

La Caña Gris: filosofía y compromiso en la poesía española del medio siglo

Sandra Santana

Bajo el título de *La Caña Gris* aparecía en el vértice de la década de los 60 una revista que proponía la revisión del pasado cultural reciente de un modo riguroso y desprejuiciado, buscando arrojar luz sobre su presente histórico y proponiendo una comprensión humanista e integradora de la cultura y que vino a colmar un urgente vacío en aquellos años. Bajo el impulso del filósofo Jacobo Muñoz, las páginas de *La Caña Gris* pretendían servir de foro abierto a la crítica literaria y, en concreto, a la crítica de una nueva poesía que se estaba gestando en España y que constituía tras, los años más negros y culturalmente cercenados de la inmediata posguerra, una fuente de renovación y de aire fresco para la cultura del país.

Esta revista de poesía y ensayo, editada en Valencia entre 1960 y 1962 en los talleres gráficos de Pascual Quiles, y reeditada recientemente en edición facsímil por la editorial Renacimiento,¹ tuvo una corta pero intensa y cuidadosa trayectoria al amparo de un joven editor que, además, colaboraba con textos de crítica poética e, incluso, con algún poema. Tres primeros números publicados en 1960, uno doble, aparecido en 1961 y un extenso homenaje al poeta Luis Cernuda que cerraba el ciclo de la revista con los tres últimos números de la misma, constituyen el legado de la actividad editora de Jacobo Muñoz en aquellos años. La nómina de intelectuales reunidos en las páginas que conforman estos ocho números resulta, a día de hoy, sorprendente: entre otros, los poetas Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Francisco Brines, Félix Grande, José Ángel Valente, José Hierro, Carlos Bousoño, María Beneyto, Vicente Gaos, César Simón, Carlos Sahagún, el ensayista Joan Fuster o el dramaturgo José Sanchis Sinisterra, junto con los críticos José Olivio Jiménez y José María Castellet forman parte de la impresionante plantilla de intelectuales en ciernes entonces que hoy ocupan un relevante lugar en la historia cultural de la segunda mitad del siglo xx en nuestro país. Junto a ellos, se incluían también en traducción textos clásicos y

contemporáneos de poetas franceses, alemanes e italianos como Hölderlin, Salvatore Quasimodo, Jacques Prévert, Bertolt Brecht o Cesare Pavese.

Sin embargo, *La Caña Gris* no era una mera acumulación de firmas, por mucho que éstas hayan alcanzado relevancia con el paso del tiempo; por el contrario, la revista venía a cumplir un programa de renovación cultural que trataremos de delinear a continuación. Al contemplar los números de esta publicación en su edición facsímil, la cuidadosa selección de las colaboraciones, las ilustraciones de Monjalés que acompañan a los textos, la sobriedad y limpieza de su diseño y su tipografía, y los extensos artículos de su editor acerca de la poesía de Vicente Aleixandre, Francisco Brines o Luis Cernuda, cabe preguntarse cuáles fueron las motivaciones que impulsaron esta empresa. Surge entonces como una idea recurrente el hecho de que la reflexión crítica acerca de la función de la poesía y de los mecanismos de su gestación y recepción fue, en el tiempo de la posguerra española, uno de los más intensos y fascinantes debates que podían ocupar a un intelectual joven de aquel tiempo.

La poesía, por el carácter esquivo de su sentido, por su ambigua relación con las afirmaciones tácitas, ofrecía un espacio de cierta libertad expresiva imposible de alcanzar en otros ámbitos. Bajo el signo de la expresión poética se podían salvar hasta cierto punto (y solo hasta cierto punto) los obstáculos impuestos por una censura que, bajo el auspicio de la ley de prensa de 1938, prohibía todo aquello que, directa o indirectamente, tendiera «a mermar el prestigio de la Nación o del Régimen», entorpeciera «la labor de Gobierno en el Nuevo Estado» o sembrara «ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles». El carácter evasivo del lenguaje poético sería la baza jugada por los poetas de raigambre social y comprometida representada por nombres como Blas de Otero o Gabriel Celaya que, ya en los años 40, se convirtieron en la voz de esa «inmensa mayoría» que en aquel momento no tenía voz. El lenguaje se hizo entonces sobrio y despojado, como requería, según aquellos autores, la denuncia de las injusticias sociales y de la situación de opresión de las libertades en aquel tiempo. El rechazo de una poesía afín al régimen, pero también de la poesía concebida como «lujo cultural», hacía llegar a maldecir, como hiciera Gabriel Celaya en su conocido poema, a quienes no tomaban, también en lo poético, «partido hasta mancharse». Paradójicamente el poeta, quien más vuelo puede dar al lenguaje para tentar los límites del sentido, se veía obligado entonces, en conciencia, a ajustarlo con precisión para decir lo más claramente posible lo que era imposible decir. De nuevo en palabras de Celaya: «Porque apenas si nos dejan decir que somos quien somos, / nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno».

Sin embargo, frente a esta poesía que fuera calificada de social, comprometida, desarraigada o urgente, y que había encontrado un espacio de visibilidad en revistas como la leonesa *Espadaña* editada por Eugenio de Nora, *La Caña Gris* es una muestra de cómo en la década de los 60 habían prendido ya inquietudes de renovación entre los poetas más jóvenes y se hacía manifiesta la necesidad de

encontrar un nuevo lenguaje que, sin eludir el compromiso, ampliara temáticas y abrazara poéticas vanguardistas más radicales y acordes con el panorama internacional y con la herencia de la tradición literaria anterior a la Guerra Civil. En primer lugar, se trataba de seguir ofreciendo, como hicieran los autores de la poesía social, una alternativa a la estética tradicionalista de los poetas de la *Juventud Creadora*, que se agrupaban en torno a la revista *Garcilaso*, y que hicieron de la lírica de temática amorosa, religiosa y patriótica una tendencia dominante durante la dictadura y un ejemplo orgulloso de los logros de la cultura franquista; pero también de ofrecer una alternativa, si bien no opuesta, sí revisionista de aquella poesía social que se había convertido en moda durante la década de los 50 y que amenazaba con fórmulas agotadas y con el riesgo paralizante del cliché.

Esta propuesta de renovación abrazada por *La Caña Gris* converge en la práctica con los esfuerzos de un grupo poético iniciado ya algunos años antes y que vendrían a denominarse «Generación del 50». El nacimiento de la revista editada por Jacobo Muñoz coincide cronológicamente con la ya clásica antología aparecida en 1960 en la editorial Seix-Barral al cuidado de José María Castellet, bajo el título *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. No es de extrañar, por tanto, que muchos de los principales representantes de esta generación colaborasen con poemas en la revista, ni que José Luis García Molina publicara en su tercer número una reseña de la citada muestra en la que se ponía de relieve cómo el esfuerzo de Castellet contribuía «a la sincera comprensión de la búsqueda de sí misma que está haciendo España» y a la necesidad de contrastar los diversos modos en que se ha perfilado la poesía desde una crítica que abordara el hecho poético «en su dialéctica histórica».² El logro de la antología de Castellet y del ensayo crítico que se incluía a modo de prólogo radicaba, según García Molina, en no considerar la poesía como un «mundo autónomo» y aislado de su tiempo, sino como un universo «en previa conexión con el intento humanista de una época y con los movimientos sociales que en ella acontecen».³

La poesía es, pues, considerada en conexión con los otros ámbitos de la cultura y, como toda tarea intelectual, ha de responder a las necesidades de una determinada época. El ensayo de Joan Fuster que sirve de pórtico al primer número de *La Caña Gris* nos proporciona la pista clara de la toma de posición que va a servir de acicate en adelante a la publicación. En «La muerte del intelectual», Fuster aludía a la vieja polémica que enfrentara a los intelectuales comprometidos frente a los neutrales. «Nadie se atreve hoy», dice Fuster, «a alegar un derecho cualquiera a encerrarse en la torre de marfil del arte por el arte».⁴ El problema radicaré pues, en el «cómo», es decir, en la manera de afrontar esta tarea sin perder la independencia y el estatuto de libertad que venía siendo el rasgo más característico del intelectual moderno. El ministerio del intelectual es el de la crítica. Pero el de una crítica ejercida a partir de su posición individual y no en nombre de uno u otro sistema de ideas. «Francotirador», «guerrillero que hace

la guerra por cuenta propia», el intelectual, aunque comparta objetivos con una determinada tendencia política o ideológica, debe mantenerse independiente, según el escritor, de cualquier plan congruente y colectivo. Los escritores y artistas que pueden recibir el calificativo de intelectuales se resisten a someterse a los dictados de una estética perceptiva, de un sistema de pensamiento, de una ética profesional o de un criterio canónico. El texto de Fuster, lleno de insinuaciones y circunloquios, dice con maestría al lector avisado, o a quien realice una lectura detenida, lo que por entonces no se podía decir. Esto es, que no era incompatible aproximarse en intenciones a las ideas del marxismo, con mantener la distancia necesaria que toda posición crítica requiere. Así, al decir Fuster que «a la mayoría de los intelectuales marxistoides se les ve el rabo liberal», no está planteando una crítica a éstos, sino por el contrario, manifestando el hecho de que entre los «marxistoides», aquellos que son verdaderos intelectuales, son también liberales de pensamiento, y les repugna renunciar a su independencia, rechazando la sugestión de una determinada consigna estética e, incluso, reservándose el derecho a enjuiciar la institución misma del partido.

Servir de plataforma a una nueva poética que, sin eludir el compromiso de sus autores con el presente histórico, se abriera a nuevas formas y ofreciera una perspectiva más amplia de la naturaleza del hombre, que se mantuviera independiente de las corrientes y formas poéticas en boga, suponía apoyar también la recuperación de una cultura sin ataduras ni frenos políticos o moralizantes. Esta es la actitud que el propio editor de la revista encuentra en el primer libro de poemas de Francisco Brines, *Las brasas*, y así lo manifiesta en un ensayo crítico dedicado a su obra. Atribuye Jacobo Muñoz a Brines la postura de un hombre que voluntariamente «se retrae del tráfico activo de la vida» y esto «no por intentar una postura de "evasión", sino más bien para, desde dentro, aceptar y asumir la vida». ⁵ Actitud «serenamente contemplativa» como la de quien se arranca los párpados «a fin de no interrumpir un momento su contemplación del cielo», es decir, la de quien no pone cotas de ningún tipo a su mirar poético. Se nos recuerda en este ensayo que la poesía de Brines anuncia ya desde el título de su libro una permanencia en lo sofocante, una atmosfera de lucha, pero al mismo tiempo destila una marcada sensualidad que «acerca al poeta y a sus lectores a la tierra y a los frutos de la tierra». Esta obra respondía, en palabras de Jacobo Muñoz a la «humanización progresiva de la poesía actual» y venía a demostrar que «ese abusado conflicto entre la poesía intimista y la poesía social, tantas veces válvulas de escape extrapoéticas en nuestra hora, se soluciona de un único modo posible, del mejor modo: por la verdadera poesía». ⁶

La verdadera poesía, la poesía independiente que aquellos jóvenes soñaban para su presente cultural, quería también tender puentes con la literatura de vanguardia anterior a la Guerra Civil. Y, de nuevo, decir esto no implica una decisión de signo meramente estético. Revisar, por ejemplo, la obra de los autores de la Generación del 27, suponía asentar las raíces de la nueva poesía sobre el

terreno abonado por la tradición intelectual liberal española que había quedado troncada tras el conflicto bélico. Los movimientos de la poesía social y de la poesía garcilasista, por razones opuestas, habían supuesto una ruptura con las innovaciones formales de las vanguardias anteriores a la guerra. El rechazo de la vanguardia era, como decimos, doble y de signo opuesto. Por una parte, los garcilasistas rompieron con ella porque se consideraban representantes de esa sociedad franquista «arraigada» que celebraba el triunfo del tradicionalismo recalcitrante frente a la cultura republicana. Por otra, los poetas sociales, si bien se sentían deudores de sus maestros de las generaciones anteriores, a quienes incluso habían conocido y seguido en sus comienzos, se vieron impulsados después, como hemos señalado, a alcanzar la máxima claridad en el discurso para liberarlo de todo rasgo elitista que pudiera limitar la recepción de su mensaje entre el máximo número de lectores potenciales. *La Caña Gris* contribuye a esta misión de tender un puente hacia la cultura liberal anterior a la Guerra Civil con la recuperación de ciertos autores del 27 caídos en el olvido, como Luis Cernuda, incluyendo semblanzas y poemas dedicados a Miguel Hernández, revisando el legado de Vicente Aleixandre, así como incluyendo colaboraciones de autores en el exilio como Ramón Gaya, Rosa Chacel o María Zambrano.

En este sentido, el tratamiento que Jacobo Muñoz otorga a la poesía de Aleixandre y de Cernuda en la revista resulta máximamente significativo. Sin duda, la poesía de Vicente Aleixandre no era desconocida para los autores más comprometidos con la situación causada por el régimen franquista. Como es sabido, Aleixandre, que permaneció en España durante la posguerra a pesar de sus ideas izquierdistas, se convirtió en el maestro adorado de varias y variadas generaciones poéticas, muchos de cuyos miembros disfrutaron de su conocida hospitalidad en las dependencias de su casa ajardinada de la calle Velintonia de Madrid. Por otra parte, su libro de raigambre surrealista, *Sombra del paraíso*, aparecido en 1944, constituyó, junto con *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso, un referente para quienes buscaban modelos alternativos a la poesía oficial del régimen.⁷ Pero la tendencia surrealista de su poesía fue amainando y sus versos fueron adoptando los cauces de la poesía social que buscaba transmitir experiencias humanas comunes y agitar conciencias mediante un lenguaje depurado de fantasías retóricas.

En el extenso ensayo que Jacobo Muñoz dedica a la trayectoria poética de Vicente Alexandre, se apunta cómo bajo los rasgos formales del surrealismo latía «el profundo cansancio moral de un grupo de hombres ligados a una sociedad (...) en crisis» y el modo en que esta libertad formal no era incompatible, sino totalmente coherente, con la implicación política que adquirió posteriormente el movimiento surrealista o superrealista, aludiendo a la adhesión de algunos de sus autores al Partido Comunista Francés. En los grandes «aciertos poéticos» de Lorca, Aleixandre y Cernuda, autores «que sirvieron de la máxima libertad formal sin renunciar a la voluntad estética»,⁸ se escondía también un impulso de

rebeldía que, sin caer en los excesos esterilizantes de la escritura automática, les había llevado a alcanzar en sus composiciones una «rara hermosura desvelada». La actitud vanguardista no era necesariamente, por tanto, una actitud escapista que luego Aleixandre hubiera abandonado, sino que contenía el germen de su empresa lírica posterior que, a partir de *Historia del corazón*, llevaría al poeta por las sendas de un lenguaje más sobrio y depurado, solidarizándose de forma más explícita con los problemas acuciantes del hombre de su tiempo.

También el triple volumen dedicado a Luis Cernuda, por entonces exiliado en Los Ángeles, camina sin duda en esta dirección. Este homenaje completaba la labor iniciada por *Cántico*, que poco antes le había dedicado también un número especial de su revista, y venía a confirmar la importancia que Castellet había otorgado en el prólogo de su antología a la figura del poeta como referencia de los jóvenes de la nueva Generación del 50. Para explicar la importancia que la recuperación y el estudio de la obra de Cernuda tenía para el panorama literario del momento, resulta necesario aludir siquiera brevemente a una antigua polémica que cumpliera diez años con el nacimiento de *La Caña Gris*. La formulación de «poesía como comunicación» extendida y popularizada a partir de unos aforismos de Aleixandre, fue la consigna recogida por aquella poesía social a la que nos venimos refiriendo y que primaba por encima de todo la capacidad poética para transmitir un mensaje de resistencia y de lucha. Sistematizada por Carlos Bousoño en su *Teoría de la expresión poética*, tal vez nadie definió con tan fina sensibilidad la preocupación comunicativa de la lírica como lo hiciera Gabriel Celaya quien insistía en que el poeta debía, por encima de todo, «comunicar la verdad de su ser hombre, puramente hombre, por encima de cuanto le particulariza».⁹

Contra esta consigna se alzaron las voces de algunos jóvenes poetas de la «Generación del 50» que entonces estaban buscando desmarcarse y encontrar una vía independiente para su labor creativa. Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma, en las páginas de la revista *Laye* y en el prólogo a un libro de T. S. Eliot respectivamente, respondieron con firmeza a aquellas premisas «comunicativas» de la poesía. Carlos Barral se lamentaba de que, tras la diversidad y singularidad de las grandes figuras de la poesía de la anteguerra, al reorganizarse el mundo de las letras tras la Guerra Civil, se hubiera privilegiado el contenido temático de los poemas en detrimento de la experimentación y la variedad formal. Esto obedecía, según su criterio, a la existencia de una serie de «fantasmas teóricos». «El mensaje, la comunicación, la asequibilidad a la mayoría» son —dice Barral— «temas de nuestro tiempo que cortan la comunicación creativa».¹⁰

Si bien no se hace en ellos referencia explícita a la mencionada polémica, los dos ensayos dedicados por el editor de *La Caña Gris* a la poesía de Cernuda son un claro esfuerzo por defender una literatura meditativa en la que experiencia y conocimiento se den unidos por medio de la expresión poética. Cernuda aunaba en su creación un «intimismo recio y delicado»¹¹ y una «ética rigurosa»,¹² con una

honda reflexión que se manifiesta en la escritura del poema. En palabras de Jacobo Muñoz, «en la obra de Luis Cernuda, debida al quehacer espiritual incesante de un poeta, es patente la subyacencia de una serie de experiencias humanas, personales y colectivas o históricas, que no son sino el “germen inicial”, el substrato de su *objetivadora* creación poética. De ellas se nutre el saber reflexivo del poeta».¹³

En definitiva, *La Caña Gris* vino a desarrollar, a pesar de sus pocos años de publicación, una importante labor crítica que sin limitarse a ofrecer un ejercicio meramente filológico, reflexionó sobre los mecanismos de la creación y la recepción poética y, en relación a ello, revisó el papel social y cultural de la poesía entendiéndola, en palabras de Jacobo Muñoz, como «una parte no secundaria de la empresa humanista de toda época» que nos ayuda «a tomar conciencia clara de nosotros mismos».¹⁴ Sin renunciar a la vanguardia, a la experimentación y a la independencia, los esfuerzos invertidos en *La Caña Gris* siguen manifestando su utilidad, al servirnos de recordatorio de nuestra responsabilidad para cuidar y promover una comprensión integradora, libre y crítica de la cultura que nos ayude a comprender mejor los evasivos contornos de nuestra dimensión humana. Recordando los versos del joven Jacobo Muñoz aparecidos en la revista:

¿Cómo darías, hombre, la medida
de ti mismo? Es inútil que persigas
las sombras pálidas de tu contorno,
como niebla se rompen las palabras...

NOTAS

1. Jacobo Muñoz (ed.), *La Caña Gris. Revista de poesía y ensayo 1960-1962*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2002. En adelante para facilitar la localización de las citas nos referiremos al número de los números originales que la edición facsímil mantiene junto a la nueva paginación del volumen.
2. *La Caña Gris*, n° 3, *op. cit.*, p. 9.
3. *Ibíd.*, p. 6.
4. *La Caña Gris*, n° 1, *op. cit.*, p. 3.
5. *La Caña Gris*, n° 2, *op. cit.*, p. 6.
6. *Ibíd.*, p. 9.
7. Jordi Gracia, *La resistencia silenciosa*, Barcelona, Anagrama, 2004, pp. 341-342.
8. *La Caña Gris*, n° 4, *op. cit.*, p. 36.
9. Gabriel Celaya, «El arte como lenguaje», en *Estudios literarios* (ed. Antonio Chicharro), Madrid, Visor, 2009, p. 52.
10. Carlos Barral, «Poesía no es comunicación», en *La revista Laye. Estudio y antología*, Barcelona, Edicions 62, 1988, p. 149.
11. *La Caña Gris*, n°3, *op. cit.*, p. 22.
12. *Ibíd.*, p. 23
13. *La Caña Gris, Homenaje a Cernuda*, n° 6, 7 y 8, *op. cit.*, p. 156.
14. *La Caña Gris*, n°4, *op. cit.*, p. 42.

.....
 SANDRA SANTANA es profesora de Historia de la Filosofía Moderna y Contemporánea en la Universidad de Zaragoza. Orienta sus investigaciones al terreno de cruce entre la filosofía, la estética y la teoría literaria. Ha publicado, además de numerosos artículos en revistas especializadas, los libros, *El laberinto de la palabra. Karl Kraus en la Viena de fin de siglo*, (Barcelona, Acontilado, 2011) y *Es el verbo tan frágil* (Valencia, Pre-Textos, 2008).