

## POESÍA E HISTORIA: LA CONCIENCIA EXPANDIDA DEL ÚLTIMO CELAYA

POETRY AND HISTORY:  
THE EXPANDED CONSCIOUSNESS OF THE LAST CELAYA

Laura Scarano

Universidad Nacional de Mar del Plata/ CONICET

[laurarosanascarano@gmail.com](mailto:laurarosanascarano@gmail.com)

**RESUMEN:** En la obra de Gabriel Celaya (1911–1991) asistimos a una conjunción singular de poesía e historia, que se despliega en fases diversas y complementarias, apoyadas en una sólida meditación autorreferencial. Abordaremos aquí las flexiones finales de su obra poética a partir de la década del 70 hasta su muerte, superada la dictadura franquista y libre de las coerciones de la censura. Veremos cómo profundiza aquella matriz de resistencia e inconformismo, afianzando vectores vitalistas como la concepción colectiva de la identidad, la implicación social y cósmica de la poesía, su virtualidad oral, etc.

**PALABRAS CLAVES:** Celaya; poesía; conciencia; historia

**ABSTRACT:** The poetic work of Gabriel Celaya (1911–1991) is an extraordinary example of the singular link between poetry and history, which unfolds in different and complementary phases supported by a solid self referentiality. We will focus here on the final phases of his poetry, from the 70's until his death in 1991, after the death of the dictator Franco and free from the constraints of censorship. We will see how he continued developing the matrix of resistance and irreverence, with renewed categories of ontological vitalism as the collective conception of identity, social and cosmic involvement, oral performance, etc.

**KEYWORDS:** Celaya; Poetry; Consciousness; History



El obrero y el poeta intentan lo mismo:  
humanizar la naturaleza, crear a partir de ella y con ella,  
mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata  
y virgíneamente dada: la realidad histórica.

Gabriel Celaya, *Poesía y verdad*

## 1. "PAPELES PARA UN PROCESO"

En la obra de Gabriel Celaya (1911–1991) asistimos a una conjunción singular de poesía e historia, articulada en fases diversas y complementarias, apoyadas en una sólida meditación autorreferencial, que despliega formas diversas de compromiso. Su itinerario intelectual, concretado en escritos que con acierto podríamos denominar "Papeles para un proceso" (como él subtitula su ensayo *Poesía y verdad*),<sup>1</sup> racionalizan las funciones del arte, las figuraciones del poeta y la naturaleza del acto poético. Como dirá respecto de otro de sus ensayos mayores, *Exploración de la poesía*: "En estas aparentes elucubraciones hay una praxis funcionando" (EP, Celaya 2009a: 167). En este trabajo abordaremos las flexiones finales de su obra a partir de la década del 70 hasta su muerte, superada la dictadura franquista y libre de las coerciones de la censura, para acercarnos a dicha praxis. Veremos cómo profundiza aquella matriz de resistencia e inconformismo que desafiara los mitos de la tradición modernista, reponiendo conceptos olvidados en la lírica como responsabilidad social y testimonio histórico, y propone nuevos vectores vitalistas como la concepción colectiva de la identidad, la implicación social y cósmica de la poesía, su virtualidad oral, la conciencia órfica y ecológica, etc.

Celaya fue, entre los miembros de su generación, quien más teorizó sobre el compromiso del arte y sus nuevas funciones en un escenario posbélico. Resulta indiscutible el impacto de su figura y posturas, no solo desde el punto de vista político (militancia de izquierdas, lucha antifranquista), sino estético (matriz coloquial, tópicos realistas, antipoesía, coloquialismo). Por eso cabe establecer nexos relevantes entre los índices discursivos de testimonio histórico formalizados en su poesía, y aquellos desarrollados de manera amplia en sus ensayos, tomando a estos últimos como el corpus principal para exponer nuestros argumentos.

La perspectiva testimonial de su poesía solo fue una concreción en el plano semántico de un impulso estructurador que buscó reformular la literatura como práctica social, en interacción con los otros discursos sociales. Su alineamiento ideológico persiste en toda su actuación como escritor, aunque la crítica parece ubicar su concreción lírica solo en la etapa propiamente social, que incluye algunos de sus libros explícitamente "comprometidos" o testimoniales, como *Las cosas como son* de 1952, *Paz y concierto* de 1953, *Cantos íberos* de 1955 y *De claro en claro*

---

<sup>1</sup> Su primera edición data de 1959, pero en 1979 lo reeditará incluyendo nuevos textos y aglutinando otros. Todas las citas de sus ensayos (excepto textos puntuales que consignaremos) se hacen de la edición de Visor, de 2009, al cuidado de Antonio Chicharro, y se citarán con sus respectivas abreviaturas, que figuran en la bibliografía final.

de 1956 (con el cual obtiene el Premio de la Crítica). Pero posteriormente, aunque ensaye nuevos rumbos retóricos, seguirá defendiendo un programa poético basado en el vínculo entre historia y lenguaje.

Varias antologías de la década del 70 manifiestan claramente esta voluntad. En 1973 reunirá textos de muy diversas épocas cuya afinidad reside justamente en haber sido prohibidos cada vez que intentó publicarlos. Editará en Argentina *Dirección prohibida*,<sup>2</sup> en Losada, fundada por un republicano exiliado en Buenos Aires (Gonzalo Losada). En 1977 saldrá también en Losada otra antología titulada *Poesía urgente*, que incluirá sus textos más explícitamente políticos. Ya muerto Franco, editará en Laia de Barcelona en 1977 su *Parte de guerra* (donde recoge los libros que se habían topado con la censura franquista),<sup>3</sup> y Visor en Madrid publicará *El hijo rojo*, en cuyo prólogo Celaya admite que ha dado preferencia a “los poemas cortos de tipo político-social que se hallan dispersos por mi obra” (HR, Celaya 1977b: 7).<sup>4</sup> Allí justifica el título elegido remontándose a “aquel célebre texto de Engels en el que refiriéndose a la conexión entre las relaciones económicas y las relaciones políticas y culturales, hablaba de ‘el hilo rojo’ que atraviesa toda la Historia y sirve de guía para aquellos que quieren comprenderla” (HR, Celaya 1977b: 8).

## 2. TRAYECTORIA POÉTICA: “CONCIENCIA MÁGICA, COLECTIVA Y CÓSMICA”

Repasemos su trayectoria poética antes de detenernos en su producción final. Sabemos que utilizó todos sus nombres de pila y apellidos para firmar sus libros: Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta. De ellos extrajo tres heterónimos autorales responsables de su obra. A Rafael Múgica le pertenecen los tres primeros libros (*Marea de silencio* de 1935, *La música y la sangre* de 1934–1936 y *La soledad cerrada* de 1947). A Juan de Leceta los libros que en 1961 recopilará bajo el título de *Los poemas de Juan de Leceta* (*Avisos* 1950, *Tranquilamente hablando* 1947 y *Las*

<sup>2</sup> En el prólogo a *Dirección prohibida* justifica los textos que incluye: *Las resistencias del diamante*, publicado por primera vez en México en 1957 (“un largo poema en el que se cuenta la fuga por la frontera hispano-francesa de cuatro miembros de una célula descubierta”), *Poemas tachados*, que pertenecen a diversas épocas y que siempre fueron prohibidos cuando intentó publicarlos; *Episodios nacionales* salió en París en 1962 y fue luego inhallable, y *Cantata en Cuba* la escribió durante su estancia en la isla (1967–1968) y salió en unas pocas separatas de la revista *Papeles de son Armadans* (DP, Celaya 2009a: 1067).

<sup>3</sup> En la “Nota” que antecede a *Parte de guerra* explica cómo operaba la censura (“Exterior e Interior”, como las llama) aunque admite: “Si el escribir sin tener en cuenta la Censura fue una ceguera, esta ceguera me ayudó. Porque gracias a los camaradas de un sitio y otro, me ocurrió que siempre me encontraba con que lo que me prohibían en España encontraba un editor en el extranjero. Claro es que lo que yo quería era incidir en mi país, pero también es cierto que, aunque fuera malamente, esos libros que publicaba fuera, siempre acababan por llegar a la Península más o menos subrepticamente” (Celaya 2009a: 1091). Y en la entrevista con Ángel Vivas añade que la censura fue “completamente arbitraria. Me prohibió muchas cosas; me permitió otras. Por ejemplo, *Lo demás es silencio* pasó la censura gracias a un amigo que tenía un tío que era obispo [...]. En cambio, otros [libros] que no habían sido publicados aquí, sino en México o Argentina y que a lo mejor no eran tan tremendos, esos los censuraban. La censura funcionaba con una arbitrariedad increíble. Yo tuve que ir con algunos libros a México, donde me ayudaron mucho los exiliados españoles. Otro que me ayudó fue Losada...” (Vivas 1984: 82).

<sup>4</sup> Se utilizarán abreviaturas para la cita de sus obras, tanto las ensayísticas como las poéticas, que figuran en la bibliografía final, a continuación del título de cada una de ellas.

*cosas como son* 1952) y a Gabriel Celaya el resto de la producción. Para él "son verdaderos heterónimos y no seudónimos, pues señalan un cambio radical" en su vida (HL, Celaya 2009a: 1072), como bien lo reafirma en una entrevista con Ángel Vivas:

Quando yo trabajaba de ingeniero, el Consejo de Administración me dijo que no era serio que escribiese poesía, entonces empecé a usar el Celaya. Pero luego hubo una temporada en que usé el tercer apellido, el Leceta. Fue cuando conocí a Amparo, fue tal revolución en mi vida, tal cambio, que empecé a usar el Leceta. Luego comprendí que aquello no tenía sentido, y todo aquel Leceta quedó incorporado al Celaya. (Vivas 1984: 83)

Más de noventa libros publicaría desde 1935, enlazando fases que se vinculan mucho más de lo que sus etiquetas describen: surrealista, existencial, social y órfica, como admite en sus *Reflexiones sobre mi poesía* de 1987 (RP, Celaya 2009a: 841). Se corresponderían con tres estadios de conciencia poética: el de conciencia mágica (estética surrealista de sus primeros libros), el de conciencia colectiva (etapa social propiamente dicha) y el de conciencia cósmica (estética órfica a partir de *Lírica de cámara*).

En las primeras décadas, su compromiso se manifiesta no tanto en consignas o eslóganes políticos, sino en un discurso claramente anti-trascendentalista e iconoclasta, que tendrá su mejor expresión en el revulsivo coloquialismo de su Juan de Leceta, quien admitía en *Avisos*: "Escribiría un poema perfecto/ si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos" (Celaya 1969: 297). Y aún cuando decidiera renunciar luego a dicho heterónimo, confiesa que "el 'estilo Leceta' se halla latente en todo lo que después he seguido firmando 'Gabriel Celaya'" (HL, Celaya 2009a: 1072). Más tarde, va a integrar y reelaborar ese "*dezir*" antipoético y la "retórica del compromiso" de sus poemarios explícitamente sociales, sin abandonar la mirada a la historia desde una *ethos* testimonial. En 1975, en "Historia de mis libros" (prólogo a su antología *Itinerario poético*), explica este proceso:

En los primeros años del sesenta, la llamada "poesía social" entró en crisis. Creo que esto se debía, más que al agotamiento de sus posibilidades, a la increíble difusión que logró pese a los malos auspicios con que había nacido. Al cansancio que produce cualquier corriente literaria dominante y a la proliferación de epígonos que, como ocurre siempre, acabaron por convertir en un cliché lo que había comenzado como un deslumbrante descubrimiento, debe añadirse que el clima de furor y esperanza en que había nacido la primera poesía social se había ido extinguiendo con el paso de unos años en los que no se produjo más cambio que el de una derivación de nuestro país hacia una incipiente sociedad de consumo. Una vez más pudo comprobarse cómo las superestructuras culturales dependen de la base socio-económica en que se producen. (HL, Celaya 2009a: 1082)

Tras ese agotamiento de un ideario demasiado repetitivo y excedido de consignas y fórmulas, especialmente con la marea de epígonos que suscitara, Celaya advierte que lo que venía como novedad a reemplazar aquel afán testimonial estaba lejos de sus proyectos iniciales:

Muy pronto el neo-vanguardismo, que ya se respiraba en el aire, proliferó, y se manifestó en todo lo que, bajo sus apariencias de experimentalismo renovador, tiene de reaccionario y neo-capitalista. Y empecé a sentirme desconcertado. (HL, Celaya 2009a: 1083)

Una lista de sus poemarios a partir de los años 70 exhibe esta necesidad de explorar otras vías. Desde *Lírica de cámara* (1969) que, aunque al filo de la década del 60, ya pertenece cabalmente a lo que se suele denominar “el tercer Celaya”, va incursionando en diferentes modalidades con *Operaciones poéticas* (1971), *Función de Uno, Equis, Ene* (1974), *La higa Arbigorriya* (1975), *Poemas prometeicos* (1973–1974), *Buenos días, buenas noches* (1976), *Iberia sumergida* (1977), *Poemas órficos* (1978), *Cantos y mitos* (1984), *Ixil* (1984), *El mundo abierto* (1986), *Cantatas minoicas* (1990), *Poemas aderezados* (1997), *Danzas* (1999).<sup>5</sup>

### 3. RAÍCES ÉTNICAS: “MI EUZKADI NATAL”

Una vía de exploración fue la de sus raíces étnicas. Celaya ya había ensayado un buceo en la cuestión vasca y el conflicto idiomático, inaugurado con *Rapsodia euskara* de 1961 y *Baladas y decires vascos* de 1965 (escritos ambos en castellano).<sup>6</sup> Fue una estrategia contestataria, ya que “en aquellos años hasta el 64 el movimiento antifranquista se daba en el País Vasco de una forma mucho más clara y más evidente y más violenta que en el resto de España” (Vivas 1984: 90). No obstante este interés, Celaya nunca dejará de estar consciente de la paradoja lingüística que lo atraviesa, pues aunque de niño aprendió el euskera siempre escribió sus libros en castellano:

Intenté una nueva puesta a punto de la poesía social aplicando esta a la problemática de mi Euzkadi natal mediante una combinación de sus viejas leyendas con su actual efervescencia revolucionaria. Pero esto no podía tener un verdadero sentido mientras no me expresara en euskera, como lo hacía de niño, cuando aún no sabía el castellano. (HL, Celaya 2009a: 1083)

En su búsqueda de nuevas vías de expresión, en los años 80 profundizará esta veta publicando *Cantos y mitos* (1983) y *Trilogía vasca* (1984), y reelaborará aquella escisión idiomática que le resultaba antes tan paradójica. En un artículo publicado en *El País* y titulado “La cultura vasca” (en el número 123 del 28 de febrero de 1982) admite la influencia en su decir de

---

<sup>5</sup> En 1981 Amparo Gastón edita un volumen titulado *Poesía, Hoy (1968–1979)*, que incluye textos de sus poemarios de esa década clave. Los poemas citados en este trabajo se toman de dicha edición y dichos libros figuran en la Bibliografía final con sus correspondientes abreviaturas. Para una lectura completa de todos los poemarios de este último periodo véase la edición de Visor: en el volumen II de 2002 se incluyen *Lírica de cámara* y *Operaciones poéticas* y el resto en el volumen III de 2004. *Orígenes* no figura como tal en esta edición, ya que está compuesto por *Cantatas minoicas* e *Ixil*, donde Celaya enlaza el país vasco con Creta y Minos (Maraña 2005: 95) y los editores han preferido reproducirlos en sus versiones primeras separadas.

<sup>6</sup> En 1968 unirá estos dos poemarios en uno solo titulado *Canto en lo mío*, confirmación de su interés por indagar en su identidad vasca.

... los *versolaris* vascos, con sus debates, sus improvisaciones, sus humoradas y sus cantilenas. ¿De quién si no de ellos me ha venido mi decir liso y llano, mi tono coloquial y ese hablar, un tanto prosaico y un tanto sarcástico? [...] De ellos, solo de ellos. Y por eso, aunque escriba en castellano, todo en mi poesía proviene de mi ser vasco, y ese ser, esa condición radicalmente eusquérica, creo que se nota en mis versos, tanto si escribo en una lengua como en otra. (Celaya, 2009a: 1048)

También ha sido claro en cuanto a la concepción de una “literatura vasca” en detrimento de una concepción integral, que él prefiere denominar “literatura española” (en “idioma castellano”):

No creo 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! (citado por Chicharro 1987: 22)<sup>7</sup>

#### 4. NUEVOS EXPERIMENTALISMOS POÉTICOS: “AL SERVICIO DE LA REVOLUCIÓN”

Explorando nuevas tentativas también desembocará en experimentaciones verbales más radicales, como “otro modo de ir más allá de la poesía social”, en “un retorno a la física del átomo” (Vivas 1984: 90, 92). La inserción del lenguaje de las ciencias exactas y materiales, a partir de *Lírica de cámara* produce una amalgama discursiva que expande y reformula los márgenes del lenguaje poético. El libro, publicado en plena época del surgimiento en Europa del posestructuralismo, se define por su analogía con la cámara de Wilson, aparato en que la física moderna identifica las partículas elementales de la materia. El lenguaje de la física cuántica añade otro ingrediente más a la manifiesta hibridez discursiva, visible en la nueva estructuración poemática compuesta por títulos (letras del alfabeto griego y números cardinales), epígrafes narrativos a modo de encabezamiento explicativo y cuerpo del poema.

El experimentalismo que promueve este último Celaya lo sometió a diversas polémicas con sus contemporáneos que él mismo, en diversos artículos y manifiestos, buscó aclarar. Una y otra vez afirmó la no contradicción entre sus incursiones neovanguardistas y su adhesión a la poesía social, como aparece en un breve manifiesto de 1971, titulado “Poesía social y poesía experimental”, recogido luego en *Inquisición de la poesía* (PyV, Celaya 2009a: 831). Allí define la estrecha relación entre

---

<sup>7</sup> Se trata de una cita de Celaya que refiere Chicharro en su libro *Gabriel Celaya frente a la literatura española*, tomada de la “Respuesta a una encuesta sobre la ‘generación sevillana del cincuenta y tantos’”, publicada en la revista *Caracola* (n.º 168-169, Málaga, octubre-noviembre de 1966, p. 16) (Chicharro 1987: 24).

ambas poéticas por su común voluntad de transgresión. Ambas son “un arma con idénticos objetivos” y establece un paradigma:

Poesía social vs. Fascismo = Poesía experimental vs. Neocapitalismo, orden policíaco, *establishment*

Poesía social vs. Garcilasismo = Poesía experimental vs. *Mass Media* al servicio del poder al servicio de las multinacionales

La poesía experimental, según Celaya, busca luchar contra el neocapitalismo, apropiándose de su arma más poderosa, los *mass media*, “para anunciar la Revolución en lugar de anunciar la CocaCola. Intenta hacer con los *mass media* lo mismo que la poesía social hizo con la retórica poética” (831). De este modo, la vocación mayoritaria de la poesía social no es traicionada por la poesía experimental, que busca “apoderarse de los *mass media* habida cuenta de su eficacia para llegar a la inmensa mayoría”. Y por su potencial revulsivo “choca y subvierte”, “es un arma insidiosa porque el Neocapitalismo la considera suya” (831). No obstante, Celaya reconoce que en su actual fase la poesía experimental “es minoritaria por dos motivos: 1) No ha pasado de la fase artesanal a la industrial. 2) No ha llegado a una plena conciencia del código gráfico” (31). Por eso propone en su *Addenda* formar cooperativas y talleres colectivos, sacar a la poesía “de los Laboratorios (nuevo nombre de las torres de marfil)”, apoyar las manifestaciones de Arte concreto, experimentar con la Poesía Gráfica (fónica y verbal), fundar “una nueva vanguardia [no solo] instintiva, intuitiva y explosiva como la primera, sino también revolucionaria” (832). Se trata sin duda de una muy personal interpretación del experimentalismo o vanguardia, ya que esta no siempre ha estado vinculada con discursos de crítica al *establishment*, tanto estético como socio-político (como prueba basta recorrer las diversas y encontradas flexiones ideológicas de las vanguardias históricas).

Su idea matriz de que la renovación poética es instrumento de la renovación político-social (romper el idioma para romper el sistema), contenía ya el gesto ideológico que lo distinguirá a lo largo de toda su obra, en cuanto a la necesidad de intervención del arte en el espacio público. Aunque esta ola experimentalista de los 70 lo impulsará a reformular su poética (con presupuestos y novedades formales que, sin embargo, nunca terminarán por convencerlo de su eficacia y oportunidad), no abandonará la base testimonial e histórica de su proyecto estético:

Intenté después el realismo mágico con *Los espejos transparentes* (1968), añadiendo algunas incidencias sociales a lo que el fondo seguía siendo un neovanguardismo. Intenté el experimentalismo a ultranza y la poesía concreta con *Campos semánticos* [...]. Intenté entrar en el jazz, que me apasiona, con *Música de baile* (1967); y en una comprensión de la nueva juventud con *Operaciones poéticas* (1971). Pero nada de esto me satisfacía. (HL, Celaya 2009a: 1083)

En el Prólogo a la antología de 1981, *Poesía hoy*, su compañera Amparo Gastón sostiene la continuidad de la obra celayiana e insiste en que reducirlo a su etapa social es traicionarlo: “Nada me parece tan injusto como desconocer

la complejidad y las metamorfosis de un poeta, siempre uno y distinto" (1981a: 15). Con libros como *Operaciones poéticas* (1969–1971) ensaya "en muy diversos tonos las posibilidades de una nueva poesía" (18). Para Amparo, "más allá del tópico poeta social, hay un tercer Celaya, importante y muy poco advertido" (15). Despojada de tono solemne, con la ironía continúa "su apelación a la conciencia colectiva" y propone "la poesía como un transformador de conciencia" (19). Influida por "sus viajes a Brasil (cuna de la poesía concreta), a Ibiza (nido *hippy* de la época)" (19), Celaya conjugará poemas visuales o concretos con un neo-creacionismo, que nos recuerda a Larrea o Gerardo Diego.

## 5. LA HOGUERA DE LA 'INQUISICIÓN': "DESEMBRUJAR LA POESÍA"

Iniciada la década del 70, Celaya escribe uno de sus ensayos teóricos más contundentes, titulado *Inquisición de la poesía* (1972), donde se propone realizar "un proceso realmente inquisitorial para desendemoniar y desmenujar la poesía" (IP, Celaya 2009a: 213).<sup>8</sup> Aquí ratifica la continuidad de los preceptos nucleares de su estética: "Lo que ahora llevo a la hoguera de esta 'Inquisición' estaba en el fondo de mi producción poética desde el primer momento", razón por la cual sostiene que lo que expone "no son preceptos, sino *postceptos*, como diría Unamuno" (180). Una de esas claves es la concepción del escritor como ser inmerso en la historia, ya que la figura del poeta como "alguien aparte, incomprendido y superior" (189), "preciosamente intemporal, por no decir eterno" (190), ha devenido en una falsificación del arte como "privilegio de unos pocos seres de excepción", de "la poesía para los poetas" o la endemoniada "Metapoesía" (190).

Para Celaya, por el contrario, la poesía es un trabajo, un oficio o "mester" (IP, Celaya 2009a: 193), localizado en un tiempo que es el de "la experiencia de un momento y de toda una vida", parafraseando a Eliot (201). Uno de sus más provocadores artículos es el titulado "Poesía y Trabajo", donde enlaza esta idea de oficio con la naturaleza histórica del arte: "Conviene insistir en la condición laboriosa del poeta" (PyV, Celaya 2009a: 836–837). Esta "ética profesional del oficio" "sustituye a la seudomística Metapoesía" (IP, Celaya, 2009a: 208) y convierte el arte en un trabajo, ya que: "El obrero y el poeta intentan lo mismo: humanizar la naturaleza, crear a partir de ella y con ella, mediante el trabajo, una nueva realidad no inmediata y virgíneamente dada: la realidad histórica; producir obras [...] materialmente concreto-sensibles" (210). De ahí su consigna machadiana de "contar y cantar lo que nos pasa y nos traspasa: nuestro tiempo" (215), porque "cada cosa tiene su tiempo y lo que no sea de ahora no será nunca", a lo cual concluye taxativamente: "Y si no lo hacemos, no nos extrañemos de que nadie

---

<sup>8</sup> En este ensayo (IP) señala Villar Dégano que, si bien aborda también los postulados de la poesía social, lo hace "con mayor sutileza que en sus obras anteriores y de forma zigzagante, hasta el punto de suscitar la curiosa sensación de que superpone dos discursos de difícil ensamblaje" (1992: 79): el discurso crítico contra la "metapoesía burguesa" y el intelectual con pretensión científica, cuajado de citas eruditas de teóricos literarios. Un estudio completo de la teoría estética de Celaya lo realiza Chicharro Chamorro en 1989, entre otros trabajos críticos de ineludible consulta.



nos lea" (217). La preocupación por el lector es decisiva en su comprensión del circuito literario y en su alegato a favor de una poesía que documente el "ahora".

Esta defensa de la conciencia histórica de la poesía va de la mano de la idea de utilidad del arte y su función de comunicación, ya que ser poeta es "ser para otro", "extenderse y sobrevivir de un modo no individual" (IP, Celaya 2009a: 254).<sup>9</sup> La percepción de los sujetos actuantes en el proceso es clave en su definición de "obra abierta" (326):

En este sentido, la Poesía es comunicación. No hay poesía sin dos hombres concretos y precisamente distintos: el autor y el receptor. La presencia de ambos es igualmente indispensable para que la obra exista. [...] Siempre se tiende a olvidar que al momento creador sucede otro esencial: Aquel en que un receptor, que es co-autor en cuanto se recrea en la obra y la siente como propia, se pone ante esa obra que estaba ahí, llena de posibilidades, pero muda, y que solo cuando ese receptor hace suya descubriéndola desde su propio centro, vuelve a vivir y a decir algo que, por cierto, no es nunca exactamente lo que su autor quería conscientemente que dijera. (IP, Celaya 2009a: 254)

Su idea del sujeto como "ser comunicante" refuerza una poética centrada en el rol del receptor y en los efectos perlocutivos de la obra. Por eso, más que preguntarse sobre la calidad de la poesía, para Celaya hay que preguntarse "si funciona", es decir si el yo del poema gana "una amplitud de existencia que consiste ontológicamente en su posibilidad de ser comunicante" (IP, Celaya 2009a: 255), porque "no cumplirá su función si no potencia la transmisión" (267). Y ¿qué es lo que deben comunicar los poetas? En su argumentación en torno a la unidad de forma y contenido, a partir de lo que llama "fondo", afirma que este es "la oscura vivencia del mundo y de la existencia que informa toda la obra"; es "el sentido histórico" el que empuja al poeta a escribir (332). Dicha "transmisión" hace del poema no "un *en sí*", sino "un acto" (333) temporal y empírico: "La poesía existe únicamente en acto, como hecho social" (334). Y ese "*fondo* es el ser social del hombre. La vivencia de su situación histórico-natural" (339). El dinamismo de esta concepción poética materialista se apoya en una sostenida certeza sobre los efectos históricos y la utilidad pragmática del arte:

Lo que existe realmente no es la cosa misma, el poema abstraído de la situación del autor que la produjo, sino actos poéticos: participaciones creadoras o recreadoras en la vida sobreindividual de la poesía. [...] Los poemas no son objetos dados, que ahí están, sino variables de una función. [...] La eficacia de un poema es más importante que su belleza. (IP, Celaya 2009a: 365)

---

<sup>9</sup> Ya Juan José Lanz ha estudiado las lecturas filosóficas de Celaya, que aportan a esta matriz estética: "De Sartre va a tomar prestado Celaya precisamente el concepto de arte 'en situación', que enlaza con la propuesta circunstanciada de Ortega: '[el arte] existe únicamente como actividad concreta de un hombre también concreto que apunta un proyecto partiendo de una situación determinada'. Pero intuye además que el concepto de arte como comunicación no está distante de la transitividad apuntada por el filósofo francés" (2011: 53).

## 6. EL VACIAMIENTO DEL YO: IDENTIDAD EN LA ALTERIDAD

Este último Celaya, al tiempo que revisa y expande sus presupuestos poéticos, reelabora y reformula retóricas y procedimientos, siempre desde una preocupación por el hombre como tal, asumiendo una mirada entre científica y psicológica. El conflicto derivado de todas estas experiencias lo llevará a reflexionar sobre su propia identidad heterogénea y colectiva:

Ahora, dentro de mí, enfrentaba al ingeniero y al mono o, digamos, a Prometeo y Epimeteo, al extrovertido y al introvertido, al activista y al quietista, o, como diría Koestler, al comisario y al yoghi. Y si la ruptura con el existencialismo fue para mí tan difícil y dolorosa, por no decir tan incompleta, como lo había sido antes mi ruptura con el surrealismo, entendido como una concepción del mundo y no como una bisutería literaria, "a la española", la separación del marxismo ortodoxo y militante supuso en mi vida un trauma no menos grave. (HL, Celaya 2009: 1083)

El proceso de vaciamiento del yo de toda categoría esencialista se le presentará como una necesaria tarea de purificación para desechar y destruir los falsos mitos de la cultura occidental: la razón, el concepto de tiempo, la noción de individuación, la supremacía de lo abstracto sobre lo concreto, la existencia de un absoluto trascendente. Esta última ruptura lo lleva a superar el humanismo tradicional, y la denominará "poesía órfica":

Yo, con conciencia órfica, quiero decir conciencia ecológica, dicho en términos muy simples; es decir, que la conciencia colectiva de los poetas sociales era una conciencia humanista, pero no era una conciencia ecológica, que consiste en comprender que el hombre forma parte de un conjunto que no son solo los hombres, sino que es la naturaleza y, a otro nivel, el cosmos, los planetas, que dependemos de todo y que todo es un conjunto. (Vivas 1984: 91)

Esta conciencia ecológica no abole sino que incluye y trasciende la conciencia histórica. En *Reflexiones sobre mi poesía* explica cómo en su estadio de "conciencia colectiva", la poesía produce "un lenguaje que nos constituye a todos y cada uno como un ser conjunto y colectivo" (RP, Celaya 2009: 846). Esta disolución del yo en un plural no revierte en la consideración del poema como absoluto autosuficiente. La despersonalización no conduce a una mera impersonalidad (como en paradigmas simbolistas anteriores), sino a una colectivización de la práctica. El yo se declara vacío, pero disponible para ser llenado por cualquiera. Su intento se canaliza hacia la formulación de un nuevo lenguaje, a primera vista profundamente distanciado de aquel transitivo y referencial postulado en la etapa social, pero que nace sin embargo del mismo impulso:

En 1969 publiqué *Lírica de Cámara*; y en 1973, *Función de Uno, Equis, Ene*. ¿A qué apuntan estos libros? Al decepcionante reconocimiento de que el hombre no responde a los modelos humanistas que, desde el clásico hasta el prometeico-marxista, se nos han dado. Más allá de cualquier transfiguración, racional-

zación, revolución o transformación posible, *Lírica de Cámara* gira en torno a la constatación de que, como la Física Nuclear nos muestra, estamos sumidos en un mundo de estructuras que funcionan al margen de cuanto humanamente podemos comprender. Lo que llamamos "personalidad" (y no digamos individualidad o subjetividad) es una fantasmagoría sin sentido último. (HL, Celaya 2009: 1084)

Ya vimos cómo en *Lírica de cámara* explorará técnicas experimentales; la descomposición de los componentes verbales se convertirá en testimonio espejular de la realidad histórica fragmentada, de la caída de los valores absolutos. Si el poeta ha sido bajado de su sitial para definirse como "cualquiera", deja de ser alguien escogido, para ser igual que "nadie". Y esta categoría lo equipara al "todos", que define a los hombres comunes y anónimos del pueblo. La *lexia nadie* comenzará a adquirir otras connotaciones, como emblema de disolución del *ego* poético: "No somos uno en otro./ Somos nadie, nada más", afirma en "Alfa-2", apoyándose en la nueva física desde la que postula: "lo que existe es un colectivo" y no "una suma de partículas aisladas". Es "el amor a todos los niveles: un conjunto en perpetua interacción" (LdC 36). En "Historia de mis libros" tratará de razonar estos argumentos, apoyado en el psicoanálisis:

Nuestras fabulaciones, personalidades, ideas o culturas históricas no responden a nada real. Quizá solo el conflicto entre lo que llamamos mundo exterior y el Ello, entendido este como un mundo de las pulsiones e instintos impersonales que nos identifican con la materia inorgánica, pueda explicar nuestras absurdas construcciones psíquico-ideológicas. Pero a fin de cuentas no tiene importancia. Siempre viviremos gobernados por algo que escapa a nuestra conciencia [...]. Quizá todo lo que últimamente he escrito se deba al agotamiento del pequeño sistema en que estoy constituido. Y quizá otros puedan vivir la aventura como si fuera nueva. Quizá. Ojalá. (HL, Celaya 2009: 1084-1085)

Sin duda, una de las vertientes más consistentes que atraviesan sus exploraciones es la indagación en la subjetividad, como dimensión no solo ontológica sino histórica, racial y cósmica. La paulatina travesía del *yo* a la alteridad y la consecuente constitución de un ser discursivo social no parecieron agotar su intención por deconstruir la categoría tradicional de sujeto, que se problematizará indefinidamente hasta el final. Primero, porque este *yo plural* no será nunca para él una entidad abstracta. La colectivización de la figura del poeta en su dimensión humana (modulación existencial) se complementa con la ubicación del mismo en una circunstancia histórica concreta (modulación política). Pero además este sujeto se definirá étnicamente como ya mencionamos, desde *Cantos íberos* (1955) hasta *Iberia sumergida* (1977), celebrando sus orígenes y convocando a su sangre y a sus antecesores íberos para construir una nueva España (modulación racial), consolidando su perfil histórico. Su *ethos* autoral descansa en la posibilidad de la coexistencia del *yo* y la alteridad, desde una dimensión histórica y no solo ontológica.

## 7. POESÍA Y POLÍTICA: LA AUTORÍA A DEBATE

Vale la pena revisar sus afirmaciones sobre el compromiso del escritor en los años 70, pasada la fiebre de la “marea social” de décadas anteriores. Celaya sigue creyendo en el poder transformador de las conciencias, aunque separa el rol de poeta del de mero ciudadano:

Si se trata de “transformar el mundo”, como decía Marx, o de “cambiar la vida”, como decía Rimbaud, es claro que un poema será un mal sustitutivo de una metralleta y que, en todo caso, el poeta, como tal poeta y haga lo que haga en tanto que ciudadano, solo actuará en la revolución política a través de la conciencia. Porque modificar la conciencia es modificar el modo de ver las cosas y, por tanto, un poderoso modo de transformar la realidad. (IP, Celaya 2009: 353)

Por ello, la relación entre poesía y política se vincula con su afán por crear un nuevo público, como lo había comenzado a sostener en la famosa *Antología consultada* de 1952. Para Celaya “todos –y también los poetas– en la medida en que estamos sumergidos en nuestra circunstancia, hacemos política. Abstenerse es también tomar partido” (IP, Celaya 2009: 350). Y para él hablar de política no es referirse a “un debate parlamentario o un turno de partidos”, sino pensar en “una lucha entre diferentes concepciones del mundo” (350). Sin duda, todas las grandes obras nacieron “de un combate ideológico, político en último extremo”:

¿Cómo no recordar que Virgilio escribió *La Eneida* para fundamentar y defender una muy determinada concepción del Imperio romano; que la *Divina Comedia* se halla completamente sumergida en juicios relacionados con la lucha de güelfos y gibelinos, y que San Juan de la Cruz fue un poeta ‘comprometido’ en la lucha activa por la reforma del Carmelo? (IP, Celaya 2009: 323)

Paralelamente a estas especulaciones, Celaya avanza en su cuestionamiento de la categoría de autoría, y en su afán por postular la propiedad colectiva y anónima de la poesía, aspira a inaugurar un nuevo “mester de juglaría” (que mucho tendrá que ver con su defensa benjaminiana de los nuevos medios de reproducibilidad técnica en la industria cultural). En uno de los breves acápites del poema “Beta-6” de *Lírica de cámara* sostiene que “los poetas solo duramos en cuanto desaparecemos o nos transformamos en otros que, hasta negándonos, viven de lo que fuimos en cuanto nos presuponen” (LdC, Celaya 1981: 43).

En *Operaciones poéticas* ensaya metapoemas alternativos, con fracturas sintácticas y suficientes dosis de ironía, para llevar al extremo su operación desmitificadora respecto de la categoría tradicional de “autor”. Títulos como “A la poesía no hay que hablarle de usted”, “Poesía, sociedad anónima”, “Soy un pésimo plagiarío” o “La poesía se me escapa de casa”, plantean la difusión, reescritura y prestamo como posibilidades de concretar la aspiración a una poesía colectiva: “si algún día un muchacho nos plagia sin saberlo [...] estaremos en él, invisibles, reales” (OP, Celaya 1981: 80). En “La poesía se besa con todos” el hablante reivindica estas prácticas de apropiación y otorga mayor importancia a la lectura y recepción del poema

que a su producción individual, formas institucionalizadas de la propiedad privada burguesa que ataca: "Todo poema si vale se transforma en otros labios" (OP, Celaya 1981: 8182).

En sus ensayos dirá que "todos los poetas son plagarios", no solo por la tradición literaria que asumen, sino por el uso de "un lenguaje que, en lo esencial, ellos no han creado" (IP, Celaya 2009: 358). Pero no tiene sentido agudizar la idea de plagio o de propiedad privada de la obra, sino mejor "debería hablarse menos de originalidad y más de creación colectiva" y "en realidad los poetas no deberían firmar sus obras" (359). La idea de "trabajo en equipo" es "un modo general de la vida poética" (360), que reitera su persistente convicción de que "ser poeta es vivir como propio lo ajeno" (362), ser "un cualquiera, poeta menor, mero epígono o receptor" (364). Y nuestra participación en este estado colectivo "es un vivir cuantas posibilidades quepan dentro de la totalidad", como "un juego", pero "un juego real a vida o muerte" (371).

## 8. LAS MÁSCARAS DE LA POESÍA-FICCIÓN

También en esta etapa Celaya clarifica la idea de arte como artificio y defiende la necesaria relación entre lenguaje y ficción. El poeta "finge", pues "en todo poeta se oculta un actor" (IP, Celaya 2009: 365), que "representa" y "en su obra se hace igual a su representación" (371). Pero esta "es algo más que una mera ficción", porque los poetas "tienen el don de ponerse en cualquier personaje o actitud, y hablar, siempre dramáticamente, como si fueran otro que el que son" (369). Ya había arremetido contra la idea de que la poesía es misterio (desde la "Metapoésía" becqueriana hasta llegar a ciertas divagaciones que el surrealismo llevaría al máximo), para ratificar su condición de "género literario". Como para Diderot en *La paradoja del comediante*, la poesía es un fingimiento que provoca verdad e involucra un diálogo con la alteridad: "Miente para decir su verdad esencial: la verdad de su ser hombre" (371). En tanto "modo de hablar", el arte es "siempre hablar para otro", y esto otorga a la poesía un carácter "dramático"; pone en escena una conversación entre un personaje y un público. Vive lo ajeno como propio, se siente "en los otros, y vampirizándolos" los expresa (365).

Tal ficción convierte al poeta en un personaje teatral cuya función es mutar en otros, como lo expresa en el poema "Las máscaras" de *Función de Uno, Equis, Ene*: "soy solo un comediante, perdido en sus papeles" (F1XN, Celaya 1981: 107). Allí su hablante adopta perfiles y variantes para huir de la autocontemplación modernista y tensa la ubicuidad de su naturaleza. Es un *yo* que "no tiene rostro", que "alquila su vacío" y "cuanto más se oculta/ más se parece a todos" (F1XN, Celaya 1981: 108). Esta trayectoria tan agudamente internalizada se constituye en obra material a partir de la creación de hablantes alternativos que escriben, que hablan, que dialogan con otros, lo que prueba su inusual concepción de la autoría y de la subjetividad. Los tres heterónimos (y el último, Arbigorriya,<sup>10</sup> de 1975)

<sup>10</sup> Se trata del protagonista de *La higa de Arbigorriya*, cuyo nombre significa "zanahoria" (en castellano), y representa al rústico o tonto del pueblo, cuyas locuras a todos divierten mientras, al mismo tiempo, subvierten el orden establecido de los cuerdos.

culminarán en un yo lírico que al colectivizarse en un “todos” admite su verdad. Se autodenomina “nadie” (profundizando su anterior consigna de “Nadie es nadie”), hasta desembocar en la idea que sostiene su título “Poesía, sociedad anónima”, con un hablante que se sabe unánime, de y para todos: “Como yo no soy yo, represento a cualquiera/ y le presto mi voz a quien aún no la tenga” (OpP, Celaya 1981: 80).

La filosofía y el arte que concibieron al yo cartesiano como centro de lo real son los blancos predilectos sobre los que convergen sus movimientos desconstrutores, desde el principio mismo de su obra. Y lo seguirá sosteniendo hasta el final, en un proceso intelectual y estético que lúcidamente transmite, para llegar a la categoría final de “conciencia expandida”:

A veces pienso que, en realidad, todo ha sido igual, y que a mí siempre me ha preocupado lo mismo: una apertura de conciencia. La poesía surrealista no es más que eso: cobrar conciencia de cosas que son inconscientes. Y la poesía social, lo mismo: sentir como propio lo que sienten otros. El ser uno con el otro, el llegar a un estado de conciencia que no es egocéntrico. (Vivas 1984: 9293)

## 9. ÚLTIMA METAMORFOSIS POÉTICA: LA HIPERCONCIENCIA TRANSPERSONAL Y CÓSMICA

Ana Rodríguez-Fisher considera que la “última metamorfosis poética de Gabriel Celaya” (1990: 51) se concentra en los libros *Poemas órficos* (1978), *Penúltimos poemas* (1982), *Cantos y mitos* (1983) y *El mundo abierto* (1986).<sup>11</sup> En el prólogo a *Penúltimos poemas*, titulado “Hacia una poesía órfica”, Celaya desarrolla su evolución hacia este nuevo estadio:

Y así fue como fui adquiriendo poco a poco conciencia, no solo de que la verdadera Historia de la Poesía debe escribirse sin nombres propios, pues tras los de los famosos que nos suenan, hay otros muchos, olvidados sin los que aquellos no hubieran sido posibles, sino también, y sobre todo comprendí qué es la conciencia colectiva [...] o conciencia sincrónica de la humanidad. (Celaya 2004, vol. III: 311)

Y aquí expone las bases materialistas de su propuesta (que reiterará literalmente en 1987, en *Reflexiones sobre mi poesía*): “La poesía no pretende convertir en cosa una interioridad, sino en dirigirse a otro a través de la *cosa-poema* o la *cosa-libro*”; es “un pasar transindividual”, del creador hacia el receptor. Por eso resulta fundamental su aserción: “Antes que *faber o sapiens* el hombre es un animal que habla. Y solo en tanto que habla nos constituye y nos hace ser como fundamen-

---

<sup>11</sup> Entre los pocos críticos que han abordado este estadio final, Félix Maraña resume así su obra: “Celaya es un todo, cuyo esqueleto poético fundamental hay que encontrarlo en su noción pre-socrática, oceánica o, si se prefiere emplear una palabra de hoy, ecológica, del universo. [...] Los libros en los que se expresa ese realismo [social] no son sino una parte ínfima de la poesía de Celaya. O lo que es igual: cinco frente a ochenta. [...] Esa obra a la que nos venimos refiriendo, que se contiene en su vertiente oceánica, u órfica, para utilizar un término usado por el propio poeta, no es algo que aparezca de repente en sus últimos libros. Esta obra aparece ya en sus primeros libros, particularmente en *Marea del silencio* (1934). Celaya ensayaba así ya una noción poética que concebía el universo como una unidad, un todo en el que el hombre es una mínima expresión” (1991b: 87).

talmente somos: seres sociales e interpersonales, seres que se comunican y se unen" (Celaya 2004, vol. III: 312). Y refrenda la unidad de su obra como un intento sostenido de "sobrepasar las limitaciones del yo", ya que "nuestra verdadera conciencia es algo mucho más vasto que la de un individuo particular". Precisamente ahí reside su idea de "conciencia expandida" (309).

Desde Goethe y su concepción de la poesía como "un patrimonio común de la humanidad" a los surrealistas Paul Eluard y Aragon, o Lautréamont con su consigna de una poesía "hecha por todos" (310), en estas reflexiones Celaya desemboca en Nietzsche y su exaltación de Dionisos, "el dios de las metamorfosis y de la conciencia expandida, el de lo uno en lo múltiple" (316). Esto es poesía órfica, la unidad de las tres conciencias: la "mágica y pánica" de identificación con la naturaleza, la "socio-colectiva" de ser uno en el otro y la "cósmica" del ritmo universal. Juntas arriban a "ese tipo de hiperconciencia o de conciencia expandida transpersonal y cósmica", que nos permite comprender "que el sí mismo no es el yo, sino un más allá de la conciencia individual" (314-315).

Un interesante aporte a esta última etapa lo hace Francisco Díaz de Castro en su trabajo "La poesía vitalista de Gabriel Celaya" (1990). Se concentra especialmente en *El mundo abierto* (1986) y lo describe como "un libro totalizador", fruto de la tensión de dos de sus grandes fuerzas creativas: el vitalismo por un lado y la voluntad social por el otro (88). Un "tono global de serenidad", "la compañía íntima de los afectos", "la afirmación globalizadora del impulso vital" superan la amarga ironía de libros anteriores. Celaya exhibe aquí "un crecimiento interior", donde "se deja ver la constante conciencia de lo histórico" (90-91), como afirman estos versos del poema "A Debussy (escuchando *Sirenas*)", de manera rotunda:

Cuando muchos, vencidos, cansados, malheridos,  
piensan que hay que rendirse mas siguen erizados  
contra tanta maldad, pese a tanto cansancio,  
se levanta el canto [...]

Canto de la alegría, canto de la esperanza,  
canto del hombre erguido, del hombre contra todo,  
contra tantas mentiras, contra tantos engaños.

Canto, sí, contra todo.

Canto el último canto...

(Celaya 2004, vol. III: 880)

Como bien concluye Díaz de Castro, "nada de esta elemental rebeldía del hombre ante la injusticia ha quedado invalidada en la obra última, escrita como continuación de toda su escritura y no como ruptura con ella"; por el contrario esta obra final es

Invitación al canto, al ajeno y al propio, como si quisiera llevar hacia una integración en esta poesía totalizadora unos estímulos y la validez histórica de una poesía que fue su proyecto esencial y una de sus formas de participar en

la lucha política de los años de la resistencia antifranquista. (Díaz de Castro 1990: 98)

La negación de la subjetividad ensimismada y la exaltación de un canto cósmico no nace entonces de un nihilismo destructivo ni de una negatividad estéril, sino de un impulso siempre constructivo que apunta a liquidar los falsos ídolos sobre los que se erigió la modernidad, para fundar una nueva "conciencia expandida", que busca ser a su vez un nuevo sistema representativo de la realidad: "A cierta edad, uno siente la necesidad de barrer su casa, y dejarla limpia de polvo y paja y de esos trastos con los que uno se divirtió locamente durante muchos años. ¡Buenas noches, Cultural!" (LdC, Celaya 1981: 42). La curva de este programa es perfectamente coherente si recordamos que, ya en un poema de *Paz y concierto* (1953) que tituló "Despedida", desplegaba la idea de la expansión de conciencia, del movimiento perpetuo del yo hacia la otredad, más allá de los límites físicos de la materia humana:

Quizás, cuando me muera,  
dirán: Era un poeta.  
Y el mundo, siempre bello,  
brillará sin conciencia.  
.....  
Pero visto o no visto,  
pero dicho o no dicho,  
yo estaré en vuestra sombra,  
¡oh hermosamente vivos!

Yo seguiré siguiendo,  
yo seguiré muriendo,  
seré, no sé bien cómo,  
parte del gran concierto.

(Celaya 1969: 534)

En 1990, recuperado de una recaída de su enfermedad, Celaya presentaba en Madrid la edición bilingüe, en castellano y euskera, de *Gaviota, antología esencial*, con 153 textos seleccionados de todos sus libros. Comienza con un poema de *Marea del silencio* (1934), "Pasarán gaviotas veloces, altas gaviotas,/ sobre casas de cristal...", y termina con el titulado "Escuchando a Jean-Michel Jarré" (1986). En esa ocasión, afirmaba que su poesía ha cambiado "como cambia la vida en tantos años, pero estaba en lo cierto en lo esencial, como cuando empecé", para añadir: "La alegría produce grandes obras. He procurado una poesía alegre, que ayude a vivir. A fin de cuentas es lo que importa" (Celaya 1990a: s/p).

El 18 de abril de 1991, al cumplir 80 años, moría en Madrid. A los pocos días, Félix Marañón resumía la curva final de su creación:

Parodiando el título de uno de sus más importantes libros de poemas (*Penúltimos poemas*, de 1982), la de su muerte tan solo ha sido la penúltima noticia del poeta vasco. La historia, que es un metro más justo que los hombres, irá reconociendo al mentor de un modo de ser poético, de un comportamiento civil



al margen, por encima de todos nosotros, y al hacedor de una obra literaria de más enjundia, intensidad, densidad, mirada, propósito, objetivo y consecuencia de cuanto los manuales de la literatura dicen todavía hoy de este vasco de 1911. (Maraña 1991a: 91)<sup>12</sup>

Celaya termina su elocuente “Historia de mis libros” con un final que busca relocalizar su poesía última de una manera bifronte: mirando su obra pasada y la porvenir, con un texto emblemático que resume toda su travesía. Allí concluye afirmando que “Hoy, si a mí me pidieran que resumiera mi vida, ofrecería este poema”, titulado “Biografía” (incluido en *La higa de Arbigorriya*):

No cojas la cuchara con la mano izquierda.  
No pongas los codos en la mesa.  
Dobla bien la servilleta.  
Eso, para empezar.

Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.  
¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?  
Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.  
Eso, para seguir.

¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?  
La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.  
Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.  
Eso, para vivir.

No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.  
No bebas. No fumes. No tosas. No respires.  
¡Ay, sí, no respirar! Dar el no a todos los nos.  
Y descansar: morir.

(HL, Celaya 2009a: 1084–1085)

En 1987, en sus *Reflexiones sobre mi poesía*, Celaya vuelve a recordar este poema y confiesa: “¿Quién comprenderá el enorme trasfondo que había en el poema ‘Biografía’ [...] y que hoy nos recuerda el ‘Prohibido prohibir’ del Mayo francés?” (RP, Celaya 2009a: 843). Y así completa el otro rostro del testimonio histórico: el de la intimidad del yo y su vida doméstica, expuesto a las presiones sociales en una dinámica social represiva. La voz del poder parodiada excede la referencia histórica a la vigilancia dictatorial y los modelos de buenas costumbres burguesas; se asemeja más al panóptico de Foucault, donde el minúsculo ser humano queda atrapado en sus redes, desprovisto de libertad y palabra. Pero siempre hay vías de transgresión.

---

<sup>12</sup> Y continúa Maraña dando noticia de sus últimas ediciones: “En 1990, hace unos días, dio a conocer el que sería su último libro de poemas, *Orígenes/Hastapenak*, editado por la Universidad del País Vasco con motivo del Curso de Verano dedicado a estudiar su obra en San Sebastián. No es un título casual: antes al contrario, es la señal definitiva de una referencia mental, poética, imaginaria. Fue su último libro, pero no será la postrera noticia. En el momento de escribir estas líneas, reaparece *Gaviota. Antología Esencial*, que Celaya calificó como ‘el libro que expresa toda mi vida’, en su tercera edición” (Maraña 1991a: 91–92).

La poesía es una de ellas. Esta es la médula de su concepción estética: dar cuenta del yo como expansión hacia el nosotros, revelar las ocultas rías que vinculan lo público y lo privado, refundar el alcance de una palabra que nunca ha renunciado a expresar la experiencia personal, pero siempre desde su inextricable ligazón con la historia.

10. "COMO ESOS HOMBRES QUE UNO VE POR LA CALLE..."

Hablar de la poesía como documento histórico es también admitir que la poesía hace historia desde una subjetividad vinculada, que decir yo nunca es inocente y esa identidad está atravesada por una situación, un contexto, un imaginario social. Celaya lo supo desde el principio y consagró su vida a derribar los falsos mitos que obstaculizaban el camino de una poesía encarnada. Por eso aquella consagración estética expresada en *Vías de agua* (1960), poco debe ya a la "religión del arte" de un Darío o Jiménez:

Quizás pocos comprendan cuántos falsos valores  
tuve que ver hundirse Moral, Ingeniería  
antes que de rodillas te dijera llorando:  
¡Amor, Vida, Esperanza! Solo tú: Poesía!  
(Celaya 1969: 134)

Definitivamente antimodernista, el mote de posmoderno apenas podría comenzar a describir a Celaya y sus sucesivas "metamorfosis". Solo se acercaría si adoptamos una concepción abierta, que supere los encasillamientos a que ha sido sometida tan ambigua categoría, heredera sin duda de la proteica polisemia de su antecesora, la modernidad. No está lejos de esa confluencia la propuesta de Juan José Lanz, cuando afirma que "la posmodernidad asiste a la desaparición de la conciencia del sujeto individual, se funda en la anormatividad, y expresarse a través de otras voces, ser siendo radicalmente otros, es el único modo de existencia para quien ha perdido su conciencia individualista" (2007: 151).

Parece una buena forma de describir la curva poética e ideológica celayiana, desde el estupor existencialista en clave surreal, pasando por la irreverencia coloquial y la denuncia social apasionada a la conciencia órfica de unanimidad. En su tránsito final, la historia se hace palabra ("Et Verbum erat Deus"), porque si existe dios no ha de habitar las alturas, sino encarnarse en el hombre que camina por la calle, que nos invita a su mesa y nos habla de su vida con palabras sencillas:

... Y me senté en su mesa. Cortó el pan. Sirvió el vino.  
Y me habló de su vida con palabras sencillas.  
.....  
No era un campesino como el tópico cuenta,  
ni era un cantor errante, ni un profético anciano.  
Era como esos hombres que uno ve por la calle  
pero irradiaba dicha, y al estrechar su mano  
comprendí que era un dios el que me estaba hablando.  
(PO, Celaya 1981: 234)

## OBRAS CITADAS

- Ascunce, José Ángel (ed.) (1994): *Gabriel Celaya: contexto, ética y estética*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- Cela Trulock, J. (1979): "Gabriel Celaya, solo poeta" (entrevista), *Nueva Estafeta*, n.º 3, pp. 35–41.
- Chicharro, Antonio (1983): *El pensamiento literario de Gabriel Celaya (evolución y problemas fundamentales)*. Granada, Universidad de Granada / Diputación provincial de Granada.
- (1985): *Producción poética y teoría literaria en Gabriel Celaya*. Granada, Universidad de Granada.
- (1987): *Gabriel Celaya frente a la literatura española*. Sevilla, Alfar.
- (1989): *La teoría y crítica literaria de Gabriel Celaya*. Granada, Universidad de Granada.
- (1990): "Los pasos contados (Gabriel Celaya por Gabriel Celaya)". En *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 55–84.
- Díaz de Castro, Francisco (1990): "La poesía vitalista de Gabriel Celaya". En VV.AA.: *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 87–112.
- Dónoan [sic] (1990): "Conciencias poéticas de una colectividad social". En VV.AA.: *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 7–28.
- Gastón, Amparo (1981): "Celaya, hoy". Prólogo a Gabriel Celaya. En *Poesía, Hoy (1968–1979)*. Madrid, Espasa–Calpe, pp. 13–30.
- Celaya, Gabriel (1964): *Exploración de la poesía*. Barcelona, Seix Barral. En *Ensayos literarios*. Edición y estudio previo de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 61–178. EP
- (1969): *Poesías completas*. Madrid, Aguilar.
- (1972): *Inquisición de la poesía*. Madrid, Taurus. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 179–374. IP
- (1973): *Dirección prohibida*. Buenos Aires, Losada, 1973. DP
- (1975): "Historia de mis libros". Prólogo a *Itinerario poético*. (Antología de autor). Madrid, Cátedra. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 1072–1085. HL
- (1977a): *Poesía urgente*. Buenos Aires, Losada. PU.
- (1977b): *El hilo rojo*. Madrid, Visor. HR
- (1979): *Poesía y verdad*. Barcelona, Planeta. [1ª ed. 1959]. En *Ensayos literarios*. Edición y estudio previo de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 721–839. PyV
- (1981): *Poesía, Hoy (1968–1979)*. Ed. de Amparo Gastón. Madrid, Espasa–Calpe. Incluye
- |      |  |
|------|--|
| LdC  | <i>Lírica de cámara</i> . 1969           |
| OpP  | <i>Operaciones poéticas</i> . 1971.      |
| F1XN | <i>Función de Uno, Equis, Ene</i> . 1974 |
| LHA  | <i>La higa Arbigorriya</i> . 1975        |
| PP   | <i>Poemas prometeicos</i> . 19731974     |
| BDBN | <i>Buenos días, buenas noches</i> . 1976 |
| IS   | <i>Iberia sumergida</i> . 1977           |
| PO   | <i>Poemas órficos</i> . 1978             |

- (1982a): "Hacia una poesía órfica". Prólogo a *Penúltimos poemas*. En *Poesías completas*. Ed. J. Á. Ascunce, A. Chicharro, J. M. Díaz de Guereñu y J. M. Lasagabaster. Madrid, Visor, 2004, vol. III, pp. 309–317.
- (1982b): "La cultura vasca", *El País*, n.º 123, 28 de febrero, pp. 1–3. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 1047–1049.
- (1987): *Reflexiones sobre mi poesía*. Madrid, Universidad Autónoma, pp. 11–30. En *Ensayos literarios*. Edición de Antonio Chicharro. Madrid, Visor, 2009, pp. 841–857. RP
- (1990a): *Gaviota. Antología esencial*. Edición de Felipe Juaristi, Mikel Lasa, Maite González Esnal y Patxi Perurena. San Sebastián, Repsol.
- (1990b): *Orígenes*. Epílogo y edición de Félix Maraña. San Sebastián, Editorial de la Universidad del País Vasco.
- (2002): *Poesías completas*. Ed. J. Á. Ascunce, A. Chicharro y J. M. Lasagabaster. Madrid, Visor, vol. II.
- (2004): *Poesías completas*. Ed. J. Á. Ascunce, A. Chicharro, J. M. Díaz de Guereñu y J. M. Lasagabaster. Madrid, Visor, vol. III. Contiene: *Función de Uno, Equis, Ene, La higa Arbigoñorriya, Buenos días, buenas noches, Iberia sumergida, Penúltimos poemas, Cantos y mitos, Ixil, El mundo abierto, Cantatas minoicas*.
- (2009a): *Ensayos literarios*. Edición y estudio de Antonio Chicharro. Madrid, Visor.
- y Sánchez Cuesta, León (2009b): *Epistolario 1932–1952*. Ed. de Juan Manuel Díez de Guereñu. Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Fernández Rubio, Andrés (1990): "El poeta Gabriel Celaya vuelve a publicar, con el patrocinio de una empresa petrolera". En <[http://elpais.com/diario/1990/06/02/cultura/644277602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1990/06/02/cultura/644277602_850215.html)> [última visita: 12.11.2016].
- García, Miguel Ángel (2012): *La literatura y sus demonios. Como leer la poesía social*. Madrid, Castalia.
- Lanz, Juan José (2009): *Conocimiento y comunicación. Textos para una polémica poética en el medio siglo (1950–1963)*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.
- (2007): *La poesía durante la Transición y la Generación de la democracia*. Madrid, Devenir.
- (2011): "El compromiso poético en España hacia mediados del siglo xx", *Revista izquierdas*, n.º 9, pp. 47–66. En <<http://www.izquierdas.cl/ediciones/2011/numero-9-abril>> [última visita: 12.11.2016].
- Luis, Leopoldo de (1990): "En torno a la poesía social de Gabriel Celaya". En *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 113–125.
- Maraña, Félix (1991a): "Penúltimas noticias de Gabriel Celaya". En *Gabriel Celaya: Orígenes/Hastapenak*. Universidad del País Vasco, pp. 91–92. En <[www.errenteria.net/eu/ficheros/57\\_21978eu.pdf](http://www.errenteria.net/eu/ficheros/57_21978eu.pdf)> [última visita: 5.11.2016].
- (1991b): "Los orígenes de Celaya", p. 87. En <[www.errenteria.net/eu/ficheros/57\\_22102eu.pdf](http://www.errenteria.net/eu/ficheros/57_22102eu.pdf)> [última visita: 18.11.2016].
- (2005): "Gabriel Celaya: Complejidad y memoria poética". En el monográfico "Poetas vascos", *Zurgai*. En <[www.zurgai.com/archivos/201304/PoetasVascos-093.pdf](http://www.zurgai.com/archivos/201304/PoetasVascos-093.pdf)> [última visita: 18.11.2016].
- Reyzábal, M<sup>a</sup> Victoria (1992): "Gabriel Celaya, el des(en)cantado", *Zurgai*, pp. 90–96. En <[www.zurgai.com/archivos/201304/121992090.pdf](http://www.zurgai.com/archivos/201304/121992090.pdf)> [última visita: 18.11.2016].

- Rodríguez-Fisher, Ana (1990): "Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta: el juego de las metamorfosis". En *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos, pp. 31–53.
- Scarano, Laura (1998): "La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica)", *Cuadernos de Investigación de la Literatura Hispánica*, n.º 23, pp. 299–309.
- (2011): "Cien años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado". En Raquel Macchiuci (dir.): *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas*. Vol. iv: *Análisis de texto poético y trayectorias de producción: autores, lineamientos teóricos y estrategias de configuración de la voz poética*. La Plata, FAHCE–UNLP, pp. 1–12. En <[sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31914/Documento\\_completo.pdf](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/31914/Documento_completo.pdf)> [última visita: 15.11.2015].
- (2016): "*Ethos* testimonial y contracanon (El caso de Gabriel Celaya)", *Anclajes*, vol. xx, n.º 1, pp. 30–56. En <<http://ojs.fchst.unlpam.edu.ar/ojs/index.php/anclajes/>> [última visita: 12.10.2016].
- Villar Dégano, Juan (1992): "Fijaciones y contradicciones en Inquisición de la poesía de Gabriel Celaya", *Zurgai*, pp. 76–83. En <<http://www.zurgai.com/gabriel-celaya-monografico.html>> [última visita: 25.11.2015].
- Vivas, Ángel (1984): *Lo que faltaba de Gabriel Celaya*. Madrid, Anjana Ed.
- VV.AA. (1990): *Gabriel Celaya: Premio nacional de las letras españolas*. Barcelona, Anthropos.
- VV.AA. (1992): Monográfico "Gabriel Celaya", *Zurgai*. En <<http://www.zurgai.com/gabriel-celaya-monografico.html>> [última visita: 15.11.2015].