

## HUELLAS DE ANTONIO MACHADO EN LA POESÍA DE LA POSGUERRA: EL CASO DE GABRIEL CELAYA

La tragedia de la Guerra Civil española afectó profundamente la formación del primer grupo de poetas de la posguerra, de aquel grupo que comenzó a publicar a finales de la década de los 40<sup>1</sup>. Rompiendo con la tradición simbolista, esta generación inició una nueva tendencia: una poesía de la realidad que se enfrenta abiertamente tanto con las circunstancias inmediatas como con los dilemas eternos de la condición humana. En 1955 Vicente Aleixandre destacó como característica fundamental de la poesía de la posguerra su énfasis en la dimensión histórica de la vida humana: «el cántico inmediato de la vida humana en su dimensión histórica... localizado en un tiempo, un tiempo que pasa y es irreversible, localizado en un espacio, en una sociedad determinada con unos determinados problemas que le son propios y que por tanto la definen»<sup>2</sup>. No es de extrañarse entonces que los jóvenes escritores miraran con gran admiración al poeta de «la palabra esencial en el tiempo»<sup>3</sup>. El rechazo de las complicaciones formales como meta, a cambio de un lenguaje más coloquial, que realiza Antonio Machado, establece un modelo poético para la expresión directa y sincera de las angustias y las esperanzas a las cuales se enfrentan la primera generación de la posguerra. En 1957 Luis Cernuda subrayó la importancia cada vez mayor de Antonio Machado dentro de la comunidad poética: «Hacia 1925, cuando cualquier poeta joven trataba de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual era que mencionase el nombre de J. R. Jiménez... Hoy, cuando cual-

---

1. La generación incluye principalmente los poetas incluidos en la *Antología consultada de la joven poesía española*, ed. Francisco Ribes (Valencia: Mares, 1952): Carlos Bousoño, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Blas de Otero, José María Valverde y Gabriel Celaya.

2. VICENTE ALEIXANDRE: *Algunos caracteres de la nueva poesía española* (Madrid: Instituto de España, 1955), pág. 8.

3. Una frase que usa Juan de Mairena para describir la verdadera poesía. Véase Antonio Machado, *Juan de Mairena*, ed. José María Valverde (Madrid: Clásicos Castalia), págs. 72, 80, 240. También los críticos han usado la frase para caracterizar la poesía de Antonio Machado. Véase, por ejemplo, P. CEREZO GALÁN: *Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado* (Madrid: Gredos, 1975).

quier poeta trata de expresar su admiración hacia un poeta anterior, lo usual es que mencione el nombre de Antonio Machado»<sup>4</sup>.

Para los que se dejan convencer fácilmente por las etiquetas —etiquetas que generalmente oscurecen la complejidad de una obra poética— podría parecer paradójico el examinar las huellas de Antonio Machado, «poeta intimista», en la voz de Gabriel Celaya, «poeta social». Sin embargo, un análisis detenido revela varias áreas de confluencia, que incluyen las siguientes: la expresión de una angustia existencial, la presencia de la ironía, el rechazo del culto de lo exquisito y una fe en la expresividad de la palabra hablada, muchas veces formulada como diálogo, una preocupación por España y un alejamiento del *yo* individual hacia sentimientos de fraternidad. Las resonancias de *Campos de Castilla* (1912) y de las obras tardías, *Nuevas canciones* (1924) y los apócrifos (1936, 1943) son las que predominan y resuenan, sobre todo, en el segundo (1945-1954) y el tercer (1955-1962) período de la poesía celayesca, especialmente en los libros *Los poemas de Juan de Leceta* (1961), *Las cartas boca arriba* (1951) y *Cantos iberos* (1955)<sup>5</sup>.

El joven poeta vasco comenzaba su carrera literaria cuando la de Machado se acercaba a su final. Gabriel llegó a Madrid en 1927 para comenzar sus estudios universitarios. Vivió en la Residencia de Estudiantes —bien conocida por su tradición literaria e intelectual— hasta 1935, cuando al recibirse, volvió a San Sebastián. Desde 1919, el año que recibió su nombramiento en Segovia, Machado viajaba regularmente a Madrid y, finalmente, se mudó a la capital en 1932, año en que Celaya todavía se encontraba allí. Dos ediciones de *Poesías completas* aparecieron durante los años madrileños, una en 1933 y otra en 1936. En este período también vieron la luz las sentencias y donaires de Juan de Mairena que el sevillano empezó a publicar en 1934 en el periódico *Diario de Madrid*, empresa que continuó después en *El Sol* hasta que estalló la guerra.

El papel central del tiempo en el mundo poético-filosófico de Antonio Machado le coloca cara a cara con los enigmas de la existencia humana y los temas de la angustia, la soledad, la nada y la muerte repercuten a través de su obra<sup>6</sup>. La desesperación se hace más estridente en los años tardíos. No hace falta más que recordar, por ejemplo, los versos de «Al gran cero» para sentir la intensidad de la dolorosa confrontación poética con la nada: «Brinda poeta, un canto de frontera / a la muerte, al silencio y al olvido»<sup>7</sup>. Esta misma

---

4. LUIS CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Guadarrama, 1957), pág. 105.

5. Para un análisis de la evolución de la poesía de Celaya, véase SHARON KEEFE UGALDE: *Gabriel Celaya* (Boston: G. K. Hall/Twayne, 1978).

6. MARTA RODRIGUEZ: *El intimismo en Antonio Machado* (Madrid: 1971), págs. 91-109, estudia estos temas.

7. ANTONIO MACHADO: *Poesías completas* (Madrid: Espasa-Calpe, 1962), pág. 247. Otras citas de este volumen se anotarán en el texto, como MPC con el número de la página.

angustia es el tema predominante en dos libros de Celaya: *Avisos de Juan de Leceta* (1960) y *Tranquilamente hablando* (1947)<sup>8</sup>. Algunas rutinas y actividades pueden rellenar el vacío existencial, pero todas son al fin y al cabo un esfuerzo inútil de disfrazar a la muerte, como revela, por ejemplo, los poemas «La vida que uno lleva» y «Cosas que pasan». En estos libros falta una alegría profunda, porque en cuanto el poeta se siente feliz y tranquilo vuelve a pensar en la muerte. A veces Celaya formula su angustia como una rebelión contra Dios, como en «No hay duda que tengo temperamento religioso», que se abre con la estrofa siguiente:

¡Señor!, ya no resisto.  
 ¡Señor!, me siento roto.  
 («Señor» no tiene nombre,  
 es un simple pretexto  
 para alargar dos puntos de admiración vacía.)<sup>9</sup>

Esta coincidencia de temas en la obra de los dos escritores sirve poco para confirmar nuestra tesis, porque la presencia del existencialismo en la poesía representa un *collage* de intertextualidad tanto poética como filosófica. Por su parte Machado llegó a ser un lector entusiasta de Martin Heidegger, varios de cuyos trabajos se publicaron en *Cruz y Raya* antes de la Guerra Civil<sup>10</sup>. Más tarde, cuando el movimiento filosófico ganó más renombre en España, después de la guerra, fueron los pensadores franceses, Albert Camus y Jean Paul Sartre, quienes sirvieron de modelos. Celaya reconoce que éste le influyó en un momento crítico de su vida<sup>11</sup>. Una manifestación mucho más reveladora de las huellas de Antonio Machado en la poesía de Celaya son las semejanzas en la modalidad y en el lenguaje que emplean para expresar el tema de la angustia.

La modalidad irónica es un eslabón muy significativo entre los dos poetas. La ironía es capaz de provocar una fuerte reacción emocional en el lector; primero, por la yuxtaposición de unas emociones conflictivas, y, segundo, porque el efecto no es inmediato, sino demorado. A través de una participación intelectual el lector descubre el dolor detrás de la sonrisa y este descubrimiento le hace sentir unido al autor-narrador y dispuesto a participar en

8. CELAYA escribió ambas obras durante 1944-1946 como Parte I y Parte II, respectivamente, de *Los poemas de Juan de Leceta*. «Tranquilamente hablando» se publicó aparte en 1947. No se publicó «Avisos de Juan de Leceta» hasta 1950, junto con «La música y la sangre» y «Protopoesía» en un libro titulado *Deriva*. La versión completa original no apareció hasta 1961.

9. GABRIEL CELAYA: *Poesías completas* (Madrid: Aguilar, 1969), pág. 300. Otras referencias a este volumen se anotarán en el texto, como CPC con el número de la página.

10. ALAN S. TRUEBLOOD: «Introduction» in Antonio Machado, *Selected Poems* (Cambridge: Harvard University Press, 1982), págs. 65-66, describe la familiaridad de Machado con la obra de Heidegger.

11. De una entrevista del 2 de junio de 1975 en Madrid: Celaya: «Es precisamente el período de 1945-1946 cuando empecé a abrirme.» Ugalde: «¿Leiste a Sartre?» Celaya: «Sí. Hay mucha influencia de Sartre en mi obra, una cantidad importante de Sartre. Es evidente, ¿no?».

la emoción subyacente. Según lo que exprese el autor, la ironía puede producir desde una reacción benigna y compasiva hasta una extremadamente amarga. Predomina en los dos poetas un tipo específico de la ironía, que se denomina ironía de actitud, en la cual el «carácter esencial de una persona forma un contraste dolorosamente cómico con su aparente manera de ser»<sup>12</sup>. Un personaje-narrador puede parecer sencillo, sin ninguna filosofía o sistema de valores, algo ingenuo y simple, cuando en realidad presenta una severa crítica de la sociedad y expresa el dolor de la alienación.

Michael P. Predmore subraya la presencia de la ironía en las primeras obras de Machado: «From the very first poem of *Soledades. Galerías. Otros poemas* we note a vein of irony and mockery and irreverence, almost imperceptible at first, but later unmistakable», mientras Alan Trueblood señala su uso en «Proverbios y cantares» y «Parábolos» de *Campos de Castilla* y en «Proverbios» de *Nuevas Canciones*<sup>13</sup>. Por lo tanto, el Machado irónico de los apócrifos no representa un cambio abrupto de dirección, sino un ensanchamiento de un camino de expresión ya escogido. En «Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela», por ejemplo, vemos como el poeta-narrador finge ser descuidado, casi alegremente indiferente, una pose que forma un fuerte contraste con la profunda desesperación. Este tipo de ironía de actitud es característico de la poesía y la prosa de Abel Martín y de Juan de Mairena. En la Parte VIII del poema mencionado, una postura juguetona encubre las incongruencias trágicas de la condición humana:

¡Volar sin alas donde todo es cielo!  
 Anota este jocundo  
 pensamiento: Parar, parar el mundo  
 entre las puntas de los pies,  
 y luego darle cuerda del revés,  
 para verlo girar en el vacío,  
 coloradito y frío  
 y callado —no hay música sin viento—.  
 ¡Claro, claro! ¡Poeta y cornetín  
 son de tan corto aliento!  
 Sólo el silencio y Dios cantan sin fin. (MPC 18)

Algunos de los mejores poemas de Celaya comunican su intensidad emotiva por medio de la combinación de la ironía con el lenguaje informal. La modalidad irónica es especialmente lograda en los mismos dos libros en que predominan los temas existencialistas, *Avisos* y *Tranquilamente*, y también

12. ALAN REYNOLDS THOMPSON: *The Dry Mock. A Study of Irony in Drama* (Berkeley: University of California Press, 1948), pág. 7. El término que emplea Thompson es «irony of manner».

13. MICHAEL P. PREDMORE: «The Nostalgia for Paradise and the Dilemma of Solipsism in the Early Poetry of Antonio Machado», *Revista Hispánica Moderna* (38), 1974-75, pág. 41, y TRUEBLOOD, pág. 37.

en *Entreacto* (1957) y algunos libros del cuarto período (1962-1978), incluyendo *La higa de Arbigorriya* (1975) y *Buenos días, buenas noches* (1976). Celaya entreteje la ironía de actitud con la verbal —la exageración o inversión de lo que realmente se quiere expresar—. En «Cuéntame cómo vives (cómo vas muriendo)», por ejemplo, la indiferencia del poeta-narrador oculta, por lo menos temporalmente, una reacción desesperada frente al vacío:

Cuéntame cómo mueres,  
 cómo renuncias —sabio—,  
 cómo —frívolo— brillas de puro fugitivo,  
 cómo acabas en nada  
 y me enseñas, es claro, a quedarme tranquilo. (CPC 287)

En la poesía irónica, tanto de Machado como de Celaya, el tono conversacional con los coloquialismos como «¡Claro, claro!» y «Cuéntame» es un aspecto esencial de la estructura binaria de la ironía. La caracterización del ironista —el poeta-narrador— como un hombre ingenuo que cuenta la verdad de las cosas sin enredo se establece, en parte, por medio de la selección de un vocabulario familiar. Machado, por ejemplo, pone mucho énfasis en el estilo informal del profesor Mairena, tanto su comportamiento como su manera de hablar: «Con las manos en los bolsillos... conversa con sus alumnos, o anota ideas y anécdotas en el mismo tono que si dialogara en el café»<sup>14</sup>. El estilo sencillo y las palabras coloquiales del narrador establecen el aspecto cómico de la dualidad irónica, sin lo cual la participación del lector en el descubrimiento de los sentimientos trágicos desaparecería junto con el efecto poético deseado<sup>15</sup>.

Sin embargo, una expresión llana y directa no se limita, ni en Machado ni en Celaya, a esta función específica de la ironía. El esquivar las formas neobarrocas y nombrar las cosas directamente es la manera más efectiva que encuentra Machado para expresar las verdades esenciales que va descubriendo a lo largo de su camino. Una complejidad de la forma de por sí sólo puede distraer al lector de la honda significación del poema. En una selección de *Los complementarios*, que se titula «Sobre las imágenes en la lírica», Machado explica las circunstancias limitadas en las cuales es apropiado abandonar el nombre propio y usar alguna forma indirecta: «Silenciar los nombres directos de cosas, cuando las cosas tienen nombres directos, ¡qué estupidez!... En la lírica, imágenes y metáforas serán, pues, de buena

14. JOSÉ MARÍA VALVERDE: «Introducción», en Antonio Machado, *Juan de Mairena*, pág. 81.

15. Véase ALVIN P. KERNAN: «A Theory of Satire», en *Satire: Modern Essays in Criticism* (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice Hall, 1971), págs. 249-277, para una descripción del pose indiferente de la voz satírica que coincide con la del poeta-narrador en la poesía de Machado y Celaya.

ley cuando se emplean para suplir la falta de nombres propios y de conceptos únicos, que requiere la expresión de lo intuitivo, pero nunca para revestir lo genérico y convencional»<sup>16</sup>. Al principio de los años 1930 Antonio se siente más convencido que nunca del poder expresivo de la lengua hablada, como revelan los siguientes consejos humorísticos de Juan de Mairena a uno de sus alumnos:

—Señor Pérez, salga usted a la pizarra y escriba: «Los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa»...:

El alumno, después de meditar, escribe: «Lo que pasa en la calle.»

Mairena: —No está mal<sup>17</sup>.

¿A qué se atribuye el estilo directo de Antonio Machado? Entre otras cosas se podría destacar la evasión de un vocabulario muy rebuscado, de oscuras alusiones literarias, de metáforas difíciles y la presencia de palabras y expresiones comunes, de preguntas retóricas y de apóstrofes. Una estructura dialogística también contribuye a la creación del tono conversacional. Se construye el poema en forma de un diálogo dramático-monólogo en el sentido de que sólo el poeta-narrador habla, pero diálogo en el sentido de que habla a otra persona o cosa y no a sí mismo<sup>18</sup>. La ilusión de un diálogo presupone que la acción tiene lugar en el momento presente y sitúa al lector en el momento de la enunciación, lo cual refuerza la palpación vital de las emociones que capta el poeta. El lenguaje directo también intensifica la expresión afectiva al servir como fondo contra el cual el efecto de un número limitado de recursos poéticos —tal como el símbolo bisémico— se realiza<sup>19</sup>.

El estilo directo es característico de una gran parte de la poesía machadiana; como un ejemplo de los muchos que se podrían escoger señalamos el poema «A José María Palacio». Los coloquialismos, «buen amigo»; el apóstrofe, «Palacio»; las preguntas retóricas, «¿Hay ciruelos en flor?», y la falta de imágenes herméticas y palabras eruditas se combinan para crear la impresión de un diálogo tranquilo e íntimo entre amigos. La memoria hace desaparecer la distancia que separa al poeta-narrador de su amigo. La referencia final al cementerio donde está enterrada Leonor deja al lector con el profundo sentimiento de dolor que vive el poeta. Esta emoción se resalta contra las esperanzadas descripciones de la primavera y contra el tono de una conversación agradable, la cual también establece la honestidad y la sinceridad del poeta-narrador:

16. ANTONIO MACHADO: *Los complementarios*, ed. Manuel Alvar (Madrid: Cátedra, 1980), págs. 83-84.

17. MACHADO: *Juan de Mairena*, pág. 41.

18. La estructura de estos poemas las pone dentro de la tradición del monólogo dramático de la literatura moderna. Véase, Rober Langbaum, *The Poetry of Experience* (New York: Norton, 1963).

19. Véase CARLOS BOUSOÑO: *Teoría de la expresión poética*, capítulo VII (Madrid: Gredos, 1962), para una descripción de la presencia de los símbolos bisémicos en la obra de Antonio Machado.

¿Hay ciruelos en flor? ¿Quedan violetas?  
 Furtivos cazadores, los reclamamos  
 de la perdiz bajo las capas luengas,  
 no faltarán. Palacio, buen amigo,  
 ¿tienen ya ruiseñores las riberas?  
 Con los primeros lirios  
 y las primeras rosas de las huertas,  
 en una tarde azul, sube al Espino  
 al alto Espino donde está su tierra... (MPC 136)

Muchos poemas celayescos de *Las cartas boca arriba* (1951), *El corazón en su sitio* (1959) y de *Lo que faltaba* (1967) son muy parecidos en tono a «A José María Palacio» y a varios poemas de «Elogios». Sin embargo, el estilo directo con su ausencia de ornamentación no se limita a las obras en la que el poeta dialoga con algún amigo o con su amada, sino que se encuentra también en algunos poemas sociales del tercer período. Celaya explica por qué recurrió al lenguaje coloquial para crear un efecto poético: «Por de pronto, si el lenguaje liso y llano... me atraía, no era sólo por deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que ya no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o muy sabia que fuera»<sup>20</sup>.

Varios elementos, muy parecidos a los que encontramos en Machado, sirven para construir el tono familiar en la poesía de Celaya. El vocabulario muchas veces incluye palabras que previamente no se consideraban «poéticos» y la ausencia de embellecimiento hace parecer aún más audaz el uso del lenguaje común. Una alta frecuencia del empleo de la primera persona, de preguntas, exclamaciones, apartes parentéticos, apóstrofes, y de mandatos juega un papel fundamental en la creación del estilo directo. A veces un poema comienza abruptamente, *a media res*, como si de repente el lector tuviera la oportunidad de escuchar una conversación. Otras veces la memoria une al poeta con algún antiguo amigo, por ejemplo, en «A Blas de Otero», y otras veces el poema toma una forma epistolar como en «A. P. N.». En todos los casos el lector llega a ser un observador privilegiado de un intercambio cándido entre amigos. El impacto poético se intensifica porque el lector acepta lo que oye como algo sincero y confesional. La estrofa siguiente de «A Jesús Olasagasti» ejemplifica la selección léxica y los recursos que caracterizan la expresión coloquial de Celaya:

Es tremendo, Jesús: no nos dejan ser niños;  
 quieren que tú seas pintor, y yo poeta,  
 que acabe en un oficio lo que era una inocencia.  
 ¡Prohibido, señores, jugar al Paraíso! (CPC 360)

20. GABRIEL CELAYA: *Itinerario poético* (Madrid: Cátedra, 1975), pág. 29.

Los poetas de la posguerra sentían una afinidad con «la palabra en el tiempo» porque, como Machado, ellos se enfrentaron con la angustia del paso del tiempo y, como él, buscaron una forma directa para expresar sus experiencias e intuiciones. Pero el tiempo presente, con una mirada al futuro, es también una parte íntegra de los versos machadianos, y su preocupación por las circunstancias históricas del momento establece otro eslabón entre él y la primera generación de la posguerra. Machado, como otros miembros de la generación del 98, ve con cierto pesimismo las condiciones actuales de España. Por ejemplo, con melancolía y enojo contempla una España rural, tradicional, en un estado de decadencia y abandono: «Castilla miserable, ayer dominadora, / envuelta en sus harapos desprecia cuanto ignora» (MPC 78). Para Machado España es el áspero paisaje y los campesinos perdurables, «encinas campesinas» (MPC 78). Muchas veces su fe en estos «buenos aldeanos» (MPC 87) transforma el ánimo sombrío de *Campos de Castilla* en uno de esperanza. «El Dios ibero», por ejemplo, termina con una proclamación resonante de fe en la capacidad de la gente sencilla de sobreponerse a las dificultades de la época:

¡Qué importa un día! Está el ayer alerta  
al mañana, mañana al infinito,  
hombre de España: ni el pasado ha muerto,  
ni está el mañana —ni el ayer— escrito.  
¿Quién ha visto la faz al Dios hispano?  
Mi corazón aguarda  
al hombre ibero de la recia mano,  
que tallará en el roble castellano  
el Dios adusto de la tierra parda. (MPC 82)

Admiración por el pueblo —no sólo su resistencia, sino su palabra hablada y sus formas poéticas populares— lleva a Machado a abrazar unos sentimientos de fraternidad y una noción de colectividad. En 1924 en *Los complementarios* apunta que su *yo* poético es más precisamente un *nuestro*: «El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del Yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del Tú, es decir, de otros sujetos... Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien Nuestro. Sin salir de mí mismo, noto que en mi sentir vibran otros sentires y que mi corazón canta siempre en coro»<sup>21</sup>. Esta declaración dejará sus huellas en la poesía de la posguerra.

Los años 1950 son decisivos en la evolución de la poesía de Gabriel Celaya —una nueva esperanza en el espíritu colectivo del hombre reemplaza la angustia individual—. Es importante destacar que el vasco elabora la profesión de su nueva fe basándose en una cita de *Juan de Mairena*. Celaya

21. MACHADO: *Los complementarios*, pág. 96.

explica el caso de la manera siguiente: «En 1952-53, luchando contra un bache de desánimo que amenazaba sumirme en algo peor que el silencio, escribí una tanda de poemas que se publicó con el título "Paz y concierto". En aquel período difícil para mí, el sentirme a una con otros fue lo que me sostuvo... Recordaba el comentario de Antonio Machado al buen decir "nadie es nadie": "Por mucho que valga un hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser un hombre." Esto me reconfortaba»<sup>22</sup>. En su profesión de fe que se titula «Nadie es nadie» elogia la voz poética que abandona la introspección y que se dedica al sentir colectivo: «Repitémoslo. Recémoslo: nadie es nadie. Busquemos nuestra salvación en la obra común... Abandonemos la miserable tentación de hacer perdurable nuestro ser ensimismado. Seamos como esos poetas —los grandes, los únicos, los universales— que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros... y provocan esa identificación de nosotros... que certifica su autenticidad» (CPC 501-502).

El espíritu colectivo encuentra sus propias formas de expresión en la obra celayesca, desde poemas sociales estridentes, como «La poesía es un arma cargada de futuro», a los que cantan el misterio del paisaje y de la gente de su viejo pueblo Euskadi<sup>23</sup>. Pero varios de los poemas de *Cantos iberos* revelan la misma preocupación por España y la misma esperanza en la fuerza de los campesinos que se hallan en *Campos de Castilla*. «Sancho-pueblo» (CPC 606), los botijos (CPC 603) y «la zeta y la jota» del castellano hablado (CPC 615) son las columnas que soportarán la nueva España. El entusiasmo al final de «Todo está por inventar» hace recordar la esperanza con que termina «El Dios ibero»:

¿Quién dijo que España es vieja si aún está por estrenar?

¿Qué me importan quince siglos?

Yo arranco de mis principios iberos y apunto a más.

Nadie ha dicho todavía lo realmente real.

¡Camaradas, a luchar!

No nos gusta lo que fuimos. No queremos

vivir sólo de recuerdos que nos tiran hacia atrás.

Resistamos la resaca. Declaremos lo puntual.

Sacudiéndonos el polvo de la Historia,

volvamos al más acá.

(CPC 623-624)

22. GABRIEL CELAYA: *Poesía y verdad* (Pontevedra: Litoral, 1959), pág. 73. Los comentarios de Machado son de Juan de Mairena, pág. 65. Hay otro ejemplo de cómo Celaya encuentra un título para una obra suya en la de Machado. *Lo uno y lo otro* (Barcelona: Seix Barral, 1962), una narrativa que presenta la lucha entre el yo racional y todo lo que existe fuera del yo, es muy similar con respecto al título a una obra atribuida a Abel Martín. Véase ANTONIO MACHADO: *Nuevas Canciones y De un Cancionero apócrifo*, ed. José María Valverde (Madrid: Clásicos Castalia, 1971), pág. 188.

23. *Rapsodia éuskara* (1961) y *Baladas y decires vascos* (1967) presentan temas vascos.

Las circunstancias históricas a finales de los años 1940 —la guerra civil española, el prolongado sufrimiento de la posguerra y las atrocidades de la guerra mundial— dejaron profunda huella en la poesía de aquel momento. A los poetas jóvenes les empezó a parecer que la poesía anterior, el formalismo retórico del Garcilasismo, la expresión de los sentimientos íntimos y a veces irracionales en un estilo excesivamente personal, era de alguna manera un desatino en medio del sufrimiento reflejado diariamente en las circunstancias concretas de la vida real. Sintieron la necesidad urgente de entrar en contacto más directo con los demás hombres y de expresar sentimientos más comunes. Y en este momento de cambio una de las sombras que se alzó como modelo y guía fue la de Antonio Machado. El, junto con su muy estimado amigo Unamuno, dejaría sus huellas en la primera generación de la posguerra, como resume Celaya en un ensayo escrito en 1947 que se titula «Veinte años de poesía»: «Y en esta hora, que bien merece el título de «La hora de la verdad», dos sombras le asisten (al poeta): La de Miguel de Unamuno y la de Antonio Machado. Porque los dos, buenos o malos, fueron poetas de verdad. Y serlo de verdad es lo que, en definitiva, importa»<sup>24</sup>.

SHARON KEEFE UGALDE

*Dept. of Modern Languages  
Southwest Texas State University  
San Marcos, TX 78666*

---

24. CELAYA: *Poesía y verdad*, pág. 35.