

Celaya, 30 años después (Juan de Leceta)

Con motivo del treinta aniversario de Juan de Laceta, seudónimo, al igual que Gabriel Celaya, de Rafael Mújica, Alianza Editorial publicará en breve una "Antología poética" de Gabriel Celaya preparada por Angel González.

Ofrecemos en estas páginas una buena parte del texto de Angel González que prologará la antología



La irrupción de Celaya-Laceta en el esclerotizado y anémico panorama de la literatura de posguerra obra como un revulsivo, señala inéditas posibilidades.

La obra poética de Gabriel Celaya aparece a la vez enturbiada y destacada por su estrecha vinculación a la tendencia que animó la vida literaria española en los últimos años cuarenta y en la década de los cincuenta: me estoy refiriendo a la indebidamente —y quizá definitivamente— llamada **poesía social**. Si bien se piensa, nada tiene de extraño que el interés y la polémica se hayan desplazado desde la tendencia general hasta la personalidad concreta de uno de los poetas que con más decisión y lucidez —en un momento caracterizado por la pasividad, la represión y el oscurantismo— asumió el intento de enlazar la literatura viva de la España de posguerra con otras corrientes europeas ya prestigiosas —aunque a purto de dejar de ser-

lo—: el arte comprometido y el realismo socialista. El intento no era nuevo, ni siquiera entre nosotros. Durante el período más propicio y esperanzador de la segunda república, poetas como Prados, Alberti y Serrano Plaja apuntaban ya, de manera inequívoca, a metas semejantes. Pero a esa incipiente tradición no se le permitió cruzar el hondo foso que la guerra civil abrió en el panorama cultural español del siglo XX. Terminada la guerra, habrá que esperar todavía algunos años para que otros poetas, sin apenas contacto con el pasado o, mejor dicho, apoyándose en un pasado sólo de ruinas, vuelvan a intentar la reinención —más que la reanudación— de esa tradición destruida, cuya presencia era en aquel tiempo más necesaria que nunca.

Noticia de tres personajes

Hasta entonces, Gabriel Celaya había sido Rafael Mújica, ingeniero industrial y poeta, bien entrenado en el ejercicio de una escritura lírica que se movía entre la vanguardia y la pureza, dos admirables ideales artísticos inservibles de hecho en 1940. Luego, sin afectar todavía a la existencia del ingeniero Rafael Mújica, el personaje poético se metamorfoseó en Juan de Lece-

tica son frecuentes, pero es muy raro que repercutan de modo tan decisivo en el Registro Civil. No creo que la literatura ofrezca muchos ejemplos de una mutación tan radical y sincera.

A partir de ahí, la evolución de Gabriel Celaya hacia la estética del compromiso parece inevitable. Del aislamiento, Celaya pasa a la participación, dejándose arrastrar y a la vez impulsando la corriente de lo que se ha dado en llamar "poesía social", que él va a llevar a las posiciones más radicales, finalmente

Angel González

ta, escritor burgués en el mejor sentido que la Historia le ha conferido al término —quiero decir: urbano, realista, escéptico, vital, especulador, rebelde e individualista—. Pero su tiempo no era el de la revolución burguesa. Lo que se ve muy claro en los poemas de Juan de Leceta es esa inadecuación: el personaje no entiende la situación social, humana, en la que se mueve. Tampoco le gusta. Se siente, además, aislado; un aislamiento que, en lo que a la literatura se refiere, hay que atribuir por partes iguales a la opacidad del contexto y a la originalidad de sus propios planteamientos. Incapaz, por lo tanto, de modificar su circunstancia, mal dotado por su vitalismo para las actitudes elegíacas, y por su civismo para las soluciones cínicas, acomodaticias, a Juan de Leceta sólo le quedaba una salida: cambiar él mismo. Y el cambio —conservando únicamente algunas viejas características, como la rebeldía— fue totalizador. Al fin y al cabo, la rebeldía bien entendida debe empujar frente a uno mismo. En consecuencia, Gabriel Celaya, la nueva personificación del literato, derrocó de un solo golpe de audacia al ingeniero Mújica y al poeta Laceta, suplantó simultáneamente al ciudadano empadronado y al personaje anterior. Gabriel Celaya no va a ser sólo otro escritor, sino también otro hombre real, avocinado en una ciudad distinta, movido por otro amor, dedicado a otras actividades, sustentando otras ideas y creencias. Los cambios de voz poé-

compartidas por otros muchos escritores: poesía al servicio de algo, concebida —en sus propias palabras— como "un arma cargada de futuro", como una "herramienta para transformar al mundo". Y aunque el desplazamiento en esa dirección no es lineal ni directo, por encima de las vacilaciones y los retrocesos de su discurso no es difícil percibir el decidido progreso de su obra desde la duda inicial al punto de máximo compromiso social-político marcado por la extensa cantata **Lo demás es silencio** (1952), y confirmado en **Cantos iberos** (1955). En ese desarrollo, las aportaciones mutuas que van desde la tendencia al poeta y desde el poeta a la tendencia son decisivas para ambas partes. Gabriel Celaya influye sobre la poesía de su tiempo tanto, por lo menos, como su tiempo influye sobre su poesía. Puede decirse, sin temor a incurrir en exageración, que la poesía de Gabriel Celaya "hace época", raro privilegio que lleva implícitas no pocas servidumbres; porque **el modo** que fatalmente se convierte en **moda**, y la influencia que desemboca en la imitación, acaban diluyendo las novedades y magnificando en la copia los puntos más débiles del original. El celayismo y su contrapartida, el garcilasismo, no son más que manifestaciones del mismo proceso corruptor que se desencadena a partir de la obra de los autores más innovadores o más adecuados a las necesidades históricas, proceso que suele volverse contra la causa que lo origina.

Gabriel Celaya, treinta años después (de Juan de Leceta)

Es esa, por otra parte, una amenaza transitoria. Las excrecencias del mimetismo resisten mal el paso del tiempo, no aguantan los cambios, por mínimos que sean, de sensibilidad y de temperatura cultural. Lo "social", entendido como moda y manera, se diluyó pronto en el olvido ante la presencia de actitudes y tendencias nuevas. Ahora, cumplido ese proceso, la poesía de Gabriel Celaya aparece libre de las adherencias —y también de las polémicas— que en gran medida la enturbiaban, puede ser juzgada con mayor objetividad, contemplada en lo que realmente es y considerada desde puntos de vista diferentes. En la actualidad, a las nuevas perspectivas que su obra ofrece corresponde un renovado interés por parte de los lectores.

Y esto es así, a mi modo de ver, por varias razones. Primero, porque la obra de Gabriel Celaya desborda con amplitud, por todos los costados, el estrecho terreno en que la poesía social ha sido confinada tanto por sus detractores como por la mayoría de sus cultivadores. En segundo lugar, por las novedades efectivas que la poesía de Celaya presenta en el plano de la expresión y en el del contenido: hay en ella una suerte de profunda originalidad en sus planteamientos básicos —quizá previos al poema, pero integrados y perceptibles en él— que ni la moda ni los imitadores fueron capaces de desgastar. Y finalmente, por las mismas y variadas nociones que la poesía de Celaya comunica y por el tono de apasionada sinceridad con que el texto se expresa.

Lo social y todo lo demás

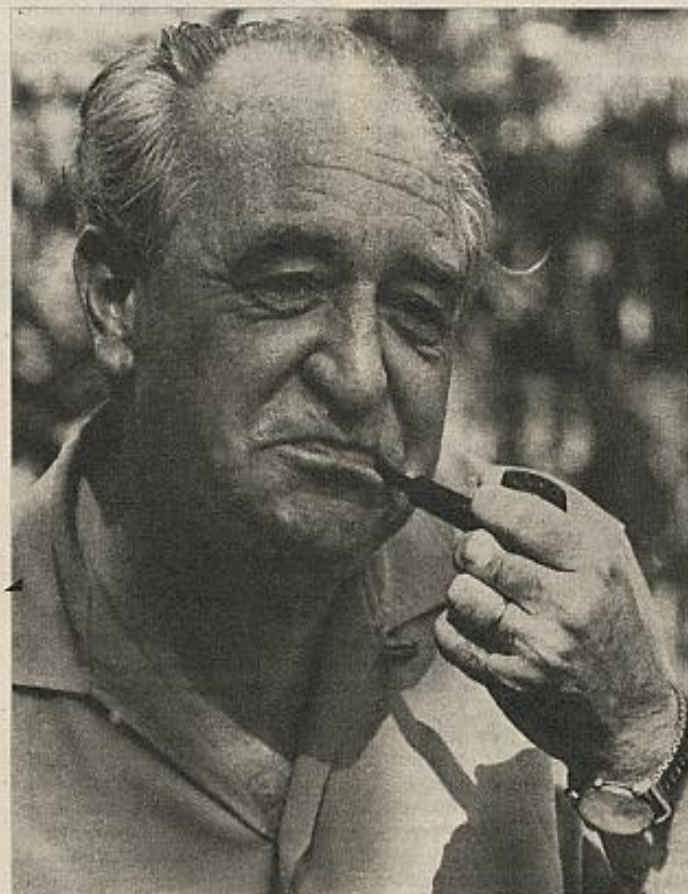
Una simple ojeada, aun superficial, a sus obras completas basta para comprobar que la poesía de Celaya supera generosamente los límites de lo que fue, de hecho y entre nosotros, la "poesía social". La acumulación en un solo volumen de personajes tan distintos como Mújica, Leceta y Celaya determina en sí misma una rica variedad de temas y de estilos, que se reproducen y multiplican en el tortuoso camino de ida y vuelta, hacia y desde la rigurosa posición comprometida. En tan largo despliegue de poemas, los rasgos románticos, existencialistas, surrealistas y vanguardistas no son menos perceptibles que los socialistas. En realidad, la obra de Celaya se presenta como una gran síntesis de casi todas las preocupaciones y estilos que forman el entramado de la poesía española del siglo XX. La huella de personalidades tan dispares como (por ejemplo) Unamuno,

Guillén o Alexandre puede detectarse aquí y allá, a lo largo de su extensa producción en verso, en la que se dan cita, sin desvirtuar su decidida vocación realista, las imágenes futuristas y las visiones surrealistas, vitalizando y nutriendo una escritura que se esfuerza en incorporar todo lo que la tradición pone al alcance de su mano. Lo que ocurre es que, en determinado momento de su evolución, una visión del hombre y de la Historia, que debe mucho a algunas concepciones marxistas, informa hasta los poemas más alejados, por su temática, de su posición comprometida. En ese sentido puede decirse que su mundo es coherente; nunca que es limitado. Sin duda, Celaya es un profundo conocedor de la poesía de su tiempo —y no sólo de la española—, y no debemos olvidar que su tiempo es también el de la experimentación y la vanguardia y el de la politización del arte, el de la revolución en la literatura y el de la literatura al servicio de la revolución. Y todo ello, acarreado por su inagotable curiosidad intelectual, ha sedimentado con efectos muy diversos en su trabajo creador.

El poeta en su contexto

Para entender la originalidad del poeta Gabriel Celaya es preciso hacer una referencia a lo que fue la poesía española en la inmediata posguerra.

En 1940, la presencia (en gran parte, la ausencia) de una tradición gravemente mutilada y la presión de una situación histórica muy peculiar producen una respuesta poética de signo radicalmente opuesto. A partir de 1940, el poeta pretende (dicho con versos de Leopoldo Panero), "más que decir palabras (...), estar callado dentro del verso, estar callado". No se trata de una actitud personal, ni siquiera generacional, sino de algo mucho más amplio: esa ambición unifica a la gran mayoría de la poesía de una época, configura el tipo común de poeta de la posguerra civil, hace que las casi siempre dudosas diferencias establecidas en función de las generaciones pierdan en ese momento todo sentido. Gerardo Diego, por ejemplo, cierra filas con los poetas más jóvenes en la larga procesión del silencio, cuando escribe en 1951: "Callar, callar (...)/ para que la palabra no destruya/más hondo silencio verdadero". Sin duda, ese rasgo uniformador procedía del deseo, en unos casos patético y en otros cómplice, de negar el mal, de rechazar las imperfecciones de la vida —el sufrimiento, la injusticia, la muerte—. Pero cuando tales aspectos negativos se dan en la realidad en dosis desproporcionadamente grandes, la negación de la parte indeseable supone la negación del todo. Así, la poesía española de posguerra se presenta en bloque, unánime, repetida, monótona, como un gran rechazo de la vida inmediata, de lo que la vida



La obra de Celaya se presenta como una gran síntesis de casi todas las preocupaciones y estilos que forman el entramado de la poesía española del siglo XX.

tiene de histórico y actual en su conjunto.

Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre serán los primeros en romper parcialmente, en libros excepcionales, ese monótono panorama. Dámaso Alonso clama al cielo y explica el porqué de su horror ante el tiempo histórico inmediato; su poesía, sin dejar de ser religiosa, tiene el entonces extraño valor de una revelación, de una denuncia. Vicente Aleixandre se evade hacia un tiempo pasado, hacia la sombra de un perdido paraíso, tal vez movido también por el deseo de evitar el inhabitable presente; pero en ese desplazamiento no se advierte mala conciencia ni la consiguiente religiosidad, sino una profunda pasión, igualmente insólita, por el hecho elemental de la existencia.

Sobre ese fondo monótono, sobre ese friso compuesto (con las importantes excepciones apuntadas) por variantes de la misma figura, la personalidad de Celaya se destaca con perfiles y actitudes inconfundibles. Mientras el impulso de rechazo daba sentido evasivo y carácter religioso a toda la poesía de la posguerra inmediata, la obra de Gabriel Celaya (o de Juan de Leceta) surge en aquellos años como organizada alrededor de un núcleo de obsesiones de significado opuesto; es, desde el principio, una poesía diferente, concebida en torno al aquí y al ahora, una poesía de integración total de lo inmediato, de la que quedan excluidas las preocupaciones trascendentes derivadas del ansia de eternidad. Al igual que la de Dámaso Alonso, es reveladora de un mundo caótico e injusto; como la de Aleixandre —y no hay incompatibilidad en ello—, muestra la belleza de un mundo hermoso, pensado con sensualidad y pasión, sin conciencia de culpa o de pecado. La mala conciencia aparecerá después, pero tampoco derivará en actitudes religiosas, sino social-políticas, pues será experimentada simplemente como conciencia de clase, sin ninguna implicación de orden metafísico. Pero eso vendrá, como digo, después. Ahora me interesa detenerme en ese momento "pre-social" que los poemas de Leceta representan, momento en el que la originalidad de Celaya se define con rasgos más vigorosos y con efectos más saludables y renovadores en el proceso de nuestra poesía contemporánea.

Originalidad de Juan de Leceta

En 1947, Juan de Leceta publica su primera entrega de versos bajo un título que ya enuncia todo un programa poético en lo que tiene de connotador de un tono y un estilo: **Tranquilamente hablando**. Los cuatro poemas que abren el libro exponen una estética personal que se opone, punto por punto, como un riguroso contracanto, a la

NOVEDAD

Bertrand Russell

LA AMERICA
DE BERTRAND
RUSSELL

Ed. de B. Feinberg
y R. Kasrils

Fernando Savater

LA INFANCIA
RECUPERADA

EL EXILIO ESPAÑOL
DE 1939

III. J. L. Abellán,
M. Andújar,
C. Sáenz
de la Calzada
y otros.

REVISTAS,
PENSAMIENTO,
EDUCACION

En la misma serie:

I. Vicente Lloréns
LA EMIGRACION
REPUBLICANA

II. M. Tuñón de Lara,
J. Marichal,
F. Giral y otros
GUERRA
Y POLITICA

TAURUS
ediciones

VELAZQUEZ, 76-4º
Madrid-1 Apartado 10.161

Celaya

melodía entonces entonada al unísono. "No quisiera hacer versos —dice Leceta—; quisiera solamente contar lo que me pasa/.../escribir unas cartas destinadas a amigos". El lenguaje directo y coloquial, el antiformalismo, la voluntad de nutrir el poema con sustancias tomadas de la realidad, el explícito afán comunicativo, la reducción del mito de la escritura poética a gestos cotidianos, familiares —contar lo que me pasa, escribir cartas—, le dan ya, de entrada, calidades insólitas, sorprendentes, al libro. Hay que tener en cuenta —insisto— el idealismo, la artificiosidad y el formalismo dominantes en la España de 1947 para entender la originalidad de la voz de Leceta; él es un raro poeta que "no quisiera hacer versos", sin duda, porque sabe que éso era, en su día, un ejercicio en la futilidad: "Tengo compañeros que escriben poemas buenos/.../y todos me ocultan lo único que importa". Celaya Leceta, aunque no quisiera, acabará escribiendo versos, muchos versos, pero no será para repetir lo que hacen todos, sino para contradecirlo: "Yo, que me repudio (...)/no puedo callarme/no puedo aguantarlo/digo lo que quiero,/y sé que con decirlo sencillamente acierto".

Por otra parte, al individualismo intimista dominante, Leceta opone otra clase de individualismo, más evidente y agresivo, incluso escandaloso, precisamente porque también es distinto; es el suyo un "yo" que se exalta y se denigra, se exhibe y se borra, se autocontempla y —extraño Narciso— no se gusta. Como antecedente más próximo puede citarse otra vez al Dámaso Alonso de *Hijos de la Ira*, complacido en declarar que, entre todos los monstruos circundantes, "ninguno es tan horrible/como este Dámaso frénico". Pero el personaje Dámaso se presenta, de acuerdo con los versos citados, como un ser excepcional, incomparable en horror, especialmente señalado por el dedo de su Dios. No así Leceta; esa voz que oímos "tranquilamente hablando" hace gala de un subjetivismo curiosamente matizado: sabe que tiene, ante todo, valor de síntoma generalizable, no define al "yo" único, exquisito o monstruoso, que la tradición romántico-modernista atribuye al prototipo de "El Poeta": "Hablo de nosotros —puntualiza Leceta—, que no somos sencillos, pero sí vulgares"; el personaje poético se identifica con los demás "en la tierra (...) que une", y se reconoce en el lector "pequeño, pequeño, (...) tan igual a mí". Partiendo de esa explícita semejanza entre poeta y lector, éste se ve forzado a considerar el poema como un reflejo de sí mismo, como su propia imagen. De ese modo, el poema impone una lectura muy particular, deja de ser la contemplación de gestos ajenos, está más cerca de los actos de posesión que del exor-

cismo o de la catarsis —y, por supuesto, muy lejos del escapismo a la moda.

Una vez definidos dentro del verso el personaje y sus propósitos, los poemas de Juan de Leceta incorporan un mundo total, sin seleccionar, en el que se mezclan el amor, las noches cálidas, junio largo y sedante, las golondrinas, la rosa giratoria, las velocidades puras del iris y del oro y otras sustancias eminentemente líricas, con realidades prosaicas, habitualmente excluidas del poema: máquinas de coser, barrigas hinchadas, bigotes furibundos, olor a vaquería, agrios bocinazos... Para el poeta, "todo vale la pena". Y lo que le importa es "este aquí y ahora mismo que me dice inflexible/que yo soy un error y el mundo es siempre hermoso".

Como se ve, una vez más, el subjetivismo de Leceta está impregnado de un dinámico escepticismo que todo lo relativiza. Incluso el propio "yo" del poeta se vuelve difuso cuando se contrasta con "el mundo siempre hermoso". Tal definición del mundo, en cualquier caso, es comprometida, y puede parecer un tanto incoherente si pensamos en lo que acababa de suceder y estaba sucediendo en 1945 y 1946, años en los que esos poemas están fechados. Por declarar más o menos lo mismo —"el mundo está bien hecho"—, Jorge Guillén tuvo que soportar un chaparrón de apasionadas y ceñudas reconvenciones. Pero quizá convenga precisar que Leceta no se refiere a la hermosura de un estado del mundo —aunque a veces diga: "todo está bien/todo es justo y bello"—, sino a la belleza elemental de la esencia de la vida. El estado en que el mundo se encuentra no puede ser más caótico, y eso queda claro desde el primer verso de *Tranquilamente hablando*: "Puede reírse el mundo/con sus mandíbulas, con sus huesos/su esqueleto batiente de rabia seca y dura". Sin embargo, pese a todo —"pese al odio, al cansancio, las lágrimas, los dientes"—, Celaya-Leceta se esfuerza por superar las actitudes negativas: "hablo sin tristeza (y no porque esté alegre)", afirma en el poema titulado *Hablo de nosotros*, dejando traslucir un velado tono de melancolía, una melancolía decididamente rechazada: "Pero es igual, deliro". Nada debe extrañarnos su entusiasmo; es la consecuencia natural de una actitud opuesta por el diámetro a la que determinaba la obra de los poetas españoles de su tiempo: para Leceta, el reconocimiento de la presencia de la muerte y del mal exige esa apasionada afirmación de la vida y de la realidad. Entre tanto lamento impuesto y tantas ocultaciones en verso, su voz se percibe como un vibrante y afirmativo estímulo, que es a la vez revelación de un radical desorden: "Hay una alegría —vivir— que envuelve y junta/mis penas, mis errores, mis risas y mi miedo".

La existencia no se plantea en función de una disyuntiva **vida o muerte**; está vista como un conglomerado que agrupa —"envuelve y junta"— **vida y muerte, horror y alegría**, en una sola realidad indivisible. El reconocimiento y aceptación de un miembro exige el mismo comportamiento respecto al otro. Esto, que aproximadamente es siempre cierto, resultaba especialmente verdadero en la España de posguerra. No es una casualidad que en 1947, el mismo año en que Leceta se presenta al público, otro poeta entonces muy joven y casi recién salido de la cárcel haya publicado un libro titulado *Alegría*, que parece desprendido del mismo impulso central que motiva la escritura de Celaya-Leceta: la aceptación apasionada del mundo en su integridad, **pese a todo** —o el esfuerzo para aceptarlo—. "¡Alegría en nombre de la vida!", exclama José Hierro en sus poemas; y explica la razón de su entusiasmo: "Somos alegres porque estamos vivos"; solamente por esa simple y —en la España de los años cuarenta— asombrosa razón. Pero nadie se llame a engaño; en la misma estrofa en la que se reconoce cantor embriagado de la vida, el poeta muestra el reverso de la alegría, "la herida/de amargura y de sangre hasta los turdes llena".

Esa doble comprensión del mundo, esa aceptación total de la realidad, de "lo uno y lo otro" —como dirá Celaya en el título de una de sus novelas—, informa la actitud nueva que Leceta y Hierro exponen al mismo tiempo en la poesía española contemporánea. Después, no mucho tiempo después, la afirmación de la alegría y de la esperanza va a ser considerada como un deber moral del artista, y serán muchos los poetas que, siguiendo una consigna tácita, se entreguen a la tarea de crear "al hombre nuevo cantando" en coro. Pero entonces (año 1947), tanto en Celaya como en Hierro, ese canto vital y patético, exaltado y dolorido, respondía sólo a las exigencias de un sentimiento personal, estaba siendo inventado, vivido, creado a imagen y semejanza de experiencias individuales, verdaderas y todavía inéditas en verso —aunque al mismo tiempo muy comunes en la realidad—; y eso explica también el orfeón que se organiza a partir de las primeras voces solistas.

El hecho de la coincidencia indica la legitimidad y la necesidad del planteamiento. La aparición en el mismo año de dos libros como *Tranquilamente hablando* y *Alegría* no es producto del azar, ni supone mengua alguna en la originalidad de sus autores. Aunque comparten en lo esencial una manera de ver la vida, el modo de experimentar, desarrollar y exponer su visión es muy diferente. Como Alarcos Llorach recuerda, "la poesía no consiste en lo que se nos comunica, sino en cómo se nos comunica".

Por todo lo dicho, la irrupción de Celaya-Leceta en el esclerotizado y

anémico panorama de la literatura española de posguerra obró como un revulsivo saludable, abrió caminos, señaló inéditas posibilidades, planteó una oportuna alternativa respecto al artificioso panorama al que se oponía. En ese sentido, Celaya viene a ser el eslabón más consistente que enlaza la poesía de los años cincuenta con algunas de las corrientes culturales y estéticas rotas por la guerra civil, estimula y facilita un —en su tiempo— entendimiento diferente del fenómeno de la creación poética. Por su experiencia directa de la cultura proscrita —años de convivencia en la madrileña Residencia de Estudiantes con los intelectuales fusilados, exiliados o silenciados a partir de 1936—, estaba en inmejorables condiciones para cumplir esa función. En la creencia de que mi testimonio sirve para ejemplificar una situación general, quiero decir que, para mí, la lectura de la poesía de Celaya resultó extraordinariamente enriquecedora; en ella aprendí que no hay objetos específicamente poéticos, que en el verso tienen cabida no sólo los arcángeles, las rosas y los crepúsculos, sino también todos los prosaicos atributos y artefactos del hombre; posibilidad que más tarde me confirmarían otros poetas, pero que entonces, en el opresivo y depauperado clima cultural de la posguerra, era inimaginable. En ese sentido, Celaya es una figura imprescindible para explicar la poesía española de nuestro tiempo.

Entre el mito de la libertad y el mito de la responsabilidad

Detrás de la poesía del primer Celaya está el mito generador de toda una literatura: el mito que Northrop Frye llama **de la libertad**, y que se deriva de la tendencia hacia —empleando la terminología del crítico americano— "la verdad de correspondencia" o "disposición correlativa de una serie de palabras o cifras con un cuerpo de fenómenos externos". Frente al otro mito básicamente conservador **de la responsabilidad** —al que se opone dialécticamente y del que forma parte—, el **mito de la libertad** engendra actitudes antirituales y socialmente críticas que conducen a la denuncia de la hipocresía, de la corrupción, del fracaso en la adaptación a las normas y de otras inadecuaciones entre la realidad y el ideal; su difícil notoriedad, cuando se produce, se debe "a un poderoso aliado: la **verdad de correspondencia** revelada a través de la evidencia y la razón" (1).

(1) Northrop Frye: *The Critical Path—An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Indiana University Press, Bloomington, 1973. Frye habla del **Myth of concern**, que yo he traducido por **mito de la responsabilidad**. Todas las palabras entrecomilladas en este párrafo y los siguientes pertenecen al capítulo dos de ese libro.

La obra de Celaya encaja perfectamente en el esquema trazado por Frye. En su evolución hacia la llamada poesía social pasará a expresar, arrastrada por el carácter dialéctico de la fuerza que la mueve, el opuesto **mito de la responsabilidad**, un mito que pretende "mantener unida a la sociedad, en la medida en que las palabras pueden servir para eso". La poesía de Celaya no debe referirse, naturalmente, a la sociedad establecida y organizada en torno al Estado, sino a otra sociedad no menos real que el Estado violento y oprime. Por esa razón, en su caso concreto, a pesar de los rasgos tradicionales y conservadores dominantes en el **mito de la responsabilidad** —también perceptibles en Celaya: recuperación del noventaiochista "tema de España" en **Cantos Iberos**, utilización de viejisimas fórmulas de cultura oral o preliteraria en **Baladas y decires**



Celaya, visto por Vázquez de Sola.

vascos, etc.—, su contenido es esencialmente revolucionario. En esa poesía al servicio de algo, Celaya ya no será, como Leceta, un solitario, ni como personaje poético ni como autor: otras voces —algunas muy brillantes y originales: Otero, Nora— le acompañarán en su entrega. En cualquier caso, la influencia personal de Celaya en la cristalización de la tendencia comprometida fue, como dije, decisiva.

Actualización de la originalidad

De acuerdo con lo que afirma la crítica formalista, sólo la experiencia de la literatura —es decir, la lectura del texto— puede explicar a la literatura: nunca la Historia. Sin embargo, esa verdad no debe hacernos olvidar que la literatura forma parte de la Historia, es Historia ella misma. En estas notas, en las que he dedicado tal vez demasiada

atención al histórico, no he pretendido explicar lo que es la variada y extensa obra de Gabriel Celaya: sus poemas se los dirán eso al lector mejor que cualquier comentario mío. Lo que he pretendido, simplemente, fue indicar alguno de los rasgos originales que la individualizan dentro del panorama general de la literatura entre la que surge, y que aclaran en parte su decisiva influencia en la poesía española de un largo período. Se equivocará quien piense que al situarla en su riguroso contexto, al presentarla como "palabra en el tiempo", estoy confinando la obra de Gabriel Celaya en el pasado, reduciéndola a su —por otra parte, innegable— trascendencia histórica. Ya he apuntado que el paso de los años no ha hecho más que confirmar la resistencia y la actualidad de esa poesía, cuya diversidad temática y expresiva se percibe mejor ahora

confería originalidad, en suma, comporta una actitud emotiva definidora de (y definida por) un **tono** permanente, muy importante para intensificar las nociones que la poesía de Celaya comunica.

En la medida en que Celaya y Leceta son, en principio, "personajes", cabe la posibilidad de que la sinceridad comunicada sea ficticia —algo que personalmente no creo y que, además, no importaría—. Pero el hecho de que el personaje Celaya haya llegado a suplantar al autor, contribuye a borrar las fronteras que separan la ficción de la realidad, y tal vez repercute en el texto, por caminos que el puro análisis lingüístico no ha logrado todavía definir, para autentificar la noción de sinceridad que desprende.

Ya sé que la sinceridad, ese espejismo romántico, no es un valor que goce de mayor consideración por parte de los críticos de hoy día. A alguno de esos críticos convendría recordarle, parodiando a Hamlet, que hay muchas más cosas en la prosa y en el verso que las que puede soñar su torpe filología. Además, y por fortuna, Celaya no pertenece a la estirpe —ahora tan frecuente— de los poetas que escriben para los críticos. Al contrario que el artista deshumanizado y elitista definido por Ortega y Gasset, él escribe para "los hombres en general". Y para ellos, muchos de los valores que la crítica formalista desconoce constituyen algunos de los estímulos centrales de la lectura. En general, los hombres —usando la misma metáfora que Ortega emplea— se acercan a las ventanas no para mirar un vidrio, sino para ver el jardín que hay detrás de los cristales. La poesía no tiene por qué ser una vidriera policromada: también puede ser, como Juan Ramón Jiménez quería, "la transparencia, Dios, la transparencia".

Eso es la poesía de Gabriel Celaya: acto de conocimiento, que transparenta una **verdad de correspondencia**, que está pensada y sentida como comunicación tanto como expresión, que surge de la imaginación y también de la razón y del sentimiento, "las dos formas —para Antonio Machado— de la comunión humana". En una poesía así sentida y así leída, el tono de sinceridad —o sea, la originalidad, en último extremo— no es precisamente un rasgo expresivo superfluo.

Si antes afirmé que la obra de Celaya desborda generosamente los límites de lo que fue la poesía social entre nosotros, ahora es el momento de decir las cosas de otro modo; porque esas cualidades que acabo de enumerar califican de **social**, en un sentido amplio y hondo, a toda la poesía que Gabriel Celaya ha escrito hasta la fecha. También ellas pueden servir para explicar, al menos en parte, la causa de su universalidad y de su permanente actualidad a lo largo de los años transcurridos desde que Juan de Leceta publicó, en 1947, su primer libro de versos. ■ A. G.