

JOSÉ LUIS CANO Y LA POESÍA DE LOS INICIOS DE LA POSGUERRA

Rafael de Cózar / Universidad de Sevilla

No es frecuente que los homenajes de cierta envergadura lleguen a tiempo para que los reciba el autor, y ya estamos habituados a las recuperaciones tardías. En esta ocasión el retraso se ha producido por muy poco margen, pero intuyo que, para quien había vivido tan extensa e intensamente la literatura, como José Luis Cano, lo más importante es la autenticidad de lo que se ha hecho, y lo demás es cosa del tiempo, de los futuros lectores y estudiosos. Por otro lado, Cano había recibido a lo largo de su vida abundantes gestos de reconocimiento, como el premio Fastenrath o la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes, aunque sé que los afectivos formaron parte principal de su memoria, como sé también que tenía esa conciencia de la edad en la que se sabe que lo principal, en el fondo, es haber vivido conforme a lo que uno quiso hacer.

No fueron muy abundantes mis contactos personales con él, aunque los tuve a lo largo de los últimos 20 años, pero siempre fueron afectuosos, tanto en Madrid como en Andalucía, en encuentros y congresos, en reuniones de escritores y con amigos comunes, tal vez también porque José Luis Cano siempre tuvo cierta predilección por los andaluces y por nuestra poesía, este sur que, como otros emigrantes, él reconstruyó desde la distancia, un mundo que siempre ha estado presente en su obra. De hecho fue Cano el autor de una de las principales antologías que se han hecho de la poesía andaluza, su *Antología de poetas andaluces contemporáneos*, del año 52, obra ya clásica en el género⁽¹⁾ Entre mis recuerdos, uno de los más peculiares que guardo de él, fue en el congreso de escritores de Almería, a principios de los ochenta, donde convivimos varios días compartiendo copas y charlas sobre literatura, y tuve ocasión también de comprobar sus habilidades en la pista de baile durante la nocturnidad de la discoteca del hotel, tras las sesudas sesiones.

(1) Madrid, Cultura Hispánica, 1952 (ediciones posteriores en 1968, 1978.)

Ponencias

Pero voy a centrarme ahora en algunos aspectos de ese marco que indica el título y que otros más preparados se ocuparán de rellenar. Es evidente que cualquier aproximación al contexto histórico-literario de un autor se ve forzada a las generalidades y a la necesidad de síntesis, lo que impide rasgos de originalidad, y una mínima aportación personal, a no ser en el modo de resumir hechos más o menos bien conocidos por todos⁽²⁾. Al mismo tiempo, parece necesario, en un ciclo en el que se van a desarrollar aspectos más concretos de la obra y la personalidad de José Luis Cano, sugerir ese mínimo marco y algunos de los problemas que plantea la época, que nos permitan encuadrar el retrato, por lo que, ante la importancia de los restantes “artistas” participantes en este ciclo, ruego que se me interprete como un simple carpintero de la marquertería, aunque fuera admirador personal y amigo del retratado. Por lo demás, estoy convencido de que el marco, aunque pueda ser sencillo, es muy necesario en este caso, pues la labor de José Luis Cano como antólogo, crítico, estudioso y difusor de la poesía de nuestro tiempo, justifica esta atención ahora a lo que él mismo tanto tiempo dedicó, una etapa que creo necesario revisar sin prejuicios y con la perspectiva actual, deteniéndonos ahora en el periodo que va desde el fin de la guerra hasta mediados de los cincuenta, en que una nueva promoción ha asentado ya sus principios y tiene lugar el fin del aislamiento internacional español.

Por ello me parece imprescindible, antes de apuntar algunos aspectos de la época, centrar a José Luis Cano en lo que Manuel Mantero llama poesía excéntrica⁽³⁾, es decir, aquella que por diversas razones, ha quedado hasta cierto punto fuera de los “centros” geográficos, estéticos, de la crítica y de los lectores, aquella producción que no encaja de lleno en las líneas predominantes, o que consideramos representativas de cada época concreta, así como la consideración de una etapa como transición, prólogo o epílogo, lo que muchas veces supone un menor reconocimiento, o una revalorización parcial y tardía. La idea me parece interesante, pues el simple hecho de estar a caballo entre dos generaciones importantes, o no pertenecer a los círculos más activos en un momento determinado, o vivir una etapa especialmente conflictiva, puede enclaustrar a un autor en esos límites. Es algo similar a lo que le ocurre a los poetas del 27 “que no salieron en la foto”, o no vivieron en Madrid, del mismo modo que a los poetas andaluces de la etapa en que predominaba la poesía testimonial, como el Grupo Cántico, así como el caso de los Postistas, vanguardistas en un momento en que las cosas no estaban políticamente para vanguardias, facetas todas ellas que han necesitado varias décadas para empezar a corregirse, cuando no están aún por revisar.

Pero es evidente también que la labor creativa de un autor puede verse oscurecida o desviada por su actividad en otros campos, como puede ser el ensayo o la crítica, algo que podríamos decir de José Luis Cano, más preocupado por la obra de los demás y por la recuperación de los principales poetas, que por difundir la suya, figura clave igualmente a través de la dirección de la colección de *Adonais*, o su papel durante décadas en la revista *Ínsula*, fundada en 1946 por Enrique Canito y que dirigió Cano hasta 1986, así como su presencia en los principales acontecimientos literarios de la posguerra.

A esto se unen las circunstancias que le tocó vivir junto a los restantes miembros de su generación, la llamada escindida o “astillada” (Guillermo Díaz Plaja), lo que supone un problema añadido para su encuadramiento. A los que por cronología coinciden con el violento paréntesis de la guerra civil, se les suele situar antes o después de ella, según su producción, coincidiendo por tanto con la obra de madurez del 27 o, en el segundo caso, con los autores más jóvenes de la primera etapa de posguerra, pero esto ha llevado al error, por ejemplo, de situar a Celaya como protagonista destacado de la primera posguerra, a pesar de nacer en 1911 y haber publicado antes de la guerra, mientras se deja a veces fuera de la misma etapa

(2) La bibliografía sobre la época es ya relativamente abundante. Baste como ejemplo el estudio, lejano en el tiempo, pero imprescindible, *La poesía Española de Posguerra*, de Víctor García de la Concha. Madrid, Prensa Española, 1973.

(3) El estudio de Manuel Mantero *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa 1986, me parece una de las más completas revisiones de lo que ha supuesto la época, aunque centrada en los autores que comienzan en la posguerra su proyección, estudio llevado a cabo desde la sensibilidad además de un gran creador, al que tampoco se le ha reconocido aún en su verdadera dimensión creativa.



José Luis Cano en Berkeley -University of California- (octubre de 1966). (Archivo A. Sanz)

a Cano, cuya obra se publica desde entonces. En este mismo sentido también resulta problemático el caso de muchos escritores de la época de la transición política, entre 1965 y 1979, que se ocuparon más de vivirla y de llevarla a cabo que de su propia obra, y que han publicado sobre todo a fines de los setenta y en los ochenta, coincidiendo ya con las nuevas promociones.

El cuanto a "Adonais", colección que fundó con Juan Guerrero y dirigida por Cano, como es bien sabido, la cual inició su andadura en 1943 y que llega hasta hoy, supone algo sin precedentes en la historia literaria española, no sólo por la duración y el número de obras publicadas, sino sobre todo, por su papel como vía para los jóvenes poetas, aquellos que estaban fuera aún de los círculos editoriales y que se dieron a conocer a través del prestigioso premio, uno de los de menor dotación económica y, sin embargo, el más perseguido por su efecto consagrador. La colección tuvo diversas etapas y editores, desde Editorial Hispánica a Ediciones Rialp, con José Luis Cano como secretario y luego como director hasta el año 1963, en el que le sustituye Jiménez Martos. En este sentido, la obra de Cano como estudioso, como crítico, puede haber desviado la atención sobre su poesía, y más cuando la línea que pudo representar estaba ya fuera de las modas. De hecho, al excluirse a sí mismo (cosa que no suelen hacer muchos antólogos) de su *Antología de la nueva poesía española*⁽⁴⁾, de 1958, que supuso el primer intento serio de cubrir la laguna poética de la generación del 36, le puede haber perjudicado en su difusión como creador. Este fenómeno de quien ejerce la labor de poeta y a la vez de crítico, suele venir bien a muchos interesados

(4) Madrid, Gredos, 1958 y 1963 (ampliada)

Ponencias

en aligerar el escalafón, por lo que no es infrecuente que los poetas le eliminen de su ámbito considerándole más bien ensayista, a la vez que estos últimos le sacan del suyo por su actividad poética, quedando al final un tanto fuera de las dos. En todo caso, esta dimensión fundamental de José Luis Cano, como la del sevillano Rafael Montesinos, que es otra de las figuras claves en la difusión de la poesía durante la posguerra, sobre todo a través del "Aula Literaria Hispanoamericana", por la que han pasado todas las generaciones poéticas y muchos de los poetas andaluces, justificaría por sí misma su papel en la historia literaria, además de lo que pueda suponer el conjunto de su producción poética.

Pero detengámonos brevemente en el término "posguerra" como periodizador, el cual algunos extienden hasta la muerte del general Franco, en 1975, lo que me parece algo exagerado. Tal vez podría tener sentido si nos referimos a la historia literaria desde el fin de la guerra civil, utilizando esta última para delimitar la literatura anterior y posterior en una parcelación básica del siglo que colocaría a toda la etapa como periodo intermedio entre la República y la Democracia, algo que suele hacerse, por ejemplo, en los programas universitarios al dividir el siglo en dos etapas por la línea de la guerra civil. Y puestos a precisar, tampoco resulta acertado lo de "civil" al referirse a aquella guerra, pues por desgracia fue, como todas, obviamente militar, como militar ha sido el periodo siguiente. En este sentido deberíamos definirlo simplemente como época de la Dictadura y dejar el término posguerra a la etapa que va desde año 1939 al 1955, fecha en la que España ingresa en la ONU y se abre a la comunidad internacional, momento también en que podemos hablar de una nueva generación, la llamada de medio siglo, o de los cincuenta.

Excluidos ahora los años de la guerra, escasamente activos en el plano cultural a no ser en el ámbito de la literatura ideológica, desde ambos bandos, nos interesa centrarnos en este periodo inicial de la posguerra, ya que corresponde a la juventud y madurez de Cano, entre sus 27 y 43 años, aunque su papel y su obra se extienden obviamente hasta hoy. Igualmente parece necesario, aunque no entremos a fondo en la polémica cuestión generacional,⁽⁵⁾ hacer alguna precisión sobre la pertinencia o no del término en una generación del 36, de la República o de la Guerra Civil, sin entrar en la valoración y análisis de lo que pudo suponer como grupo. No creo en términos generales que haya que darle demasiado valor al tema generacional, y estoy convencido de que, si nos referimos a la dimensión estética, que es el ámbito de la literatura, prácticamente no existe uniformidad artística en ninguna etapa histórica, salvo algunas relativas y muy contadas excepciones, lo que implica que, aunque puedan perfilarse líneas predominantes, no sería del todo correcto hablar de verdaderas generaciones en ninguna etapa, al menos en este plano artístico. Resulta además evidente que la periodización por tendencias raras veces coincide con la que puede hacerse por generaciones, y que las primeras, en algunas ocasiones, pueden desarrollarse por más de una generación de escritores, como ocurre en el caso del Romanticismo con el Duque de Rivas (1791) y Espronceda (1808), o en el surrealismo. Por otra parte, en ciertas épocas se producen cambios más evidentes y radicales en la concepción del arte, mientras en otras la diversidad de líneas hace más difícil hablar de una mínima uniformidad, o preponderancia de una sobre las otras, lo que nos lleva a veces a hablar de promociones en lugar de generaciones. Esto me parece erróneo pues tiende a situar a las primeras en un nivel cualitativamente menor y a una etapa como periodo de segundo rango, o de transición, frente a otras, dependiendo a veces de que haya un grupo con mayor vinculación entre sus miembros que pasa a considerarse núcleo principal de la etapa y factor de caracterización de toda ella, lo que resulta simplificador.

Me parece pues evidente que todos los periodos tienen su identidad y que es secundario el que en uno de ellos haya una tendencia predominante que le sea característica, o que, por ejemplo, la creación literaria pueda tener en una etapa menos trascendencia que otras formas de escritura. Pero creo, sin embargo, que el término y la periodización generacional puede

(5) Una aportación interesante sobre el tema es: MAINER, José Carlos: «El problema de las generaciones en la literatura española contemporánea», *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas*, II, Salamanca, 1982, 211-219.

ser útil en su acepción biológica e histórica, pues entiendo que el periodo de principal vigor creativo suele sucedernos, más o menos, - y con las excepciones pertinentes- entre los 25 y los 40 años, lo que supone sentirnos agentes principales de nuestro tiempo y protagonistas de nuestras circunstancias, aunque no siempre tenga ello que suponer rasgos literarios marcadamente diferenciales frente a otras etapas, o que el autor coincida con la línea o líneas artísticas predominantes. Si entendemos con rigidez la cuestión generacional, los autores que se adscriben a la heterodoxia, o que siguen fieles a la evolución de la vanguardia a todo lo largo del siglo, no pertenecerían a ninguna generación ni promoción, pues la vanguardia raras veces ha salido en España de un ámbito intelectual minoritario y especializado. Creo que la experiencia vital, aunque no se traduzca en una estética coincidente con la moda, representa un substrato fundamental para todos, por lo que nada impide que, en el caso de José Luís Cano, le situemos bajo el epígrafe de la generación de la República, (lo del nombre importa menos) momento en que Cano tiene 20 años, o bien que usemos el membrete del 36, o de la guerra civil, sobre todo cuando, como sucedió entonces, se producen acontecimientos históricos de tal magnitud. Gullón, Valverde, Laín Entralgo, Vivanco, Guillermo Díaz Plaja, etc, se han referido a esta cuestión desde diversas posturas, pero la falta de acuerdo en este punto ha supuesto, en todo caso, como problema principal para los posibles miembros de esta generación, el que se les excluya de la primera promoción de posguerra por aquellos que entienden el límite a partir de los jóvenes que se inician en la literatura desde el año 39, como sucede en el estudio de Mantero sobre la posguerra, y que tampoco se les integre del todo en la llamada generación del 27, a la que tal vez habría que adelantar en el tiempo si nos atenemos a la edad y a las primeras publicaciones, lo cual ha dejado un tanto descolgado a los jóvenes escritores de los treinta. De hecho cuando Jiménez Martos publica su antología *La Generación poética del 36*⁽⁶⁾, en 1972, lo hace con la intención de subsanar el abandono a que se había sometido a esta generación por parte de la crítica y las antologías.

Por todas estas razones prefiero, en general, utilizar la cuestión generacional más allá de la literatura, de acuerdo con la cronología y la historia, así como con las restantes artes, ya que la dimensión estética me parece más atemporal, más abierta y no siempre coincidente con las divisiones generacionales, por lo que propondría usar indistintamente el término generación o promoción en todos los casos y a pesar de Pétersen, etc., o no usarlo en ninguno y atenernos a una periodización por tendencias, según la cual, por ejemplo la generación del 27 abarcaría dos etapas diferenciadas, hasta y desde el año 30. De hecho, cuando encontramos una mayor uniformidad en la concepción de lo que es y significa el arte, durante un periodo concreto, como parece ocurrir en la etapa testimonial de los cincuenta, son razones históricas y de censura (es decir, extraliterarias) las que pudieron llevar al escritor a responsabilizarse de la misión crítica y la interpretación de la sociedad de su tiempo, misión que en realidad correspondería a los periodistas, historiadores y ensayistas, los cuales tendrían más difícil su labor que los que la realizaban desde la ficción. En este punto nos movemos, como puede comprobarse fácilmente, en el ámbito de las intenciones que expresaron los autores sobre el compromiso, la exposición de sus ideas sobre la función del arte, lo que no implica que todos ellos fueran coherentes con lo que entonces defendían. De hecho en la novela suele atribuirse a los autores de la transición la evolución desde el realismo social y la ruptura con este, pero fue en realidad la misma generación del realismo social la que llevó a término el cambio con Martín Santos, Benet, o Juan Goytisolo.

Por todo ello he llegado a la conclusión de que es más útil simplificar el problema teórico de las generaciones o promociones no dándoles más valor que el de referente cronológico en la parcelación histórica. En este sentido no es posible entender el papel de Cano y su obra en los inicios de la posguerra sin tener en cuenta ese contexto de la época y los antecedentes inmediatos a la guerra, desde los años 20, momento este de especial importancia de la cultura española que vive, como es bien sabido, y habrá desarrollado en este mismo ciclo mi buen amigo el profesor Manuel Ramos, uno de sus periodos de mayor efervescencia, más allá de los valores personales y las destacadas individualidades, hoy claramente

(6) Barcelona, Plaza y Janés, 1972.

Ponencias

reconocidas, incluyendo también a los representantes de las diversas generaciones precedentes, del 98 y del 14, aún entonces en activo. Una simple revisión de las principales revistas culturales de los años 20 y 36 puede ser suficiente síntoma de lo dicho.: *Grecia, Ultra, La pluma, Revista de Occidente, La Gaceta Literaria, La Nueva España, Octubre, Leviatán, Cruz y Raya, Litoral*, etc., frente a lo que suponen las de los años cuarenta, con todos los condicionantes económicos y culturales de ese momento. No olvidemos que Cano pasa parte de su adolescencia en Málaga ligado al grupo de Prados, Altolaguirre, etc., y que el poeta algecireño será uno de los principales valedores del 27 en la posguerra.

También es preciso incidir de nuevo en la orientación rehumanizadora que había empezado a asentarse hacia fines de los veinte, coincidiendo con la crisis de la revolución industrial y la socialización de sus productos. Esa tendencia rehumanizadora, característica de la etapa, es lo que dará sentido al surrealismo en su dimensión como movimiento integral, como actitud vital, que encarnaría Neruda, más allá de la ortodoxia, a las mismas puertas de la guerra civil, al mismo tiempo que se produce paralelamente una cierta progresión hacia el clasicismo formal, y la recuperación del soneto es un síntoma de ello. No olvidemos que la orientación hacia el compromiso sociopolítico era evidente en la literatura rusa desde la revolución del 17, orientación que encontramos en la novela realista norteamericana de los años 20-30, en el realismo francés o en la novela social portuguesa y brasileña del periodo de entreguerras. En Italia se desarrolla desde 1930 el neorealismo en la novela como intento de reflejar la realidad de forma objetiva y sin preocuparse demasiado por los planteamientos exclusivamente estilísticos. Moravia, Elio Vitorini, Calvino Cassola, Pavese, son ejemplos de esto. Ya hacia 1936 el hermetismo en la poesía italiana y la línea procedente de los simbolistas franceses deriva hacia la expresión del sentimiento y la claridad expositiva con autores como Ungaretti, Salvatore Quasimodo y Eugenio Montale, algo que se evidencia sobre todo tras el referente de la guerra mundial, la cual vino a cerrar una etapa especialmente interesante en las artes occidentales. Esta guerra había supuesto la represión intelectual en todos los ámbitos, dejando sólo espacio para las artes sacralizadas del fascismo o el comunismo, y silenciando a los demás, o remitiéndoles al exilio. Nueva York servirá de refugio a muchos y releva a París como capital cultural. El realismo norteamericano pronto se ve sustituido por el expresionismo abstracto (Jackson Pollock), mientras en Europa se gesta el existencialismo de Sartre (*La náusea*, 1938; *El ser y la nada*, 1943; *A puerta cerrada*, 1944) y de Albert Camus (*El Extranjero*, 1942).

En nuestro país, bajo los efectos también de la crisis internacional del 29, síntoma claro de las grietas de la revolución industrial, se produce la progresiva toma de conciencia de los intelectuales, uno de cuyos efectos fue, como es sabido, la literatura obrerista o “de avanzada” en revistas como *Nueva España* y autores como Díaz Fernández, Benavides, Arconada, Arderius, etc., orientación que se ve paralizada por la guerra civil, pero que podemos considerar el precedente natural de realismo social posterior.

En realidad, como han señalado algunos como Alberti en *La arboleda perdida*, la vanguardia había abierto el camino para utilizar las formas con toda libertad, tanto las innovaciones más radicales como las fórmulas de la tradición, al haber instaurado la completa libertad formal. Ello permite a los autores de los 20 manejar desde las fuentes populares hasta la radicalidad expresiva vanguardista, o desde la orientación purista hasta la expresión rehumanizadora, algo que también puede decirse de los más jóvenes en los años 30. En esta etapa la vanguardia, que algunos consideran entonces pasada, está en realidad asimilada y se traduce más en los textos que en las actitudes, sin la rigidez del dogma de escuela, lo cual me parece importante pues solemos fijar demasiado la atención sobre la teoría y las intenciones al referirnos al fenómeno vanguardista. El substrato surrealista, sin el rígido referente ya de la ortodoxia y de los dogmas de la escuela, va a ser mucho más creativo e impregna buena parte de la producción en las décadas siguientes. En todo caso el formalismo artístico va a cuajar en las artes occidentales hacia los años 40 en la abstracción, mientras el surrealismo decrece en Europa y traslada su eje hacia América. Esta dimensión del “espíritu surrealista” tiene en la literatura española mayor importancia que la aportación que coincide con los presupuestos de la “escuela”, del mismo modo que podemos intuir que el surrealismo español es, en general,



Cena en el Hotel Palace con motivo de la entrega del Premio Planeta de novela 1956. Al fondo: José Luis Castillo-Puche, José María Nieto y su mujer. En primer plano: José Luis Cano y su mujer María Teresa Ortega. (Archivo A. Sanz)

más intuitivo que intelectual, lo que ha llevado a algunos a hablar de la inexistencia del movimiento, salvo las excepciones conocidas. Y también habría que analizar aquí la influencia del purismo orteguiano y el valor del formalismo en las raíces de la orientación clasicista, un esteticismo que contrasta con los presupuestos de Bretón.

Libros como *Abril*, de Luis Rosales, el de Dionisio Ridruejo, *Plural*, los dos del año 1935; o los *Sonetos amorosos* de German Bleiberg del año 36, *Poesía en Armas* de Dionisio Ridruejo, *Los Gozos del Río* de Adriano del Valle, *Ángeles de Compostela* de Gerardo Diego y *Víspera hacia ti*, de José García Nieto, todos ellos de 1940; el libro *Sonetos de la Bahía*, de Cano y el de Rafael Morales *Poemas del toro*, ambos del año 42, son ejemplos de esa tendencia que, junto a la obra de Vivanco, Panero, o Montesinos, etc., conectan con el formalismo clasicista que confluye en el garcilasismo, fenómeno que, sin embargo, no puede simplificarse ni utilizarse como síntoma exclusivo de la etapa.

También parece evidente que el ámbito de la poesía, en cierto modo frente al teatro o la novela, ofrece además en los diversos momentos de nuestra posguerra cierto grado de peculiaridad en el trato recibido por la censura, no tanto porque no estuviera sometida a la misma presión política que los restantes géneros, como porque tal vez pudo resolverla de distinta manera. De este modo, puede parecer extraño que la rigidez censora en la narrativa contraste con una mayor permisibilidad en la poesía. Un análisis pormenorizado de la actividad de la censura sobre las principales novelas de los años 40 y 50, por centrarnos en una etapa concreta, donde los aspectos morales y religiosos predominan en las bases de la censura, parece efectivamente mostrar una actitud relativamente distinta frente a la poesía, lo que tal vez resulte lógico por la menor

Ponencias

repercusión del género y la mayor ambigüedad que se le suele atribuir, además de la presumible incapacidad de los censores sobre todo para el difícil género poético. Ello podría explicar que, mientras se prohíben obras como *La familia de Pascual Duarte* de Cela, *La Quinta soledad* de Pedro de Lorenzo, *La Fiel Infantería* de García Serrano, o *Javier Mariño* de Torrente Ballester, todas ellas en el año 43 y obras de autores más o menos vinculados al régimen, llegue a salir a la luz, aunque termine censurado, un movimiento como el Postista, reconociéndose heredero del surrealismo, con todo lo que este implicaba en orientación ideológica. La obra de Pedro de Lorenzo fue autorizada a salir (25 agosto del 43) y a los seis días se recibe una orden de no distribución. En cuanto a la de Cela, que circuló casi un año sin traba censorial, recibe un 3 (dañosa para la generalidad) en la revista *Ecclesia*, por lo que en noviembre se prohíbe. La de Torrente fue prohibida a los 15 días de salir, a pesar de ser militante falangista, y en cuanto a *La Fiel Infantería*, de Rafael García Serrano, alférez provisional y escritor de textos políticos claramente alineados con el régimen, estuvo unos meses en el mercado y fue secuestrada a principios del 44. Cabe añadir que la obra había sido editada por Editora Nacional y recibido el premio José A. Primo de Rivera, lo que no evita que en el primer número del *Boletín Eclesiástico* de 1944 se diga de la obra, por ejemplo, que insinúa como inevitable en la juventud la lujuria, o que hay expresiones indecorosas y que la religiosidad de los personajes resulta "rutinaria y escéptica". No deja de ser una situación bastante surrealista, dados el autor y el premio.

Revistas como *Escorial*, *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Fantasia*, o *Ínsula*, aunque en general muestran obviamente una tónica de adicción al régimen y una base política, nos permiten observar a veces rasgos de un liberalismo que no parece lógico, dada la época. En *Fantasia*, por ejemplo, aparecieron textos de los postistas, que tanto revuelo levantarían, y es evidente que tanto *Escorial*, como *Ínsula*, tuvieron un carácter cultural, más que de propaganda, publicando a autores proscritos entonces. En poesía tenemos así ya en 1942 *Cántico Espiritual* de Blas de Otero, y en 1944 sale *Hijos de la Ira*, de Dámaso Alonso, *Sombra del Paraíso*, de Vicente Aleixandre y *Voz de la muerte*, de José Luís Cano. Del año 45, fecha en que sale a la luz el vanguardista *Postismo*, son obras como *Canto al destino*, de E. de Nora, *Hombre de Dios*, de José María Valverde o *Ansia de la Gracia*, de Carmen Conde. Del 46, año en que se condena al régimen español en la ONU y comienza el aislamiento internacional, es *Caminos de mi sangre*, de Victoriano Crémer; *Primavera de la muerte*, de Bousoño, o *El corazón y la tierra*, de Rafael Morales. En 1947 se publica uno de los primeros libros sociales, *Los desterrados*, de Rafael Morales, la misma época en que Hierro publica *Tierra sin Nosotros* y *Alegría*, fecha en que Hidalgo saca a la luz *Los muertos*. Si observamos así el conjunto de la producción poética de estos años en comparación con la narrativa, nos da la impresión de que el género lírico se desarrolla con mayor libertad creativa. En cuanto al teatro, obviamente resulta más controlado aún. Sirva de ejemplo que incluso a principios de los setenta una obra podía aún recibir autorización para su impresión y no para su representación.

También es preciso anotar la enorme importancia del género poético en las décadas que preceden a la guerra civil, obviamente por encima del teatro y la narrativa, y con maestros indiscutibles y difíciles de silenciar, lo que ha de tenerse en cuenta para comprender el referente que dejan en los autores que les siguen, así como el hecho fundamental de la disgregación que supuso, con muy pocas excepciones, el exilio y la muerte. Desde Jiménez o Antonio Machado, hasta los principales poetas del 27, cuya obra continúa y se desarrolla en su caso fuera de España, o la que seguirán escribiendo aquí autores como Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Manuel Machado y Vicente Aleixandre, suponen, en conjunto, un listón difícil de superar que puede oscurecer, desde la perspectiva actual, la producción de muchos de los nuevos autores, más o menos hasta mediados de la década de los cincuenta, del mismo modo que también ha dificultado el reconocimiento de muchos de los precedentes y contemporáneos del 27, situados hasta no hace mucho en una especie de segunda división, tanto para los lectores como para buena parte de la crítica.

De hecho venimos centrandó la atención y considerando rasgo esencial de la primera etapa de posguerra la exaltación de la figura de Garcilaso, visto tal vez más entonces como militar de la España imperial que como poeta, lo que se juzga

como un inoportuno intento de compensar el homenaje del 27 a Góngora. Pero dudamos lógicamente de que la época, recién vivida la guerra civil, fuera la más conveniente para resucitar cualquier forma de placidez neoclásica. Aquella poesía imperial, que podemos sintetizar en la revista *Vértice*, de 1937, así como la que durante años poblará algunas revistas y los concursos de flores naturales, o los de Educación y Descanso, obviamente nada podía aportar de verdadero interés, pero representa una de las líneas y no la única. Personalmente pienso, y esto sí podrá ser discutible, que debieron ser muchos los que coincidirían entonces en que en esa dirección de la llamada "juventud creadora" difícilmente podía residir la senda de la nueva poesía, tal vez porque su producción, en términos generales, poco tuvo de juvenil, pues la desolación, la inseguridad y la necesidad de investigar nuevos caminos parecen más normales en los jóvenes que ese culto a la fría belleza que puede encarnar un título como el de *Sonetos a la piedra* de Ridruejo. Y en cuanto al calificativo de "creadora", no concuerda tampoco demasiado con la actitud de reimplantación de un neoclasicismo renovado, academicista y retórico. En todo caso, las críticas al garcilasismo son contemporáneas a su desarrollo y suelen incidir en la necesidad de "un poco menos de forma y un poco más de vida", lo que no debería mezclarse con una orientación estética que, en definitiva, arranca de la generación del 27, a la que no puede acusarse de ello. Esteticismo y clasicismo no son, en definitiva, términos siempre coincidentes, pues muchas de las posturas vanguardistas habían representado y defendido un evidente purismo estético y un claro formalismo, como encontramos también en la base del Postismo, que igualmente puede entenderse, en cierto sentido, como una forma de evasión, aunque de distinto matiz a la placidez evasivista de los garcilasistas. La evasión lúdica postista se parece, en definitiva, a la que pudo representar el Dadaísmo, también como reacción contra el arte y el sistema, en este último caso con el referente de la Primera Guerra Mundial. La vuelta al mundo de la infancia y a la creatividad pura del niño, no condicionado aún y con un sentido vital del arte, permite relacionar a ambos movimientos. La transgresión y la aparente intranscendencia de los textos responde por tanto a una actitud consciente de rechazo que supone, lógicamente, una postura ideológica. No se puede, por todo ello, interpretar fuera del contexto y de las circunstancias lo que se produce entonces y son diversas, en definitiva, las actitudes, por lo que entiendo que también el grupo de *Escorial*, o el de *Espadaña*, ofrecen entidad diferencial con respecto al garcilasismo.

Otra dimensión que habría que plantearse sería la del origen geográfico, en el caso de Cano y de tantos otros andaluces, cuestión espinosa pero que habrá que desarrollar con seriedad algún día y sin condicionamientos previos. Si llegáramos a establecer, dentro de los diversos rasgos que podrían caracterizar una especie de concepción del mundo predominante entre los andaluces, que la orientación esteticista pudiera estar entre sus constantes relativas, tal vez no resultaría muy difícil comprender mejor varios de los problemas que nos ofrece esta época. Es evidente que este tema no es nada fácil, dada la diversidad, dispersión y extensión del espacio geográfico andaluz, como es evidente que cualquier caracterización cultural referida a una zona concreta exige muchas precisiones y matizaciones, por lo resbaladizo del tema, pero esta dificultad habría que entenderla en todos los casos y en todas las zonas, pues parece más fácil hacer consideraciones sobre literaturas nacionales cuando los límites administrativos o lingüísticos son claros, aunque ello no siempre tenga que ver con argumentos artísticos. No considero acertado que demos así por plenamente asumida la radical existencia, por ejemplo, de una literatura catalana o gallega, chilena, o argentina, y que, ateniéndonos a razones idiomáticas, o de delimitación administrativa, neguemos radicalmente la mínima presencia de rasgos en una zona como la andaluza, incluso parcelándola en sus comarcas, mientras aceptamos en este caso por evidente la peculiaridad de la cultura popular sin el menor problema. Efectivamente esta última tiene unas raíces y una vinculación social que parece evidenciar mejor las peculiaridades, pero habría que ver en qué medida la literatura culta y el escritor están vinculados a esa cultura local en cada caso. Si es cierto que la literatura culta se mueve en un ámbito supranacional y cosmopolita, anclando sus fuentes en las mismas artes, sobre todo en la modernidad, llegando incluso a la ruptura con el idioma en la vanguardia, no tendría sentido hablar de la producción catalana o castellana como diferenciales, al menos en la órbita vanguardista. Y si la cuestión es puramente idiomática, tampoco serían diferenciales la literatura venezolana, o colombiana, que se basan en la misma norma lingüística.

Ponencias

En todo caso no significa lo mismo intentar definir a la cultura andaluza de tal o cual manera, que plantear determinadas actitudes como predominantes o más frecuentes a lo largo de la historia de la literatura y el arte producido en el sur. Creo que el contexto cultural, aunque no se haga siempre muy evidente en los textos, puede ser importante en las raíces del artista, y no son así infrecuentes a lo largo de la historia las sugerencias sobre una tendencia al formalismo y la esteticidad como uno de los rasgos peculiares de buena parte de la producción artística de este sur, así como la importancia entre nosotros del barroquismo, uno de cuyos síntomas puede ser, por ejemplo, el arte durante la etapa musulmana, que también sucede en Andalucía. Y si entendemos como esteticista, por citar otro ejemplo, al movimiento modernista, también tenemos autores andaluces como Salvador Rueda, Manuel Machado, Juan Ramón Jiménez o Francisco Villaespesa, preocupados sobre todo por la poesía como arte. Igualmente parece excesiva coincidencia el predominio de los andaluces entre los vanguardistas del 27, y más aún por lo que implica la vanguardia como revolución formal y estética.

En cuanto a la generación del 36, Jiménez Martos señala en su antología como rasgo común de los andaluces seleccionados, Luis Rosales, Carlos Rodríguez Spiteri, José A. Muñoz Rojas, Juan Ruiz Peña y José Luis Cano, la importancia que dan a la estética y el predominio de cierta base surrealista, aunque lejana de la ortodoxia. Pero llegados ya a los años 40, el citado movimiento postista, con el gaditano Ory como principal poeta, de nuevo se sitúa en la dimensión lúdica del lenguaje, entendido fundamentalmente como sonido y ritmo llevados a un extremo, al tiempo que Cano puede representar la continuidad del 27, y el Grupo "Cántico" esa renovación esteticista que les situaría fuera del testimonialismo entonces imperante. No es entonces una simple "boutade" que Leopoldo de Luis, uno de los pocos andaluces de la poesía social, llegara a definirse como "andaluz no ejerciente", y que tanto el Postismo como "Cántico" hayan tenido que esperar a las "modas del lenguaje", en los setenta, para su recuperación.

También en este punto debemos revisar a fondo los conceptos, pues igualmente me parece difícil catalogar a los más importantes representantes de la literatura social o testimonial como autores desinteresados por el estilo, por la forma, incluso aunque lo confiesen como intención. La preocupación o el compromiso político no tienen que implicar de forma automática una voluntad de reportaje, entendido en sentido estricto, del mismo modo que el deseo de una expresión que pueda resultar más o menos clara y directa para el lector no implica descuidar el valor como obra de arte, ya que existen otros géneros y modalidades más aptas y efectivas para el didactismo y la concienciación. Dudo así que Bécquer, tremendamente preocupado por mantener un mínimo nivel de comunicación, (el hilo de luz que controla al caos) pudiera creer que lo fundamental es el mensaje referencial, del mismo modo que dudo de la inocencia de los poetas sociales en el sentido de creer que realmente iban a cambiar el mundo. La autenticidad me parece, en definitiva, un factor fundamental para delimitar al verdadero poeta, tanto si se encuentra más cerca del purismo estético como de la actitud humanizadora, lo que puede explicarse también según las circunstancias del momento en que a cada uno le tocó escribir. Resulta evidente en el proceso que siguen la mayoría de los autores del 27 una evolución importante en torno al año 29-30, frente a las posturas que predominaban hacia mediados de la década, bajo la influencia de Ortega y el círculo de la *Revista de Occidente*. Las razones históricas resultan obvias y concluyentes para ello. Y si nos atenemos, por ejemplo, a las opiniones que vertieron la mayoría de los novelistas entre los años 50 y 65 sobre el sentido de la novela y el papel del narrador, es patente la unanimidad en dejar de lado lo literario y defender claramente el compromiso, pero ya señalaba que una cosa son las declaraciones e intenciones y otra la realidad, pues me cuesta aceptar que Ana María Matute, Caballero Bonald o Alfonso Grosso, por citar tres ejemplos, pudieran hacer una literatura ausente de toda preocupación estética.

Y para resaltar ahora la presencia de Cano como poeta en el periodo que nos interesa me parece fundamental acudir al ámbito de las antologías, tema profundamente estudiado por el profesor Emilio Bayo, donde es posible seguir, al igual que en las revistas poéticas, el proceso de la producción en esos años y los autores que se consideraban representativos. De

hecho el fenómeno antológico ha tenido desde entonces un desarrollo sin precedentes en la historia literaria y resulta fundamental para cualquier análisis sobre el tema.

Sin entrar ahora en las primeras selecciones desde el fin de la guerra civil, todas ellas abiertamente tendenciosas y demasiado politizadas, hay que esperar al año 42, fecha en la que aparece la recopilación publicada en el suplemento literario *Sí* del diario *Arriba* bajo el título "Poesía española actual", así como la que se publicó en *El Español* bajo el epígrafe "Juventud Creadora: una poética, una política, un estado", selección en la que se incluye a José Luis Cano. Estas selecciones, sin perder aún el acento oficialista, intentan recoger a los autores significativos del momento. Más interesante resulta la de Alfonso Moreno, *Poesía Española actual*, de 1947, donde aparecen, junto a los poetas de entonces, incluido José Luis Cano, otros como Unamuno, Antonio Machado e incluso Miguel Hernández y Rafael Alberti, lo que incide en la idea antes señalada de mayor permisibilidad censorial con la lírica.⁽⁷⁾

También está Cano presente en la de González Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*,⁽⁸⁾ que incluye a más de 250 poetas, algunos del primer tercio del siglo, y otros prácticamente desconocidos, antología aparecida en el 46, como en la titulada *Antología parcial de la poesía española (1936-1946)* publicada en el suplemento de la revista *España*, en la que se incluye a Cano en el grupo de los "nuevos maduros" y en la línea de herencia de Aleixandre, Alberti, Cernuda y Dámaso Alonso.⁽⁹⁾ La postura agresiva de *España* frente al grupo garcilasista y el rechazo al culto dedicado al poeta del Imperio hace más interesante la inclusión de Cano, igualmente presente en la antología *Poesía de Hoy en España*, de 1950, promovida por la Dirección General de Relaciones Culturales, así como en la realizada por Oreste Macrí, *Poesía Spagnola del Novecento*,⁽¹⁰⁾ donde se incluyen, desde los poetas modernistas hasta los del momento. La importancia de este trabajo es indudable y reconocida ya entonces. En cuanto a la famosa *Antología consultada de la joven poesía española*, de Francisco Ribes, de 1952, obra fundamental en esta línea de las antologías y punto de proyección de la poesía testimonial o social en abierta ruptura con la estética garcilasista, no está presente Cano, aunque fue uno de los consultados. En cambio sí aparece en la de Roque E. Scarpa, *Poetas españoles Contemporáneos*,⁽¹¹⁾ publicada en Chile en el año 53, y en la de Arsinoé Moratorio, *Diez poetas españoles*, aparecida en Montevideo,⁽¹²⁾ o en la de Rafael Millán *Antología de poesía española, 1954-1955*, con la que la editorial Aguilar inició su serie anual, que llegaría hasta 1969.⁽¹³⁾ También figura Cano en *Poésie espagnole d'aujourd'hui*⁽¹⁴⁾ y en la *Antologie bilingue de la Poésie Hispanique contemporaine*⁽¹⁵⁾, publicadas ambas en París, en el 56 y en el 59 respectivamente.

El mismo poeta sería autor de una de las mejores antologías de las dos primeras décadas de la dictadura, la *Antología de la nueva poesía española*, de 1958⁽¹⁶⁾, obra que tuvo amplio reconocimiento, lo que se traduce en sucesivas reediciones, ampliando la nómina de autores incluidos. El prólogo resulta especialmente interesante como síntesis de la evolución poética del periodo y consagra ya de forma clara el papel de Cano como especialista y antólogo. Y ya entre las más modernas cabe

(7) Véase para estas y otras antologías la obra de Emilio Bayo *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, Lérida, Universidad, 1994. Es útil también, del mismo autor, *La poesía española en sus colecciones*. Lérida Public. Depto. Filología, 1991. Seguimos a este autor en lo referente a la presencia de Cano en las antologías de la época que nos interesa.

(8) Esta antología se publica en Barcelona, Gustavo Gili, 1946

(9) Es interesante lo que nos informa E. Bayo sobre esta antología y la calificación en ella de José Luis Cano. E. Bayo, op. cit. pp. 78-79

(10) Parma, Guanda 1952

(11) Santiago de Chile, Zig-zag, 1953

(12) Montevideo, Cuadernos Herrera y Reissig, 1955

(13) Madrid, Aguilar, 1956

(14) París, Librairie Les Lettres, 1956

(15) París, Librairie C. Klincksieck. 1959

(16) Madrid, Gredos, 1958

destacar la ya citada de Jiménez Martos, titulada *La Generación Poética del 36 (antología)*, que señalaba la necesidad de poner al día a los autores de esa etapa.

Según el pormenorizado recuento del ya citado E. Bayo, José Luis Cano es incluido en 38 antologías de las 142 de carácter general o de ámbito estatal que Bayo selecciona entre 1939 y 1975, además de su inclusión en otras de carácter regional o local,⁽¹⁷⁾ lo que evidencia su papel como poeta en la etapa que nos interesa. Y al mismo Cano se deben varios importantes estudios y antologías, junto a la ya citada; obras como *Poesía española del siglo XX*,⁽¹⁸⁾ o *La poesía de la Generación del 27*⁽¹⁹⁾ y *Poesía española contemporánea o Las Generaciones de posguerra*,⁽²⁰⁾ por citar sólo algunas.

Habría que ver entonces en qué medida el auge de los contenidos sociales y el predominio de la orientación testimonial, que, como ya señalamos, dejó más o menos fuera a las demás orientaciones, desde la vanguardista a las de carácter más esteticista, no ha afectado y afecta aún a la obra de Cano, como a la de otros tantos “excéntricos”, según la terminología de Mantero. Algunas de estas últimas líneas y actitudes han necesitado una labor de recuperación posterior, actividad que, como parece lógico, no se produce de forma sistemática y en la misma proporción en todas ellas. Si nos atenemos por ejemplo a la vanguardia, la recuperación del Postismo y de la obra principal de sus fundadores, se inicia a fines de la década de los sesenta, paralelamente al surgimiento de una nueva vanguardia, la llamada de la Poesía experimental o visual, la cual considera al Postismo como su antecedente más inmediato. También en esas fechas en que se asienta la que se llamó “generación del lenguaje”, o del 68, y que prefiero definir como “de la transición”, se produce la revalorización del Grupo “Cántico”, más o menos soterrado hasta entonces. Muchas veces son, por tanto, las modas las que terminan fijando lo que puede resultar de interés en cada una de las etapas precedentes y en el transcurso de la historia literaria, por lo que es difícil predecir la acogida que tendrá en cada tiempo un autor. En el caso de Cano, como en el de otros muchos autores españoles de la época, está aún por hacer el trabajo divulgativo que merece.

(17) E. Bayo, op. Cit., p.414

(18) Madrid, Guadarrama, 1960

(19) Madrid, Guadarrama, 1970

(20) Madrid, Guadarrama, 1974