De *El corazón en su sitio*, op. cit.
(75) De *Lo que faltaba*, op. cit.
(76) En "Noticias literarias de España", *Excelsior,* México, 29, diciembre, 1957, donde se ocupa, junto a otras "noticias", del libro de J.H. *Cuanto sé de mí.*
(77) *Castilla* (...), op. cit., pág. 189.
(78) *Ibídem.*, pág. 199.
(79) En *Motores económicos*, op. cit.
(80) "Con Machado en Collioure", art. cit. Otra referencia asimismo positiva se encuentra en su artículo "Pablo Neruda (Poeta del Tercer Día de la Creación"), art. cit.
(81) De *Lo que faltaba*, op. cit. Angel González ha dedicado un estudio a Gabriel Celaya, puesto como introducción a una antología de la poesía del donostiarra: *Poesía*, Madrid, Alianza Editorial, 1977. Vid. mi artículo "De viejos y jóvenes poetas en la España del medio siglo", *Olvidos de Granada*, número 13, extraordinario ("Palabras para un tiempo de silencio. La poesía y la novela de la generación del 50"), Granada, 1986, págs. 151-153.
(82) "Gabriel Celaya, uno de los primeros promotores de la "poesía social"", *España,* Tánger, 30 septiembre, 1965 (entrevistado por Miguel Fernández).
(83) Estos mismos análisis y opiniones los reproduce en su artículo "Tirios y troyanos (sobre poesía y política)", en *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 236, y en su entrevista reproducida en *Literatura y política (en torno al realismo español)*, ya citado. Asimismo le dedica un poema al académico, "A José María Pemán", en *Caracola*, núm. 200-204, Málaga, 1969.
(84) "Carta abierta a José García Nieto", citada, respuesta al poema-carta titulado "Carta a Gabriel Celaya", *Poesía Española*, núm. 46, Madrid, octubre, 1955. Posteriormente fue incluido en su libro *La red.*
(85) *La Voz de España*, San Sebastián, 23, enero, 1951 (entrevistado por Alberto Clavería). En *Inquisición de la poesía*, op. cit., pág. 43, se refiere a él en tanto crítico.
(86) Vid. especialmente los dos artículos titulados "Penúltimas noticias de la poesía espa-

ñola", *La Voz de España*, San Sebastián, 17 y 27 de marzo de 1948.
(87) De *Las cartas boca arriba*, op. cit.
(88) *Ibídem*.
(89) De *Paz y concierto*, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.
(90) De *El corazón en su sitio*, op. cit.
(91) "El cuarto "Nadal", "*La Voz de España*, San Sebastián, 19, julio, 1948.
(92) *Castilla* (...), op. cit., págs. 173-174.
(93) De *El corazón en su sitio*, op. cit.
(94) *Castilla* (...), op. cit., págs. 123-124.
(95) De *El corazón en su sitio*, op. cit.
(96) *Rocamador*, núm. 14, Palencia, invierno de 1959. En *Motores económicos*, op. cit.
(97) Vid. pág. 92 de *Anatomía del realismo*, de Alfonso Sastre (Barcelona, Seix-Barral, 1974[2]), en donde se da noticia de la polémica en torno al "posibilismo" literario. Puede verse también en este sentido el artículo de Gabriel Celaya "*Las Meninas*, de Buero Vallejo", *Indice Literario,* México, 18 julio, 1961 (pese a mi intensa búsqueda, aún no he tenido acceso al presente artículo), artículo en el que, según me expuso Gabriel Celaya oralmente, se pronunciaba en defensa de Buero y, por tanto, en contra de Sastre.
(98) *Castilla* (...), op. cit., págs. 17-18.
(99) *Inquisición de la poesía*, op. cit., págs. 239-240.
(100) *Castilla* (...), op. cit., págs. 93-94.
(101) *Ibídem*., pág. 105.
(102) *Ibídem*., págs. 7-8.
(103) *Ibídem*., págs. 85-86.
(104) *Poesía y verdad* (...), op. cit. (2:31).
(105) "Poesía en el aire", *La Voz de España*, San Sebastián, 29, octubre, 1948.
(106) *Castilla* (...), op. cit., pág. 161.
(107) "La poesía oral", *Revista de Occidente*, Madrid, febrero, 1965.
(108) Art. cit. vid. nota (46).
(109) "San Juan de la Cruz y pistolas al santo", *La Estafeta Literaria*, núm. 297, Madrid, 1, agosto, 1964. Se trata de una carta abierta de Gabriel Celaya cuyo título debió ser puesto por la dirección de la revista.

BIBLIOGRAFIA DE GABRIEL CELAYA*

* Gabriel Celaya es un escritor enormemente prolífico que ha publicado, y continúa haciéndolo, una ingente cantidad de libros, artículos, prólogos, cartas y colaboraciones varias, de distintas materias y asuntos, de carácter literario y no literario. En la presente bibliografía voy a ignorar sus numerosos y variados artículos, cartas abiertas, prólogos, traducciones y colaboraciones poéticas en revistas y libros-homenaje, citados en nota oportunamente. Sólo voy a ofrecer la relación de sus libros y trabajos más importantes, sin comentarios adicionales.

PUBLICACIONES DE CARACTER LITERARIO

1. *POESIA*

1.1. *Libros de poesía*

Marea del silencio, Zarauz, Itxaropena, 1935.
La soledad cerrada, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.
Movimientos elementales, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.
Tranquilamente hablando, San Sebastián, Ed. Norte, 1947.
Objetos poéticos, Valladolid, Halcón, 1948.
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, 1949, y 1952[2].
Las cartas boca arriba, Madrid, Adonais, 1951; Madrid, Turner, 1974[2] y 1978[3].
Lo demás es silencio, Barcelona, Jorge Furest Editor, 1952, colección "El Cucuyo"; Madrid, Turner, 1976[2].
Paz y concierto, Madrid, El Pájaro de Paja, 1953.
Cantos iberos, Alicante, Verbo, 1955; Madrid, Turner, 1975[2,3], 1976[4,5], 1977[6].
De claro en claro, Madrid, Adonais, 1956; Madrid, Turner, 1975[2].
Entreacto, Madrid, Agora, 1957.
Las resistencias del diamante, México, Remorovargas y Blasco Editor, 1957; *L'irreductible diamant* (edición bilingüe), París-Marsella, Action Poetique, 1960.
Cantata en Aleixandre, Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans, 1959.
El corazón en su sitio, Caracas, Lírica Hispana, 1959.
Para vosotros dos, Bilbao, Alrededor de la Mesa, 1960.
La buena vida, Santander, La Isla de los Ratones, 1961.
Rapsodia euskara, San Sebastián, Biblioteca Vascongada de Amigos del País, 1961.
Episodios Nacionales, París, Ruedo Ibérico, 1962.
Mazorcas, Palencia, Rocamador, 1962.
Versos de otoño, Jerez de la Frontera, La Venencia, 1963.
La linterna sorda, Barcelona, El Bardo, 1964.
Baladas y decires vascos, Barcelona, El Bardo, 1965.
Poemas de Rafael Múgica, Bilbao, Círculo Literario de Autores, 1967.
Los espejos transparentes, Barcelona, El Bardo, 1968; 1969[2]; Buenos Aires, Losada, 1977[3].
Cantata en Cuba, Palma de Mallorca, Papeles de Sons Armadans (1969).
Lírica de cámara, Barcelona, El Bardo, 1969.
Operaciones poéticas, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1971, colección, "Visor de Poesía".
Campos semánticos, Zaragoza, Fuendetodos, 1971.
Función de Uno, Equis, Ene (f. 1XN), Zaragoza, Fuendetodos, 1973.
El derecho y el revés, Barcelona, Llibres de Sinera, 1973, colección "Ocnos".
La higa de Arbigorriya, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1975, colección "Visor de Poesía".
Buenos días, buenas noches, Madrid, Peralta ediciones y Editorial Ayuso, 1976, 1978[2], libros Hiperión.
Iberia sumergida, Madrid, Peralta ediciones, 1978, libros Hiperión.
Cantos y mitos, Madrid, Visor Libros, 1984, Colección "Visor de Poesía".

1.2. *Publicaciones que recogen determinados libros de poesía ya publicados y/o inéditos*

Deriva, Alicante, Ifach, 1950.
Vía muerta, Barcelona, Alcor, 1954.
Poesía urgente, Buenos Aires, Losada, 1960, 1972[2] y 1977[3].

Los poemas de Juan de Leceta, Barcelona, Seix-Barral, 1961, colección "Collioure"; Barcelona, El Bardo, 1974[2].
Dos cantatas, Madrid, Revista de Occidente, 1963.
Lo que faltaba, Barcelona, El Bardo, 1967.
Canto en lo mío, Barcelona, El Bardo, 1968; San Sebastián, Auñamendi, 1973[2].
Poesías completas, Madrid, Ed. Aguilar, 1969.
Dirección prohibida, Buenos Aires, Losada, 1973; Madrid, Losada-Edaf, 1977[2].
Parte de guerra, Barcelona, Laia, 1977.
Poesías completas (once tomos), Barcelona, Laia, 1977 y años ss.
Poesía, hoy (1968-1979), Madrid, Espasa-Calpe, 1981, "Selecciones Austral".
Penúltimos poemas, Barcelona, Seix-Barral, 1982, Colección "Serie Mayor".
Trilogía vasca, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1984.

1.3. *Antologías*

Pequeña antología poética, Santander, La Cigarra, 1957.
L'Espagne en marche (prefacé et traduit de l'espagnol par François Lopez), Paris, Pierre Seghers Editeur, 1961.
Poesía (1934-1961), Madrid, Giner, 1962.
Gabriel Celaya (presentación, choix de textes... par Pierre-Olivier Seirra), Paris, Pierre Seghers Editeur, 1970.
Cien poemas de un amor, Barcelona, Plaza y Janés, 1971, 1974[2].
Itinerario poético, Madrid, Ediciones Cátedra, 1975, 1976[2,3], 1977[4], colección "Letras Hispánicas".
Poesía abierta, Madrid, Ed. Doncel, 1976.
El hilo rojo, Madrid, Alberto Corazón Editor, 1977, colección "Visor de Poesía".
Poesía (introducción y selección de Angel González), Madrid, Alianza Editorial, 1977, colección "El libro de bolsillo".
Gabriel Celaya para niños (edición preparada por María Asunción Mateo), Madrid, Ediciones de la Torre, 1985.

1.4. *Libros de poesía escritos en colaboración con Amparo Gastón*

Ciento volando, Madrid, Neblí, 1953.
Coser y cantar, Guadalajara, Doña Endrina, 1955.

Música celestial, Cartagena, Baladre, 1958.

2. *NARRATIVA*

Tentativas, Madrid, Ediciones Adán, 1946; Barcelona, Seix-Barral, 1972[2].
Lázaro Calla, Madrid, S.G.E.L., 1949; Madrid, Júcar, 1974[2].
Penúltimas tentativas, Madrid, Arión, 1960.
Lo uno y lo otro, Barcelona, Seix-Barral, 1962.
Los buenos negocios, Barcelona, Seix-Barral, 1965.
Memorias inmemoriales, Madrid, Cátedra, 1980, colección "Letras Hispánicas".

3. *TEATRO*

El relevo (divertimento poético), San Sebastián, Gora, 1963; Madrid, Escelicer, 1972[2].

PUBLICACIONES DE CARACTER TEORICO Y CRITICO LITERARIO

1. *LIBROS*

El Arte como lenguaje, Bilbao, Ediciones de Conferencias y Ensayos (1951).
Poesía y verdad (papeles para un proceso), Pontevedra, Ediciones Litoral, 1959, colección "Huguín"; Barcelona, Planeta, 1979[2], colección "Ensayos".
Exploración de la poesía, Barcelona, Seix-Barral, 1964, 1968[2], 1971[3], colección "Biblioteca Breve".
Inquisición de la poesía, Madrid, Taurus, 1972.
Gustavo Adolfo Bécquer, Madrid-Gijón, Júcar, 1972.

2. *LIBRO EN COLABORACION*

Castilla, a Cultural Reader, New York, Appleton-Century-Crofts, Educational Division Meredith Corporation, 1970 (con Phyllis Turnbull).

OTRAS PUBLICACIONES

"Dentro y fuera del espacio Chillida", *Los espacios de Chillida*, Barcelona, Polígrafa, 1974.
La voz de los niños, Barcelona, Laia, 1972, 1975[2].

BIBLIOGRAFÍA SOBRE GABRIEL CELAYA (SELECCION)

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

BENET, A.: *La trayectoria poética de Gabriel Celaya*, Alicante, Verbo, 1951, "Cuadernos de Crítica Literaria".

BROOKS, ZELDA I., *La poesía de Gabriel Celaya: la metamorfosis del hombre*, Madrid, Ed. Playor, 1979, col. "Nova Scholar".

CHICHARRO, A.: "Heteronimia e ideologías estéticas: Fernando Pessoa y Gabriel Celaya", en: *Homenaje a Camoens (Estudios y Ensayos Hispano-Portugueses)*, Granada, Universidad de Granada, 1980, págs. 131-149.

CHICHARRO, A.: *"Revasquizar España": Reflexiones en torno a "Iberia sumergida" de Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, Curso de Estudios Hispánicos, 1980.

CHICHARRO, A.: *Gabriel Celaya, teórico y crítico literario*, Granada, Universidad de Granada, 1983 (Resumen de Tesis Doctoral).

CHICHARRO, A.: *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (Evolución y problemas fundamentales)*, Granada, Universidad de Granada, 1983, col. "Propuesta".

CHICHARRO, A.: *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Gramática General y Crítica Literaria, 1985.

CHICHARRO, A.: "Noticia biobibliográfica de Gabriel Celaya (1911-1950)", en: *Estudios Románicos dedicados al Profesor Andrés Soria Ortega*, Granada, Universidad de Granada, Departamento de Filología Románica, 1985, Tomo II, págs. 117-133.

DOMINGUEZ, G.: "Introducción" a *Memorias inmemoriales*, de G.C., Madrid, Cátedra, 1980, col. "Letras Hispánicas".

GONZALEZ GARCES, M.: "La preocupación existencial de Gabriel Celaya", *Atlántida*, núms. 9-10, Vigo, mayo-agosto, 1955.

GASTON, A.: "Gabriel Celaya, hoy", prólogo a *Poesía, hoy (1968-1979)*, de G.C., Madrid, Espasa-Calpe, 1981, "Selecciones Austral".

GONZALEZ, A.: "Introducción" a *Poesía*, de G.C., Madrid, Alianza Editorial, 1977 (reproducido con el título "Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)", en *Triunfo*, núm. 730, Madrid, 22, enero, 1977).

MOLINA CAMPOS, E.: "Sobre la poesía de Gabriel Celaya (después de sus *Cantos iberos*)", *Caracola*, núm. 37, Málaga, noviembre, 1955.

RIO, L. DEL,: "Prólogo" a *Poesía y verdad (papeles para un proceso)*, Pontevedra, Ed. Litoral, 1959, col. "Huguín Ensayo".

SEIRRA, P.-O.: "Présentation, choix de textes, traduction et adaptation, bibliographie, par ———, à *Gabriel Celaya*, Paris, Pierre Sghers Ed., 1970, col. Poétes d'aujourd'hui".

VALVERDE, J.M.ª: "Introducción" a *Poesías completas, tomo I (1932-1933)*, de G. C.,. Barcelona, Ed. Laia, 1977.

INDICE ONOMASTICO

INDICE ONOMASTICO

Rafael ALBERTI, págs. 56, 58, 61.
Ignacio ALDECOA, pág. 75.
Vicente ALEIXANDRE, págs. 56, 58, 59, 61 72, 82.
Dámaso ALONSO, págs. 60, 62, 80.
Manuel ALVAR, pág. 24.
ARCIPRESTE DE HITA, págs. 24, 28.
ARCIPRESTE DE TALAVERA, pág. 30.
Buenaventura Carlos ARIBAU, pág. 35.
Carlos ARNICHES, pág. 55.
Max AUB, pág. 93.
Enrique AZCOAGA, pág. 68.
AZORIN, pág. 46.

Juan Alfonso de BAENA, pág. 29.
Pío BAROJA, págs. 48, 74, 81.
Carlos BARRAL, pág. 67.
Charles BAUDELAIRE, pág. 50.
Gustavo Adolfo BECQUER, págs. 16, 37, 38, 40.
Ludwig van BEETHOVEN, pág. 69.
Arturo BENET, pág. 93.
José. M. BLECUA, pág. 80, 82.
Germán BLEIBERG, pág. 62.
Juan BOSCAN, pág. 31.
Zelda I. BROOKS, pág. 93.
Carlos BOUSOÑO, pág. 68.

Antonio BUERO VALLEJO, págs. 75, 76, 77, 83.
Ramón de CAMPOAMOR, págs. 36, 37.
Alfonso CANALES, pág. 39.
Américo CASTRO, pág. 79.
Camilo J. CELA, pág. 73.
Jorge CELA TRULOCK, pág. 40.
Luis CERNUDA, págs. 56, 61, 82.
Miguel de CERVANTES, págs. 32, 33.
Alberto CLAVERIA, pág. 83.
CONDESA DE GELVES, pág. 31.
Victoriano CREMER, pág. 39.
Angel CRESPO, págs. 69, 70.
Ramón de la CRUZ, pág. 55.
Juan de la CUEVA, pág. 30.

Eduardo CHILLIDA, pág. 89.
Antonio CHICHARRO, pág. 93.

Rubén DARIO, págs. 43, 44.
Miguel DELIBES, pág. 73.
Guillermo DIAZ PLAJA, págs. 68, 80.
Gerardo DIEGO, págs. 59, 82.
Gustavo DOMINGUEZ, pág. 93.
DUQUESA DE SOMA, pág. 31.

Juan del ENCINA, pág. 29.
José de ESPRONCEDA, pág. 36.

Miguel FERNANDEZ, pág. 83.
Angela FIGUERA AYMERICH, pág. 65.
Gloria FUERTES, págs. 66, 67.

Federico GARCIA LORCA, págs. 56, 57, 58 78, 82.
José GARCIA NIETO, págs. 56, 67, 83.
GARCILASO DE LA VEGA, págs. 31, 62.
Amparo GASTON, págs. 59, 82, 88, 93.
Jaime GIL DE BIEDMA, pág. 67.
Francisco GINER DE LOS RIOS, pág. 79.
Ramón GOMEZ DE LA SERNA, págs. 54, 55.
Luis de GONGORA, págs. 33, 34, 51, 56, 80.
Angel GONZALEZ, págs. 66, 67, 83, 88, 93.
Miguel GONZALEZ GARCES, pág. 93.
Jorge GUILLEN, págs. 58, 80, 82.

Ricardo GULLON, págs. 80, 82.
José GUTIERREZ SOLANA, págs. 55, 74.

Miguel HERNANDEZ, págs. 53, 61, 62, 81, 82.
Fernando de HERRERA, págs. 16, 29, 31, 39.
José HIERRO, págs. 65, 83.
Vicente HUIDOBRO, pág. 59.

Juan Ramón JIMENEZ, págs. 49, 52, 53, 54, 58, 72, 81.
Miguel LABORDETA, págs. 68, 69.
Pedro LAIN ENTRALGO, pág. 79.
Rafael LAPESA, pág. 79.
Juan LARREA, pág. 59.
Xavier de LIZARDI, págs. 24, 72.
LOPE DE VEGA, págs. 30, 34, 49.
François LOPEZ, pág. 88.
Iñigo LOPEZ DE MENDOZA, Vid. MARQUES DE SANTILLANA
Leopoldo de LUIS, pág. 70.
Ignacio de LUZAN, pág. 35.

Antonio MACHADO, págs. 23, 45, 48, 49, 50, 52, 57, 66, 72, 81, 83.
Manuel MACHADO, págs. 45, 59.
Salvador de MADARIAGA, pág. 79.
Stéphane MALLARME, págs. 50, 81.
Albino MALLO, págs. 40, 83.
MARQUES DE SANTILLANA, pág. 29.
José MARTINEZ RUIZ, Vid. AZORIN
M.ª Asunción MATEO, pág. 88.
Juan MELENDEZ VALDES, pág. 35.
Marcelino MENENDEZ PELAYO, págs. 19, 79.
Ramón MENENDEZ PIDAL, pág. 78.
Enrique MOLINA CAMPOS, pág. 93.
José MONDEJAR, pág. 24.
Mr. MONTGOLFIER, pág. 35.

Pablo NERUDA, pág. 19, 22, 53, 56, 81, 83.
Walter NORIEGA, pág. 40.

Emilio OROZCO DIAZ, pág. 80.
José ORTEGA y GASSET, pág. 78.
Carlos Edmundo de ORY, pág. 68.
Blas de OTERO, págs. 63, 64, 65, 83.

Giovanni PAPINI, pág. 81.
José María PEMAN, págs. 67, 83.
Salvador Jacinto POLO DE MEDINA, págs. 34, 39.
Manuel POMBO, pág. 73.

Francisco de QUEVEDO, pág. 34.
Manuel José QUINTANA, pág. 35.
Luis QUIÑONES DE BENAVENTE, pág. 30.

Dionisio RIDRUEJO, pág. 62.
Arturo RIMBAUD, págs. 50, 51, 81.
Luciano del RIO, pág. 93.
Luis ROSALES, pág. 62.
Juan RUIZ, Vid. ARCIPRESTE DE HITA.

Pedro SALINAS, pág. 58.
SAN JUAN DE LA CRUZ, págs. 16, 29, 32, 80, 84.
Dámaso SANTOS, 68.
Jean-Paul SARTRE, pág. 63.
Alfonso SASTRE, págs. 75, 77, 83, 84.
Pierre-Olivier SEIRRA, págs. 88, 93.

TIRSO DE MOLINA, págs. 30.
Phyllis TURNBULL, págs. 81, 89.

Miguel de UNAMUNO, págs. 23, 47, 48, 49.

José de VALDIVIESO, pág. 30.
Paul VALERY, pág. 50.
Ramón M.ª del VALLE-INCLAN, pág. 45.
César VALLEJO, pág. 22.
José M.ª VALVERDE, pág. 93.
Antonio VIGLIONE, pág. 48.

Concha ZARDOYA, pág. 37.
José ZORRILLA, pág. 68.

12. J. GARCÍA CONTRERAS: *Efectos secundarios de los contraceptivos orales.*

13. E. TORRE - M.A. VÁZQUEZ: *Fundamentos de Poética Española.*

14. J. DE LA CUEVA: *Ejemplar poético.*

15. A. RODRÍGUEZ ALMODÓVAR: *Hacia una crítica dialéctica.*

16. E. TORRE (Ed.): *Poesía y Poética/1. Poetas andaluces del siglo XX.*

17. C. FERNÁNDEZ: *La categoría verbal "modo" en Plauto.*

18. A. ÁVILA: *Historia de la Escuela Normal de Maestros de Sevilla en la Segunda Mitad del siglo XIX.*

19. R. UTRERA: *Literatura cinematográfica/Cinematografía literaria.*

20. B. LÓPEZ BUENO: *La Poética Cultista de Herrera a Góngora.*

21. M.J. GÓMEZ LARA-J.A. PRIETO PABLOS (Eds.): *Stylística. I Semana de Estudios Estilísticos.*

22. M.A. VÁZQUEZ MEDEL: *Historia y crítica de la reflexión estilística.*

23. A. CHICHARRO CHAMORRO: *Gabriel Celaya frente a la literatura española.*

24. R. GUILLÉN SUTIL: *El habla culta de Sevilla. Estudio Léxico.*

25. E.M. BRAVO GARCÍA: *El español del siglo XVII en documentos americanistas.*

26. R. REIG: *La irrupción (Aztecas e Incas).*

27. C. FUENTES RODRÍGUEZ: *Enlaces extraoracionales.*

28. A. GARCÍA CARRILLO: *Estudio lingüístico de un documento de la Audiencia de Guadalajara (Nueva España).*

Gabriel Celaya, Premio Nacional de las Letras Españolas 1987, es no sólo uno de los poetas españoles más importantes de posguerra, sino uno de los más lúcidos lectores de nuestra literatura. Algunos volúmenes que recopilan sus ensayos, como *Exploración de la poesía*, así lo ponen de relieve. Sin embargo, hasta ahora, no se había ofrecido una visión orgánica de sus juicios. Esta es precisamente la labor de Antonio Chicharro, Profesor Titular de Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada, quien organiza, siguiendo la pautación admitida de nuestras historias literarias, la inteligente contemplación de Celaya.

ediciones ALFAR