

2018

Gabriel Celaya: vanguardia y rehumanización

Ramón Muñiz Sarmiento
Florida International University

Follow this and additional works at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular>



Part of the [Latin American Literature Commons](#), and the [Spanish Literature Commons](#)

Recommended Citation

Muñiz Sarmiento, Ramón (2018) "Gabriel Celaya: vanguardia y rehumanización," *Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture*: Vol. 3 : Iss. 1 , Article 4.

Available at: <https://trace.tennessee.edu/vernacular/vol3/iss1/4>

This article is brought to you freely and openly by Volunteer, Open-access, Library-hosted Journals (VOL Journals), published in partnership with The University of Tennessee (UT) University Libraries. This article has been accepted for inclusion in Vernacular: New Connections in Language, Literature, & Culture by an authorized editor. For more information, please visit <https://trace.tennessee.edu/vernacular>.

Gabriel Celaya: vanguardia y rehumanización

Cuando se piensa en la poesía española que abarca desde principios del siglo XX hasta mediados de esa misma centuria, pueden verse al menos, dos posiciones claras que tal vez, determinan toda la producción poética de esos años. Me refiero, en primer término, a la poesía de corte vanguardista y en segundo lugar, a la social. Varios de los poetas que vivieron durante esta época conocieron en sus obras un tránsito que los lleva desde una posición estética demasiado intelectual, purista o aristocrática hacia lo que quizás pudiera significar el lado opuesto de esta tendencia. Es decir, andando el tiempo e influidos por el contexto histórico, la preocupación por los problemas humanos vuelve a hacerse patente en la creación. Esta metamorfosis se evidencia en casi todos ellos y está determinada por factores como el exilio o la pérdida abrupta de un orden que les permitía solazarse en el trabajo artístico. Es por ello que en el presente artículo me propongo explorar algunas composiciones¹ del poeta vasco Gabriel Celaya (1911-1991) para demostrar el cambio que vive su lírica, desde un estilo y lenguaje más vanguardista e imaginativo hasta una poesía de índole más comunicativa, coloquial y comprometida con una realidad inmediata. Para ello me basaré en dos elementos: el lenguaje y los temas.

Pero antes, me parece necesario hacer referencia, de forma general, a estas dos corrientes que marcarán de alguna manera toda la producción lírica peninsular desde los años 20 hasta aproximadamente la década del 70 del siglo pasado, con el fin de comprender mejor el contexto en el que se desempeña el poeta. La línea vanguardista se caracterizará por emplear

¹ Para este análisis me he basado en la antología poética que preparó el escritor salvadoreño André Cruchaga sobre la obra de Gabriel Celaya. Será por tanto lo que aparecerá en la lista de obras citadas cuando se trate de los textos de Celaya.

procedimientos o técnicas que intentan romper con la tradición anterior. No obstante, la vanguardia española se distinguió en varios aspectos de la del resto de Europa, sobre todo de la francesa. Los poetas españoles unieron al cultivo de las nuevas formas, las tradicionales composiciones métricas de la lírica hispana. De este modo, romance y soneto fueron dos tipos de poemas muy cultivados por los creadores españoles, hecho que no sucede en Francia, pues los escritores de este país, cuna del Surrealismo, plantaron frontera contra todo aquello considerado como tradicional y retrógrado. Los poetas españoles tampoco olvidaron en su totalidad el carácter humano de la creación, a pesar de la influencia que recibieron de las ideas del pensador y filósofo José Ortega y Gasset (1883-1955) y del poeta Juan Ramón Jiménez (1881-1958). Incluso, el propio Ortega declaró la imposibilidad de efectuar un arte que rompiera al extremo con la realidad.

No significa esto que no se haya producido en España una poesía vanguardista. De sobra conocemos el experimentalismo de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963)² o de Guillermo de Torre (1900-1971).³ A pesar de su carácter singular, los vanguardistas de la Península asumieron algunos procedimientos propios de la nueva ola creativa europea de principios del siglo XX. Se creó el Movimiento Ultra;⁴ el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948) llevó consigo una nueva concepción de la creación poética, en la cual se veía al artista de la literatura como un pequeño Dios, con su mundo en las manos. El poeta debía “no cantar la rosa sino hacerla florecer en el poema” (14-5). Huidobro pensaba que hasta ese entonces sólo se había imitado al mundo en la creación artística. Debía cambiarse pues, esta manera de asumir el hecho creativo.

² Gómez de la Serna cultivó un tipo de poema breve al que denominó “greguería.” Eran más bien sentencias cortas que jugaban con el humor y la ironía. Por ejemplo: “El cocodrilo es un zapato desclavado” o “Toda la joyería se ha ruborizado. ¡La ha mirado un comunista!” (Ramoneda 28).

³ Además de poeta vanguardista fue un importante teórico e impulsor de la nueva ola creativa.

⁴ Bajo esta denominación suele englobarse a los dos movimientos de vanguardia españoles: Ultraísmo y Creacionismo (Ramoneda 25).

El chileno conmina a los poetas a “crear,” no en balde su movimiento llevó por nombre *Creacionismo*. Emplearon además las metáforas o imágenes de talante onírico o irracional, la fantasía, componentes propios del vanguardismo, que pretendían una remoción de los viejos valores del arte.

Dos nombres fueron particularmente importantes en este proceso: José Ortega y Gasset y Juan Ramón Jiménez. El primero dirigió la *Revista de Occidente* desde la cual se darían a conocer muchos de los escritores del momento. En 1925, publicó su ensayo “La deshumanización del arte,” donde refleja las características de lo que llama *arte nuevo*. Para Ortega y Gasset, obsesionado con la idea de las *minorías selectas* la concepción del arte no podía menos que responder a esta misma fórmula. Según su lógica, el *arte nuevo* divide a los hombres en dos clases, aquellos que lo entienden y los que no lo entienden. Es decir, plantea la idea de una minoría capacitada para penetrar en los misterios de las imágenes y en lo que sería el basamento fundamental de la nueva creación: la metáfora. El resto de los hombres, *la masa*, incapaz de comprender un arte elitista e intelectual, que hacía honor y gala a la inteligencia, desdeña este novedoso producto.

Juan Ramón Jiménez, por su parte, proclamó el ideal estético de una poesía pura,⁵ desligada de todo pensamiento filosófico y mundano: dígase política, religión, sociedad; en otras palabras, se lanzó en pos de la construcción de una poesía que tuviera como fin ella misma. Al igual que Huidobro, aunque por caminos un tanto diferentes, Juan Ramón Jiménez pretendió crear un universo autosuficiente para la lírica. Su tema esencial fue la belleza; su símbolo por excelencia, la rosa, como expresión de la perfección efímera. Su proceder, al igual que el de

⁵ Puede decirse que la idea de la poesía pura estuvo cercana de ser una entelequia puesto que los poetas, a pesar de sus pretensiones, no pudieron escapar completamente al influjo de la existencia y lo humano. El propio Jiménez escribe poemas donde temas como la angustia existencial y el cuestionamiento de Dios son evidentes.

Ortega y Gasset, fue aristocrático: del mismo modo, se dirigió a la minoría. Estas actitudes respondieron al objetivo de crear un arte que rompiera con los cánones de representación mimética del mundo, que fue al fin y al cabo, la meta que se propuso la vanguardia. Se rechazó la representación exacta y determinista de la sociedad, heredada del realismo y naturalismo. Se hizo guerra en contra de lo melodramático-romántico, de lo anecdótico-costumbrista. Los escritores pretendieron cerrar página y abrir un nuevo camino hacia lo irracional, lo subconsciente, lo que permanecía reprimido en las entrañas mismas del ser humano. En resumen, la creación poética se ve afectada por un afán de deshumanización.

Aunque la vanguardia constituyó un momento muy importante para el desarrollo de la literatura española, pues fue vista por los intelectuales como una oportunidad de ponerse a tono con lo que ocurría en el resto de Europa, este panorama purista y experimental fue comenzando a cambiar a partir de la década del 30, y se acentuó mucho más, debido a los dos procesos bélicos que sacudieron el momento: la Guerra Civil Española (1936-1939) y la II Guerra Mundial (1939-1945). La actitud poética e intelectual cambia. Los poetas de la llamada Generación del 27, que habían comenzado sus carreras literarias bajo la égida de los maestros Ortega y Jiménez, van encontrando paulatinamente una voz personal.⁶ La poesía comienza a rehumanizarse, ya los intelectuales del momento no podían permanecer impasibles ante un mundo que comenzaba a destruirse.

En 1935, el poeta chileno Pablo Neruda (1904-1973) describió el movimiento lírico que comenzaba. Lo hizo a través de su editorial en la revista *Caballo verde para la poesía*:

⁶ Debemos aclarar que aunque los poetas de la llamada Generación del 27 asumieron primeramente estas posturas estéticas, sus discursos poéticos fueron siempre muy individuales y propios. Así podemos hablar de “neopopularismo” en las obras de Lorca o Alberti, de un “neorromanticismo vanguardista” en Cernuda y Aleixandre, o de un “purismo vitalista” en Guillén. Todos ellos evolucionaron hacia formas poéticas muy originales y en ningún caso se trata de un programa, escuela o imitación de modelos, sólo “estéticas coincidentes” si se trata de nombrar el fenómeno.

reclamaba una “poesía impura... oliente a orina y a azucena... gastada como por un ácido por los deberes de la mano... con manchas de nutrición y actitudes vergonzosas...,” donde entraran además: “el deseo de justicia, el deseo sexual... la melancolía, el gastado sentimentalismo, la luz de la luna, el cisne en el anochecer...” (Cit. en Ramoneda 405). Nada más opuesto a lo perseguido por los puristas y trascendentalitas de principios de siglo. Asimismo, la luna y el cisne nos remiten a una regresión a dos movimientos que los nuevos creadores pretendieron anular: Romanticismo y Modernismo. Obviamente, no se trata de una actitud que busca desvalorizar el arte. Aunque parezcan exageradas las palabras del chileno, debe atenderse a la influencia de un contexto histórico en el que podían vislumbrarse profundos cambios y tragedias, y por otra parte, se encontraban las actitudes elitistas de los intelectuales en un medio que con mayor preocupación se cuestionaba el papel de los hombres de letras en la sociedad.

A la poesía pura se opuso pues la impura, que ahora pretendía, sin más ambages, llegar a la gente, comunicar, transmitir un mensaje realista, preocupado por la situación social del mundo: política, economía, gobiernos, regímenes. La humanidad vuelve a entrar en el mundo poético. Se cuestiona la utilidad o función del poeta y su creación. La lírica y la palabra avanzan ahora con un objetivo: transformar el mundo para lograr un mejor presente y futuro, al menos eso es lo que plantean los artistas bajo las nuevas condiciones. A este afán se suman intelectuales que nacieron a comienzos del siglo XX, los cuales comenzaron a crear bajo el influjo vanguardista; aunque luego, con este proceso de rehumanización, asumieron una postura diferente. Los considerados como miembros de la Generación del 27 también experimentan un

cambio en la manera de escribir. Muchos de ellos sufrieron exilio, suceso que los lleva a explorar nuevos temas en tierras lejanas.⁷

En esta nueva sensibilidad rehumanizadora podemos inscribir a los miembros de la no muy clara Generación del 36, quienes construyeron un discurso basado fundamentalmente en el rescate de formas clásicas españolas unido a experiencias cotidianas y comunes, hasta un tipo de poesía que comienza a cultivarse en las décadas del 40 y 50. Esta última ha sido acuñada bajo diferentes términos, entre los que se encuentran: *poesía social*, *realismo crítico*, *poesía práctica*, *poesía militante* o *comprometida*. Los mismos poetas se han encargado de difundir las etiquetas, entre ellos Blas de Otero (1916-1979), José Hierro (1922-2002), Eugenio de Nora (1923) o el propio Gabriel Celaya. La nueva poesía se dirige a la mayoría, pretende ser herramienta, su lenguaje es directo y coloquial. El método de los creadores se vale ahora de la historia y lo anecdótico, elementos todos que habían sido abjurados por la lírica juanramoniana. El poeta es asimismo un ser normal y desmitificado, uno más entre los hombres, un obrero que tiene la tarea de trabajar por el bien común con su palabra. Sale a la calle a recoger la experiencia, a codearse con sus pares: los hombres comunes; y vuelve a su casa, cargado de la impresión, a veces caótica, del mundo. Reflexiona en torno a ella y al final surge el poema.

Como he anunciado anteriormente, muchos de estos poetas comienzan a escribir su obra bajo el influjo vanguardista. Celaya no constituye una excepción. En la primera etapa de su obra muestra tonos y temas de carácter más personales, intimistas, existenciales y ontológicos. Le preocupan asuntos como el desdoblamiento de la personalidad, la subconsciencia, la muerte,

⁷ Casi todos los miembros de esta generación, a excepción de Dámaso Alonso y Vicente Aleixandre, tuvieron que marcharse del país, debido al compromiso con la causa republicana. En todos ellos se nota un cambio poético, pues comienzan a abordar los temas de la guerra, la destrucción y la patria. Desde Alberti, profundamente ligado al partido comunista hasta Cernuda, poeta muy personal e intimista, todos sintieron la angustia de este desastre y así lo expresaron en la nueva etapa de sus obras.

Dios, el amor, entendido como el contacto físico o la fusión entre los cuerpos, y las sensaciones que provoca el disfrute entre los amantes. De igual forma, el lenguaje mezcla expresiones donde destacan la imagen y la metáfora irracionales o vanguardistas, al lado de locuciones comunes y conversacionales. Posteriormente, estos temas irán cediendo a favor de un tipo de poesía más social y realista que ya se notaba en el estilo empleado por el poeta desde sus primeras incursiones en el género. Su libro *Marea del silencio*, publicado en 1935, comulga perfectamente con el estilo de su primera época. A continuación analizaré algunos de estos poemas. En primer lugar, encontramos en este volumen un afán por expresar simbólicamente las sensaciones del acto amoroso, del contacto carnal, que sin dudas para el sujeto lírico constituye una experiencia placentera y casi sublime, lo cual puede justificarse si se tiene en cuenta la naturaleza de las imágenes empleadas. Dos de los poemas más breves que aparecen en este cuaderno de poesías, “Tus gritos y mis gritos en el alba” y “Desnudo en la brisa” dan cuenta de ese momento sibarita en el que se produce el encuentro entre los amantes.

“Tus gritos y mis gritos...” está ambientado en el alba, momento tradicionalmente propicio para el amor, la discreción, la intimidad. Los gritos proceden de dos personas, pues la composición envuelve a dos sujetos a través de los pronombres posesivos *mis* y *tus*. Asistimos a la primera etapa del poeta, cuando aún le interesaba el “yo” personal integrado a un mundo. Los gritos se refieren al placer, la hora es muy significativa: la madrugada. Por otra parte, los instintos amorosos de los dos seres, el mundo sensorial, es representado mediante una imagen que remite a la estética vanguardista: se mezclan dos tipos de lenguaje, uno más realista y coloquial, otro de índole más poético e imaginativo. El primer verso del poema aclara el mensaje: “Tus gritos y mis gritos en el alba” (1/1); pero a partir del segundo, la voz lírica se sitúa

un tanto más cerca de la expresión artística: “Nuestros blancos caballos corriendo / con un polvo de luz sobre la playa” (2-3/1).

Los blancos caballos representan las sensaciones; la playa, la calidez. Esta imagen resulta ambivalente si tenemos en cuenta la estética. El caballo blanco es un animal de gran belleza, a veces mitológico, aspecto que le otorga a la composición cierto hálito legendario, incluso hasta romántico. Sin embargo, la imagen comulga también con el modo de creación vanguardista, pues superpone dos mundos: el real y el imaginario. La construcción completa de este poema descansa sobre ese recurso, es decir, la alternancia entre dos universos: el palpable-físico y el abstracto-poético. El caballo es un animal veloz, capaz de correr rápidamente; por lo tanto, ideal para la representación de la pasión y el erotismo desenfrenados. Pero al mismo tiempo, son caballos blancos, lo cual puede significar pureza. En resumidas cuentas, la experiencia es tan sublime que resulta en una sensación polivalente que va desde lo pasional e instintivo hasta lo excelso e inmaculado.

Más adelante, el poeta regresa al lenguaje común con el cual inicia la composición: “tus ojos y mis ojos / tus manos y mis manos” (6-7/1) para cerrar otra vez con recursos más propios de la expresión lírica: “Nuestros cuerpos / Escurridizos de algas” (8-9/1). Anteriormente se había referido también a los “labios de salitre” (4/1). Estas metáforas, que emplean elementos marinos, son utilizadas con el objetivo de transmitir el aspecto corporal del amor, el intercambio de fluidos. Llama la atención el interés de la voz lírica en el mundo del mar. En esta primera etapa, la playa y el mar constituyen símbolos de compañía, amor y calidez. Por el contrario, la luna es interpretada como soledad, frialdad y muerte. Aquí puede apreciarse un diálogo con sus coetáneos de generación, dígame Federico García Lorca (1898-1936) o Rafael Alberti (1902-

1999), quienes habían publicado, respectivamente, *Romancero Gitano* (1927) y *Marinero en tierra* (1924), libros donde se rinde culto tanto al mar como a la luna.

“Desnudo en la brisa” es otra vez una experiencia de dos, aunque en este segundo caso se resalta el placer de uno de los cuerpos. El poema presenta de nuevo una experiencia hedonista pero ahora de forma menos clara y más irracional. Por su carácter plástico y onírico puede insertarse dentro de la corriente surrealista, aunque el tema de la composición resulta fácilmente reconocible. Es un poema de gran logro artístico, pues a pesar del cariz absurdo de las imágenes, la representación mental de ellas resulta posible para el lector. El primer verso nos ubica de inmediato en la situación y proporciona el carácter erótico del poema: “cuerpos desnudos para el aire desnudo” (1/2). A continuación, la voz lírica se apodera del protagonismo, con el objetivo de transmitir una sensación de supremo disfrute y vitalismo:

Mis dos gritos de oro agudo

para la brisa delgada

alcohol puro de pájaros y altura

La embriaguez del salto y la carrera

O la suelta melena de la fuga.

Luz vertical se alza el aire

Desde mi cuerpo desnudo

Hacia el gozo de las altas claridades. (3-8/2)

En ambos textos, el amor y el placer físico resultan elementos prácticamente místicos. Los sujetos alcanzan el supremo goce a través del contacto carnal. Incluso se dirigen hacia una gama cromática específica que habla de la pureza del momento. En el primer poema, los amantes van hacia el amanecer, hacia la luz; en el segundo, existe la presencia de una luz vertical, se alza el aire desde uno de los cuerpos en el momento de mayor goce. El sujeto se transporta a las “altas claridades” a través de la experiencia amorosa.

No obstante, como se ha observado, las imágenes empleadas en “Desnudo en la brisa” poseen un carácter más irracional. Destaca el uso de la sinestesia en la expresión “dos gritos de oro agudo” como símbolo, una vez más, del placer, tal cual ocurre en “Tus gritos y mis gritos en el alba.” Por otra parte, la intensidad de la sensación se expresa mediante ideas como: “alcohol puro de pájaros y altura” o “la suelta melena de la fuga.” En realidad, son imágenes que no tienen una explicación lógica, sólo aportan al poema una emoción tan sublime que se torna indescriptible por medios comunes. Esto es lo que hace que se ubique a Gabriel Celaya, en sus primeros momentos, como un poeta de filiación vanguardista; toda vez que los artistas de la vanguardia estuvieron a la caza de un lenguaje que les permitiera expresar el sentido o sin sentido de un mundo nuevo. La vanguardia jugó con un método aparentemente desordenado; sin embargo, si leemos muchos de sus poemas, podemos perfectamente hacernos una idea de aquello que el poeta pretendió expresar.

“La luna es una ausencia” es otro de los textos que componen el libro *Marea del silencio*. Este texto repite el tema del amor, pero con una diferencia, ahora lo hace desde la memoria y muestra un sentimiento melancólico que roza con los temas del Romanticismo o del Modernismo: “¡Cuánto amor en la tarde / Que se me va y se pierde!” (5-6/4). En el poema se oponen dos elementos naturales: mar y luna. El primero se identifica con lo cálido, con instantes

satisfactorios y felices; en cambio la luna representa soledad: “blanco abstracto hacia la muerte” (12/4). La voz lírica indica su deseo de compañía, de comunión con el ser amado, lo añora. El mar posee un sentido ambivalente: en su movimiento de olas, en la atmósfera que crea, le recuerda un momento anterior placentero, pero al mismo tiempo le da la certeza de su soledad; obsérvese la distinción establecida entre estos dos entes medioambientales y al final su anhelo de retener el momento vitalista:

La luna es una ausencia

De cuerpos en la nieve;

El mar la afirmación

De lo total presente.

.....

¡Ser mar! ¡Ser sólo mar!

¡Mar total en presente! (1-4,15-6/4)

No obstante, deben notarse las disímiles posibilidades de lecturas que ofrece el texto. La oposición entre mar y luna va a lo esencial-poético, es decir, es un universo muy propio que crea la voz lírica y que se encuentra estrechamente vinculado con el arte, sólo a su dominio pertenece. Lo que sí queda claro es la diferencia de connotación que se le otorga a estos dos elementos. El mar representa cercanía, misterio, vida, todo un mundo de seres que moran en sus dominios, arena, piedras, gamas cromáticas. Al mar acuden los hombres con diferentes fines: trabajar, descansar, divertirse, e incluso a amarse. Sin embargo, la luna muestra lejanía, soledad, silencio, estatismo, pocas gamas de color: gris y blanco, a veces amarillo; pero tampoco es luz propia. Tal

vez el sujeto lírico está además, expresando la probabilidad de fundirse a uno de los entes naturales, su preferencia es clara.

La luna aparece más de una vez en el libro *Marea del silencio*. El texto “La noche era un silencio” la muestra como un lugar habitado por la fantasía. Al parecer, la quietud nocturna provoca la imaginación y la luna se puebla de seres más propios de un sueño que de la realidad. Primeramente nos habla del ambiente lunar donde había: “guitarras verdes de hielo, balastradas y terrazas, escalinatas, estatuas y árboles blancos de escarcha” (3-6/5). Todos, objetos sin vida que remiten a un color blanco inanimado, a una perfección artificial. Aquí puede notarse un lenguaje cercano a la estética modernista, aunque la naturaleza del mundo creado es de raigambre vanguardista e irracional; esto último se explica en la invención de un mundo en la luna. Además, las guitarras son de color verde y de hielo, fusión fantástica e irracional.

Más adelante el poema se torna incluso más vanguardista, los seres que habitan la luna son: “sonámbulos con los ojos en blanco, algas largas y sueltas, medusas fosforescentes” (9-13/5), el ambiente se matiza con “cabelleras de lunas que flotan” (17/5) y el olor es a “química, a éter, a muerte” (19-21/5). La luna es asociada otra vez con el vacío y la muerte. El poema posee un gran cromatismo que acentúa su carácter onírico y pictórico; presenta varias gamas: el negro de la noche, el verde de las guitarras, luego el blanco de los árboles de escarcha y el de la propia luna. Años antes Federico García Lorca había publicado su *Romancero Gitano*, libro en el que la luna sería uno de los principales símbolos. No obstante, Lorca la emplea con variadas connotaciones y una de ellas es precisamente la muerte o los malos augurios. En “Romance de la luna, luna” ésta aparece como una encarnación del fin de la vida. La situación presentada en el texto conlleva a esta idea: un niño con los ojos cerrados, la noche, el canto de la zumaya (pájaro

agorero y nocturno) y finalmente la imagen de la luna que va por el cielo llevándose al niño de la mano (178).⁸

En cuanto al color verde, sabemos que fue uno de los motivos poéticos también preferidos por el poeta granadino, quien lo utilizó en la mayoría de las ocasiones como símbolo funerario: “verde carne, pelo verde” (182), teniendo en cuenta el color cetrino de los cadáveres o como efecto decorativo en el poema “Café cantante,” recogido en el libro *Poema del cante jondo* (1921):

Lámpara de cristal
 Y espejos verdes.
 Sobre el tablado oscuro,
 la Parrala sostiene
 una conversación
 con la Muerte. (1-6/140)

Este texto se refiere a la ambientación lumínica del sitio. La artista (la Parrala) interpreta una obra donde la muerte parece alcanzar un importante protagonismo. Como se acostumbra en la obra de Lorca, la presencia del siniestro personaje a menudo está precedida por el color verde. Encontramos aquí una patente cercanía entre las imágenes y los motivos poéticos utilizados por García Lorca con respecto a los empleados por Celaya en la primera etapa de su labor creativa: el cromatismo, la luna, las imágenes irracionales y vanguardistas. Esto dice mucho de las primeras

⁸ Los textos de Lorca han sido tomados de la compilación cubana *Lorca por Lorca*. Este será por tanto el que aparecerá en el listado de obras citadas.

influencias que recibió el escritor vasco. Gabriel Celaya fue amigo y seguidor de los autores de la Generación de 1927, por tanto, conocedor y admirador de sus obras; no resulta raro que sus primeros poemas hayan crecido a la usanza artística de los primeros años del siglo XX, del impulso renovador de los *nuevos*.

Otro de los temas que preocupó a la creación vanguardista fue el ideal del arte y la poesía. Se intentó una profunda remoción de los valores tradicionales para imponer una osada actitud intelectual. Juan Ramón Jiménez, que comenzó su carrera bajo el influjo modernista, ejerció un notable magisterio sobre los nuevos poetas. Un aspecto de los que más interesa de su producción es lo que se conoce como poesía pura, es decir, el poema del intelecto, autosuficiente en sí mismo que pretende la perfección y la belleza, apartado de toda concepción del mundo. Gran parte de su obra la ocupa el tema de la propia poesía y lo que se esperaba de ella. La poesía se personifica con el fin de describir el momento de la creación o las diferentes épocas que vive el poeta. En la composición “Vino primero pura...” Jiménez describe su propia evolución artística: pureza-modernismo-pureza, y finalmente declara a la poesía como la pasión de su vida. Mediante este verso podemos comprender el alto valor que le concedía el poeta a la creación, tanto que dedicó su vida a la búsqueda de una perfección absoluta. Esto se observa en su brevísimo texto “El poema:” “No le toques ya más, / así es la rosa” (66).⁹

El magistral soneto “Retorno fugaz” resulta más ambiguo, aunque debido a la reiteración del tema de la poesía en su obra y al rechazo del sentimentalismo en su etapa de pureza, puede tal vez suponerse que la voz lírica se refiere a la pérdida de un posible poema y no a un ser en específico. Quizás se describa un hecho común en la vida del artista: encontrar la inspiración o el

⁹ Para trabajar la obra de Juan Ramón Jiménez he utilizado la antología *Poetas españoles del siglo XX* de Roberto Fernández Retamar.

impulso creativo. En realidad, el poema oscila entre momentos de carácter más intelectuales y otros más terrenales, de ahí la polivalencia de su tema. Comienza con una interrogación: “¿Cómo era, Dios mío, cómo era? / _ ¡Oh corazón falaz, mente indecisa! _” (1-2/63). El empleo de la palabra *mente* nos remite al intelecto; sin embargo, *corazón* nos da idea de sentimiento. Por lo tanto, la confusión está explícita desde el primer momento. Luego se refiere a la persona o al poema con dos adjetivos neutros y uno femenino: “leve,” “voluble,” y “ligera.” Una persona puede ser todo eso, pero ciertamente, un poema o la poesía, en sentido general, también. Y no sería extraño en el caso de Juan Ramón Jiménez este tipo de personificación. Las restantes estrofas poco aportan para aclarar el misterio, incluso lo hacen más hondo e insalvable. Ahora la entidad, cualquier cosa que sea, es “bandera, sonreír, vilano, alada primavera de junio, brisa pura, carnaval loco y triste, nada, memoria, y ciega abeja de amargura” (9-14/63). Como puede verse, ni un solo elemento preciso para deslindar la cuestión.

Motivos y temas similares encontramos en dos poemas del libro *Movimientos Elementales* (1947) de Gabriel Celaya. Como el poeta vasco comenzó su carrera literaria bajo la estética vanguardista, pudo perfectamente recibir los ecos de la poesía pura y del maestro Juan Ramón. El propio Celaya abjuró más adelante de la primera parte de su propia producción poética, según él, asentada sobre principios demasiado elitistas y aristocráticos. El poema “Melodía” destaca la importante presencia del arte en la vida de un sujeto lírico. En este caso la poesía se identifica, aunque no directamente, con la música, pues en ningún momento se hace alusión a la inspiración poética. Sin embargo, presenciemos el acto de la meditación creadora en medio del mundo que rodea al artista. El poeta intenta hacer una definición de esa misteriosa melodía que lo envuelve; asimismo, pretende descubrir el lugar de dónde proviene:

Tacto, tibio silbo

que, adelgazado, escapa por lo espeso triunfante,

y aquí tú, melodía,

divina corza inmóvil del otoño en el Norte;

tú, temblor transparente de los tilos desnudos,

Mi vida delicada. (1-6/13)

Imposible resulta no pensar en Juan Ramón Jiménez cuando se leen los versos anteriores. La cercanía con el poeta andaluz puede notarse en la identificación del arte poético con la música que proviene de detalles refinados y sutiles como “los tilos desnudos,” el “otoño del Norte.” Es decir, la poesía emana de objetos y entidades, y sólo el poeta tiene acceso a escuchar la voz de las cosas. Esto le proporciona a la creación el carácter esotérico promulgado por Juan Ramón Jiménez. Se aprecia además un intento de convertir a la inspiración poética en el centro de la existencia y las frases son concisas y bien medidas, aspectos también muy frecuentes en la lírica del andaluz. En el poema de Celaya, lo único que salva al sujeto, en medio del tedio, es, precisamente, el arte. Para la voz lírica de Jiménez, la poesía fue pasión de vida, Gabriel Celaya muestra una actitud muy similar en este caso:

¡Oh, tú, con gesto leve,

sencilla, soberana,

la apartas¹⁰ y me ofreces tu incólume sonrisa,

tu siempre primer día,

divina corza inmóvil, melodía! (11-15/13)

El poema “Ninfa,” perteneciente a este mismo libro de Celaya, resulta aún más logrado e interesante debido a la ambigüedad que plantea, muy cercana también al soneto “Retorno fugaz” de Juan Ramón Jiménez. En este tampoco se encuentra exactamente delimitado el motivo central de la composición, no sabemos a ciencia cierta de quién o qué se habla. De la misma manera las posibilidades de lectura, en sentido general, pueden resumirse en dos temas: amor y creación.

En principio, se hace mención de dos criaturas pertenecientes a la mitología clásica: a una ninfa y al dios Pan. Sabemos que ambos sujetos, según las leyendas, se encuentran muy vinculados, pues este dios se hace acompañar de estas hermosas mujeres que habitan en ambientes naturales, y en ocasiones las persigue o se esconde detrás de la vegetación con el fin de espiarlas y rendirlas a sus deseos. La unión entre ellos representa la sensualidad y el amor carnal, la fusión entre dos universos aparentemente antitéticos: lo bello y lo salvaje. No obstante, la belleza surge a menudo de materiales informes o bastos, y con ella se da lugar a la eternidad, a la finalidad última. Prácticamente, toda actividad artística se sostiene sobre esta base, se va del desorden al orden, de lo oscuro a lo claro, de la idea al producto final. Tal vez Celaya utiliza la escena carnal y mitológica con el fin de mostrar el proceso creativo del poeta.

Creo que esta última lectura sería más apropiada teniendo en cuenta el momento de escritura y publicación del poema, es decir, siglo XX. Los grandes apogeos neoclasicistas habían

¹⁰ Con esta expresión se refiere probablemente al cansancio o al tedio cotidiano, o bien al paso del tiempo, pues en el poema, antes de este verso, se refiere a una “lenta fatiga que va ensanchando su olor a flores muertas” (7-8/13).

tenido lugar hacía ya mucho tiempo, incluido el Modernismo; ya existía toda una tradición vanguardista que había roto con esos modelos o bien los había asumido de forma diferente, y por otra parte, Celaya era un poeta experimentado, a punto, incluso, de dar un viraje profundo a su literatura. En el poema se nota un afán de belleza de tipo artística e intelectual que entronca con las concepciones de la poesía pura.

La ninfa puede identificarse con la propia inspiración o el numen, lo cual no sería errado, debido al carácter fantástico y creador que le han otorgado los poetas a través de los tiempos a estos seres. Por otra parte, la ninfa cuando se une con un Dios, según la mitología, puede dar a luz un hijo inmortal, a un ser que pervive en el tiempo, tal cual ocurre con un poema. Siendo así, ninfa y Pan se juntan para dar lugar a la creación artística eterna. El dios Pan, salvaje, basto, puede ser representación simbólica del poeta que trata de domeñar a la ninfa para hacer surgir la creación.

El poema comienza explicando las características de la ninfa. Sin embargo, estas resultan más propias del acto creativo que de la criatura mitológica en sí: “viene desde el fondo” (2/14); los adjetivos que la caracterizan son: rampante, densa, dulce; asimismo es una serpiente alada, música vaga; en el fondo es fango y carece de forma (2-6/14). Hasta aquí podemos observar el presentimiento de la creación, las ideas agolpándose, tratando de salir a la luz. Finalmente, la ninfa escucha temblorosa, apaga penúltimas preguntas, y duerme en los brazos del gran dios de pelo rojo y duro (11-16/14); es decir, comienza el dominio, ya el poeta no está a merced de la inspiración. Se ha descrito un proceso simbiótico entre ideas y hombre que da como resultado el arte. Con esta interpretación tampoco descarto una lectura erótica del texto. Otro de los temas que preocupan a Celaya en la primera etapa de su obra literaria es el desdoblamiento de la personalidad, el lugar del propio “yo” en el mundo, y la afirmación o duda de la existencia de

éste. Ya desde su libro *Marea del silencio* encontramos esta preocupación que se hará más angustiante según transcurra el tiempo. El poema “Meditación” constituye un fiel ejemplo de este tópico. Compuesto por veinte versos, catorce de ellos comienzan con la conjunción condicional *si*, como expresión de la duda de la existencia de sí mismo y de los objetos que lo rodean.

El tema de *las cosas* ha llegado a convertirse en hartamente frecuente en la literatura, puesto que ella se entiende como una manera de conocimiento del mundo. El propio Juan Ramón Jiménez o el argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), este último vinculado al Ultraísmo y a la vanguardia española, dedicaron poemas a explorar el problema fundamental de la filosofía: la cognoscibilidad del mundo. Jiménez aspiró a llegar al universo a través de la inteligencia y la palabra. Borges planteó la aparente relación entre el hombre y lo inanimado, pues esas cosas, a pesar de servirnos en vida, pueden sobrevivirnos y jamás saber de nuestra existencia. Sin embargo, el hombre las conoce y las necesita. Borges da respuesta, de esta forma, al dilema de la existencia de una realidad por la cual el ser humano transita.

Celaya explora también el mundo que le rodea en este poema. Pero a diferencia de Borges y Juan Ramón, muestra una duda personal y siente la necesidad de afirmarse en la realidad. Su composición es cercana y de tono menos filosófico, su lenguaje ya va siendo más directo, coloquial y común. Pues como he dicho, siempre puede notarse en él, incluso desde tempranos momentos, un afán de comunicación.¹¹ Resulta significativa la aliteración del

¹¹ César Aller en su artículo “La poesía de Gabriel Celaya” se refiere a esta dualidad de la siguiente forma: “Ya desde el principio vemos en germen su vocación hacia una poesía de lo concreto, y es esa línea la que en su desarrollo le llevará al logro de sus poemas más conocidos y característicos” (130). Ciertamente, la crítica se ha enfocado mucho más en el estudio de la segunda etapa del poeta, lo que puede deberse a la novedad de una poesía social y realista en medio de un ambiente histórico encerrado y dictatorial. Aunque muchos de sus libros se publicaron en el extranjero, la obra de Celaya se alzó como una denuncia a las condiciones que imponía el régimen franquista. Por otra parte, esta incursión en el lenguaje coloquial y cotidiano con el fin de expresar preocupaciones comunes, unida a la desmitificación del papel del poeta y la poesía, constituye la piedra angular que marca la originalidad en la obra del poeta vasco y de su generación.

adverbio de modo terminado en *mente*, que es un tipo de vocablo que la poesía tradicional ha tratado siempre de evitar por crear un efecto fonético poco agradable. Se incluye a sí mismo dentro de la composición, con lo cual crea una cercanía con el lector: “Si es verdad que existo y que me llamo Rafael” (1/3). Luego se contempla en medio de las ortigas, la mesa, las nubes, la luz de la tarde. Se cuestiona si todo esto es cierto, si en realidad existe; y si es así, su expresión es de gratitud, cierra el poema de este modo: “¡Oh gracias, gracias por todo!” (20/3), con lo cual se reafirma en el mundo y reconoce la grandeza del entorno, la alegría y el placer de vivir.

Sin embargo, esta misma duda se convertirá en angustia años más tarde. En el libro *La soledad cerrada* (1947) puede leerse el poema “Quien me habita” donde vuelve a presentarse el tema del desdoblamiento y la presencia del sujeto en la realidad. Ahora la voz lírica se extraña de verse sentado, de mirar, de abrir y cerrar los ojos y de oír que la vida se derrumba (1-8/7). Indudablemente los acontecimientos políticos y sociales: la Guerra Civil, la II Guerra Mundial iban dejando ya una profunda marca en el poeta. De la inacción existencialista que notamos en esta composición cambiará de rumbo hacia la poesía social, realista y comprometida. Su profunda crisis, depresión e ira pueden observarse en los siguientes versos:

¡Qué extraño verme como una planta que respira

y sentir en el pecho un pájaro encerrado,

y un denso empuje que se abre paso difícilmente

por mis venas!

¡Qué extraño...

...decir en voz alta

Mi propio nombre tan falto de sentido! (5-12/17)

Ahora el cuestionamiento del mundo y de sí mismo viene dado por el contexto histórico. Al sujeto lírico le parece estar viviendo una situación irreal y siente la necesidad de afirmación. Por todas partes lo devoran las circunstancias: guerras, exilio, muerte, desarraigo, caos; factores que desatarían por esta época la corriente existencialista en filosofía y arte. La imagen “planta que respira” da cuenta de la inacción e impotencia que siente el sujeto ante un acontecer caótico. Dentro de él vive una fuerza que se agolpa, que es como un pájaro, pretende ensancharse pero no puede y debe abrirse camino con dificultad por sus venas. Esto representa la imposibilidad de expresión y de acometer cualquier acción, un forzado silencio que debe asumir ante la situación imperante. Un desconocido habita en su interior, habla por él, e incluso su propio nombre carece de sentido. La crisis y el absurdo de la existencia son totales. El pesimismo, sin embargo, se convertirá en detonante de un nuevo tipo de poética en el autor. El pájaro que lleva encerrado extenderá las alas con el objetivo de denunciar las injusticias y transformar el mundo. El desconocido se hará familiar, constituirá su nueva expresión: “...la poesía se convierte en medio de compromiso y concienciación” (Asunce 89).

La nueva etapa del poeta pretende la inserción del sujeto lírico en la realidad y la expresión de los problemas sociales, españoles y mundiales mediante la utilización de un lenguaje sencillo y cotidiano con el fin de comunicarse con el público. Sus poemas serán ahora una especie de conversación que aprovecha el habla; asume modelos poéticos más sobrios, le atrae la lírica de Gustavo Adolfo Bécquer, a quien considera: “tan inteligente, pobre de adornos, directo y vivo” (“Mi intención es sencilla” 4-6/18). En cambio, abjura de Núñez de Arce y de José Velarde: “tan retóricos, sabios, poéticos y falsos” (“Mi intención es sencilla” 1-3/18). En su nueva orientación declara su interés supremo:

No quisiera hacer versos;

Quisiera solamente contar lo que me pasa

.....

Escribir unas cartas destinadas a amigos

Que supongo que existen

Quisiera ser el Bécquer de un siglo igual a otros. (7-8, 10-12/18)

La apoyatura en Bécquer resulta muy elocuente, no se trata de reproducir la estética del poeta cordobés sino de llegar al pueblo, de prender con sus composiciones en la gente, de cantar lo humano. En el texto es evidente la voluntad deliberada de un cambio en el lenguaje poético. Como ha expresado José Ángel Asunce: “Frente a mares y cielos cargados de gaviotas y sirenas...se impone en el actual momento...la dinámica cruel pero real de la vida” (89). No existe una preocupación excesiva por la perfección en el uso de la palabra, se repite el mismo verbo una y otra vez, así como las mismas expresiones y vocablos, se utilizan frases hechas o *antipoéticas*, e incluso consideradas demasiado populares o vulgares. El anhelo ahora es contar lo que le sucede, lo que sin dudas implicará una concepción general del hombre: la anécdota común, la vivencia social en su sentido amplio. Téngase en cuenta que el lector es visto como amigo y los poemas como cartas. Es decir, apreciamos un cambio radical en el papel del poeta y la poesía.¹²

¹² Laura Scarano ha definido este proceso de la siguiente forma: “La equiparación del hablante con su interlocutor (autor-lector) busca derribar las fronteras tradicionales entre ambos, mediante un proceso de rebajamiento del poeta que rompe frontalmente con la imagen heroica y magnificada del yo escritural...” (116).

La nueva voz poética se vuelve enérgica, deviene en expresión de protesta, a ratos se muestra iracunda, cargada de rabia; le preocupan los gobiernos, la política, la economía, las guerras. No obstante, debemos señalar la presencia aún de la angustia existencialista y la expresión vanguardista e irracional en este nuevo tipo de poesía. A mi entender, Celaya no renuncia nunca a estos recursos, que sin dudas, aportan calidad a su producción, la enriquecen, y conforman un rasgo esencial de su obra: la dualidad entre lo común y lo artístico, entre lo real y lo lírico.

En los libros *Tranquilamente hablando* (1947) y *Cantos iberos* (1955) se aprecia la preocupación social al tiempo que las disquisiciones en torno a la poesía. El poema “Todas las mañanas, cuando leo el periódico” opone, y al mismo tiempo ubica, al sujeto dentro de la sociedad. Se intercalan dos espacios: el privado y el público. El primero es donde toma lugar la meditación, el segundo llega al sujeto lírico a través de un medio de comunicación: la prensa escrita, en la cual, según los que nos cuenta la composición, se recogen: las furias del mundo, su prisa, los lamentos; los hombres amarillos, negros, blancos; la Bolsa, los partidos, las guerras, la muerte, los tanques, la avaricia, los cálculos, los vientres (24); o por otra parte, “una belleza ofrece su sexo a la violencia” (11/24).

Como puede observarse, una vez más, se da la alternancia entre un lenguaje más sencillo y otro de carácter más imaginativo, irracional y vanguardista. Hay vocablos y frases que podemos interpretar de manera más lineal, no hay duda de las referencias a la economía o a los manejos de la política a través de expresiones como: los partidos, la Bolsa, las guerras. Sin embargo, ya el recurso de describir a los hombres a través de colores o el planteamiento de “una belleza que ofrece su sexo a la violencia” implica una lectura más profunda. Dentro del lenguaje comunicativo se establece una tregua con el objetivo de dar entrada a la elaboración poética en el

texto; se obliga al lector a mirar lo que se esconde más allá de la palabra. Los colores: amarillo, negro, blanco, pretenden expresar las diferencias y discriminaciones, las barreras que crea el ser humano. En cuanto a la otra frase, resulta tan ambigua que puede caber cualquier cosa: destrucción, muerte, guerra, caos, prostitución.

Ahora bien, lo más interesante de la composición es la actitud del sujeto, quien se recoge en su refugio personal y hogareño, en el calor de su espacio donde puede dormir, soñar con Dios, rascarse (14/24). La misma idea aparece en el poema “Egoísmo” de Ángela Figuera Aymerich (1902-1984), donde la poeta expresa el encierro voluntario de un sujeto lírico en un espacio privado: empuja fuerte, con sus dos manos, la puerta de su casa ante el mundo. Fuera estaba el naufragio, el pavor, el caos, el hambre, la mentira, el dolor; los hombres acosados, sin alas y sin piernas, la ruina, los niños pálidos, el rostro de Dios oscurecido. En cambio, ella permanece dentro, “maciza, erguida; manteniendo firme” (42) su puerta bien cerrada. No se trata de egoísmo en sí, el título de este poema es una amarga y existencial ironía. Tanto Celaya como Aymerich observan el círculo privado como un remanso donde se sienten seguros de las amenazas de un mundo caótico, y al propio tiempo, esto constituye una actitud de impotencia ante la imposibilidad de incidir positivamente en los males de la humanidad.

A pesar de la creencia de Celaya en una poesía útil como un arma para la transformación del mundo, en este poema se aprecia un tono desengañado y existencialista. No queda nada por hacer, parecen decir los poetas, que no sea encerrarse en un espacio donde se encuentre sensibilidad, un poco de calor y paz. Por otra parte, los poetas están transmitiendo una actitud social y mundial, es decir, la de un ser humano reconcentrado en su propio universo y que contempla el mundo como un gran teatro a través de los medios de comunicación.

Al otro lado del Atlántico, en Hispanoamérica, se desarrolla por estos años también la corriente social en la poesía. El poeta chileno Nicanor Parra (1914) y sus seguidores lanzan el movimiento de la antipoesía con fines similares. Aunque con un carácter más lúdico e irónico en el lenguaje, el motivo principal fue la crítica mordaz a la sociedad: a la política, al modo de vida burgués, al capitalismo, a la manipulación que crean los medios de comunicación, al absurdo y caos del mundo. El poema “Noticiero 1957” de Parra, publicado en su libro *Versos de salón* (1962) da cuenta de todos estos temas en la poesía. Se trata, una vez más, de noticias, del sujeto que tiene en sus manos o ante su vista, en la televisión, el espectáculo del orbe. A grandes rasgos, podemos leer en la composición un resumen bastante completo del año 1957. La técnica del poema es la enumeración de hechos, los cuales pueden calificarse en un plano terrenal como: políticos, económicos, artísticos, religiosos, medioambientales, etc. Sin embargo, el poeta aspira a expresar el sentido atormentado y absurdo de la existencia, la rapidez de un planeta que se debate entre el caos y la locura. En la estrofa final se presenta también una impresión desesperanzadora, ahora teñida con algún tinte humorístico, que no encontramos en Celaya o Aymerich:

Pero, de todos modos, nos quedamos

Con el año que está por terminar

(A pesar de las notas discordantes)

Porque el año que está por empezar

Sólo puede traernos más arrugas.¹³ (88-92)

Por otra parte, el poeta nicaragüense Ernesto Cardenal, publica en 1965, su “Oración por Marilyn Monroe,” donde la actriz es presentada como víctima de la manipulación mediática y las estructuras modernas de la sociedad. La visión del mundo que presenta Cardenal es también caótica y absurda. Esos sueños que crea la sociedad contemporánea “vistos en la salita del apartamento miserable” (51) han llevado a la muerte a la muchacha. El mundo está en consonancia, se han vivido aplastantes conflictos bélicos, dictaduras, fascismo, golpes de regímenes totalitarios; y la poesía, como se ha visto, tiene una respuesta ante tal situación.

Sin dudas, cuando se habla del lugar que ocupa la poesía como actividad útil en la sociedad, dentro de la obra de Gabriel Celaya, su texto más emblemático y uno de los más atendidos por la crítica literaria, es “La poesía es un arma cargada de futuro;” no obstante, el poeta vasco dedicó no pocas composiciones al asunto que también merecen atención y reafirman la idea de este conocido texto. El poema “Sin comentarios” del libro *El hilo rojo* (1977) recoge además de la idea estética de la poesía, el profundo dolor del sujeto lírico por los muertos. Una vez más apela a la frase común y hecha; *sin comentarios* es una expresión del habla popular que se utiliza para significar que una situación es chocante y tiene poca o ninguna solución, por lo cual es preferible guardar silencio ante ella. Asimismo, el sujeto lírico aduce que “un poema no debe ser vago / si quiero que funcione debe ser exacto” (1-2/35). Es decir, es tarea del poeta clarificar el mensaje de sus palabras, hacerlo llegar a la gente. El poeta no puede aspirar a cantar sino a contar. Pero este verbo tiene en este caso una doble significación, no se trata de la acepción de narrar sucesos sino de *contar muertos*. Es una ironía amarga. El sujeto lírico se

¹³ La palabra *arruga* le otorga al final del poema el tono burlesco e irónico propio de la antipoesía. Posee una doble significación, una aparente: todos se harán más viejos el próximo año, lo cual es una hipérbole que le da el sentido verdadero y connotativo al vocablo, es decir, todo será peor; nada cambiará.

sienta a la mesa y escribe los nombres y apellidos de los asesinados, los cuenta: “veintidós, veintitrés, y veinticuatro” (9/35). Remata su tragedia con la frase *sin comentarios*, repetida cuatro veces, incluyendo el título. La rabia lo retuerce, las lágrimas le corren, las traga y continúa contando hasta el número treinta y cuatro; tira el *boli* (alusión a bolígrafo), hace lo que puede: termina su poema; pero finalmente un amigo le anuncia: “Que acaban de matar al treinta y ¿cuántos?” (17/35). Con un poema como este vemos de nuevo renacer los sentimientos humanos en la poesía: la rabia, la impotencia, el dolor, ante la tragedia se apoderan de la voz lírica que centra su atención ahora en los desastres y cataclismos del mundo. El lenguaje es sencillo, puesto que el interés es que los demás hombres accedan a la interpretación. Emplea la abreviatura, los pronombres numerales o las frases hechas para hacer efectiva la comunicación con el público.

Llama también la atención el enfrentamiento directo al tipo de poeta opuesto a sus nuevas ideas, lo nombra “poeta neutral,”¹⁴ establece un diálogo con él y le dice: “Tus poemas son sólo / un infierno empedrado de buenas intenciones” (7-8/29). Tal cual había anunciado en el texto “La poesía es un arma cargada de futuro,” Celaya no confía ya en una poesía pletórica de pureza o sermones artísticos. En su nueva fase, el poeta debe tomar partido hasta las últimas consecuencias, le pide una definición política. Aunque no deja de estimar al colega que cultiva una poesía tradicional le pide: “osadía, salud, fe, sí, más tripas” (10/29). Le pide que lo insulte si es necesario y “sin beaterías” (12/29). En otras palabras, exige claridad y lenguaje directo. Es fácil notar en esta composición el tono coloquial, la utilización de un proverbio¹⁵ o de palabras que pueden resultar poco líricas a los ojos de una poesía tradicional. Sin dudas, el credo estético e ideológico de nuestro autor ha dado un significativo vuelco.

¹⁴ Según la anotación de Andrés Cruchaga, este poema está dirigido al poeta José García Nieto.

¹⁵ De buenas intenciones está plagado el camino del infierno.

A las preocupaciones mundiales, unió por supuesto el tema de su patria, España. En su libro *Cantos iberos* (1955) incluyó el poema “España en marcha,” composición que recuerda claramente a dos nombres de la poética hispánica: Antonio Machado (1875-1939) y Miguel Hernández (1910-1942). Del primero se aprecia la mentalidad palingenésica y regeneracionista, es decir, la idea de dos Españas, una añeja: “de charanga y pandereta” (Machado 1/174); otra nueva, llamada a cambiar el destino: “implacable y redentora / con un hacha en la mano vengadora” (Machado 34-6/175). Del segundo, el tono exaltado, iracundo, y al propio tiempo, impulsor, de un poema como “Vientos del pueblo.”

En los primeros versos se nota un llamado a vivir el presente, a no continuar arrastrando la sombra de un pasado glorioso que tanto había dañado la forma de pensar. Existe ahora una nueva generación que se sabe en pugna con aquellos valores sempiternos de la tradición castiza. Como hace Miguel Hernández en “Vientos del pueblo,” Celaya intenta ofrecer una definición de los españoles. La diferencia es que el poeta de Orihuela estaba viviendo un momento de guerra, de trincheras; en cambio, en este entonces, es otro el clima que domina en el país: la dictadura. Mientras a Hernández correspondió el papel de hacer un llamado a la lucha; Celaya intenta increpar al pueblo para llevar a cabo una transformación de la sociedad. Así dice el sujeto lírico:

Somos, turbia y fresca, un agua que atropella sus comienzos.

Somos el ser que se crece.

Somos un río derecho

Somos el golpe temible de un corazón no resuelto.

Somos bárbaros, sencillos. (6-10/25)

Obsérvese de nuevo la aliteración (somos), esta vez con el objetivo de enfatizar y crear un ritmo que infunda ánimos. El poeta no reniega de su origen: “De cuanto fue nos nutrimos” (12/25). Sin embargo, enuncia la necesidad de una etapa diferente:

¡A la calle!, que ya es hora

De pasearnos a cuerpo

Y mostrar que, pues vivimos, anunciamos algo nuevo. (16-18/25)

Finalmente, concluye con el siempre presente tema de la poesía ligado a la preocupación por la tierra natal. Indudablemente, el estilo del autor se ha transformado debido a las circunstancias; sin embargo, a pesar de llegar a escribir este tipo de composición que adopta la forma de una arenga, Celaya mantiene una calidad poética cuidada. La alternancia entre lenguaje común y lírico vuelve a parecer en este poema:

Ira y luz, padre de España, vuelvo a arrancarte del sueño.

Vuelvo a decirte quien eres.

Vuelvo a pensarte, suspenso.

Vuelvo a luchar como importa y a empezar por lo que empiezo. (27-30/25)

El poeta ve a España como angustia y enfrentamiento entre elementos antitéticos: ira y luz. La ira es uno de los siete pecados capitales, puede llevar al hombre a la destrucción;¹⁶ en

¹⁶ En efecto, muchas guerras fratricidas se produjeron a lo largo de la historia de España, desde el siglo XV, debido a sucesiones de reinado, a pugnas entre nobles, hasta llegar a las Guerras Carlistas en el siglo XIX y a la Guerra Civil en 1936. En este aspecto podemos encontrar parte de la ira que señala Celaya. Incluso uno de los libros de poesía más importantes de la década del 40, de la autoría de Dámaso Alonso, lleva por título *Hijos de la ira*. En este volumen encontramos una voz atormentada y existencialista en un clima asfixiante. Sus temas son la angustia, la duda, la falta de fe, el pesimismo, el desengaño, la sensación de vivir sin cambios y sin libertad.

cambio la luz es símbolo de sabiduría, de la palabra de Dios, una habitual referencia bíblica. Existe, por tanto, una ambigüedad en el texto, propiciada, sobre todo, por la frase: “padre de España,” y luego la actitud de la voz lírica: “vuelvo a pensarte, suspenso.” El empleo de la ira, la luz, la presencia de un sujeto indeterminado, la filiación social, existencialista y desarraigada¹⁷ del poeta, así como la tradición hispánica, con su fuerte carácter católico, podrían llevarnos a realizar una interpretación de connotaciones religiosas, en la cual encontramos una fe socavada por el mundo circundante, una duda que removi6 a muchos de los intelectuales del momento, aunque no podríamos restringir completamente a este mensaje el sentido de estos versos. Ahí radica pues la riqueza de la producción de este autor, su obra se ilumina mediante saltos cualitativos. Cuando viene avanzando con un lenguaje demasiado llano o coloquial, obliga de pronto al lector, que no lo espera, al pensamiento profundo e inteligente. Llegados a este punto, he tratado de demostrar la diferencia que se establece entre las dos grandes etapas de la producción poética de Gabriel Celaya. Como se ha visto, me he apoyado en una selección de poemas de algunos de sus libros más importantes que demuestran la transformación que tuvo lugar en la voz lírica del poeta, quien comenzó cultivando una poesía de naturaleza más intimista, existencial y ontológica para luego dar paso a un quehacer más social que florecerá, sobre todo, a partir de las décadas del 40 y 50 del pasado siglo.

Me he basado en el análisis de las influencias y de las relaciones con otros intelectuales de los diferentes momentos que lo llevaron a formarse una idea del arte en cada una de las etapas. En un primer período se vio influido por los procedimientos poéticos de la vanguardia y del Surrealismo, pues fue amigo y continuador de los poetas de la llamada Generación del 27.

¹⁷ Este término fue acuñado por el poeta Dámaso Alonso, quien veía una división según la estética cultivada por los poetas. Aquellos que concebían un mundo caótico en sus poemas, lleno de inquietud y angustia, eran los desarraigados.

Asimismo, pudo asimilar el magisterio del poeta andaluz Juan Ramón Jiménez y del filósofo José Ortega y Gasset. Su obra, por tanto, en este momento, mostrará un lenguaje lírico, simbólico, o bien vanguardista, pues a veces se hace onírico, fantástico e imaginativo. Sus temas serán el amor, el erotismo, la fusión entre los cuerpos, expresada mediante un lenguaje que hace amplio uso de la imagen poética. También se referirá a las angustias existenciales, a las contradicciones humanas, a las luchas interiores. Existe una necesidad de autoconocimiento y exploración del mundo que lo rodea, de reafirmarse en él. Duda incluso de la veracidad de su existencia, pero advierte la felicidad que significa vivir. Su segunda etapa es fruto de las circunstancias y del proceso de rehumanización que se va operando en la poesía de habla hispana a partir de la década del 30 del siglo XX. Los acontecimientos se precipitan: las crisis socioeconómicas y los conflictos bélicos estremecen al mundo y dan al traste con un tipo de expresión demasiado intelectual, elitista y fría. Paulatinamente la poesía pura cede su espacio a una expresión más social y realista.

Para Celaya y sus compañeros de generación, la poesía se convertirá ahora en un instrumento o herramienta para transformar el mundo; en un medio y no en un fin. Se desmitifica la figura al poeta, ya no es ese vate sagrado que usa un lenguaje incomprensible, que está por encima de todos debido a su excepcional talento. Ahora es un obrero que pone su palabra a disposición de los demás. Por lo tanto, su expresión debe ser exacta, sencilla, comunicable y se ocupará no ya de su propia persona, de sus angustias y dolores sino de las preocupaciones mundiales. Le interesan los temas económicos, políticos, religiosos, sociales, las guerras, las discriminaciones, los conflictos. Finalmente, recomendaré para futuros estudios la aproximación al análisis global y trasatlántico de la poesía de habla hispana, pues desde el movimiento Modernista hemos visto un estrecho acercamiento entre los intelectuales y poetas de ambas

regiones: estéticas y temas han marchado prácticamente unidos y se ha establecido un nutritivo proceso que enriquece la cultura. Valdría la pena una exégesis literaria que se encargara de conectar estos dos universos desde el punto de vista lírico.

Obras citadas

- Aller, César. “La poesía de Gabriel Celaya.” *Arbor*, vol. 293, no.1, 1970, pp. 129-132.
- Asunce, José. “La técnica de las frases hechas en la poesía de Gabriel Celaya: las cosas como son.” *Ant{acute}ipodas*, vol. 2, no. 12, 1989, pp. 85-89.
- Cardenal, Ernesto. “Oración por Marilyn Monroe.” *El arcangelino*, 2012,
<http://elarcangelino.blogspot.com/2012/08/oracion-por-marilyn-monroe-de-ernesto.html/>.
- Couselo, Andrés B. *Lorca por Lorca*. Editorial Arte y Literatura, 1974.
- Cruchaga, Andrés. *Poemas de Gabriel Celaya, Rostros y versos*, 2013, <http://artepoetica.net/>.
- Fernández Retamar, Roberto. *Antología de poetas españoles del siglo XX*. Editorial Nacional de Cuba, 1965.
- Figuera Aymerich, Ángela. “Egoísmo.” *Asamblea de palabras # poesía*, 2009,
<https://franciscocenamamor.blogspot.com/2009/11/poema-del-dia-egoismo-de-angela-figuera.html/>.
- Huidobro, Vicente. “Arte poética.” *Poemas del alma*, 2012, <https://www.poemas-del-alma.com/vicente-huidobro-arte-poetica.htm/>.
- Machado, Antonio. *Poesías completas*. Editorial Arte y Literatura, 1975.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. Alianza Editorial, 1991.
- Parra, Nicanor. “Noticiero 1957.” *Libros y escritores del mundo*, 2011,
<http://cuentos.blogspot.com/2016/04/noticiero-1957-nicanor-parra.html/>.
- Ramonedá, Arturo. *Antología poética de la generación del 27*. Editorial Castalia, 1990.

Scarano, Laura. “La construcción de un sujeto social en la poesía de Gabriel Celaya (Alternativas de una fractura ideológica).” *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, vol. 473, no. 1, 1996, pp. 111-125.