

Introducción a la narrativa del Postismo

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA
Universidad de Zaragoza

SOBRE LA EXISTENCIA DE UNA PROSA POSTISTA

Era todo un símbolo que el postismo viniera a nacer en el año en que la Europa vanguardista recordaba necrológicamente la muerte de Marinetti. El postismo se perfila en sus manifiestos como un movimiento «póstumo» que resurge de los rescoldos no apagados de las vanguardias históricas. Recientes estaban las páginas de la *Gaceta de Arte* y los versos de Cela y de Celaya para confirmar la vitalidad de un surrealismo que gozó de varias exposiciones internacionales en esos años (Nueva York, 1942; París, 1947; Praga y Santiago de Chile, 1948) y que dejó su indeleble impronta en el *surrealismo ibérico* de posguerra. Lo corrobora, entre otros, la actividad temprana del poeta, teórico y prosista onírico Juan Eduardo Cirlot —mentor e incitador de los postistas—, y su participación en *Dau al Set* (1948-1951), grupo del que sería cofundador. La Guerra Civil y luego la Mundial, con su rastro de muerte y devastación, orientaron a las conciencias más sensibles hacia actitudes que pueden calificarse de *expresionistas* (también el *expresionismo* póstumo figura en los manifiestos postistas). Y, por si esto fuera poco, a principios de los años cuarenta experimenta una segunda juventud el *postumismo* dominicano —con la «Poesía Sorprendida» de 1940 y la *Primera antología poética de Domingo Moreno Jiménez* (1945)— cuyos manifiestos de los años 20 —en las plumas Andrés Avelino, Zorrilla y el propio Jiménez— ofrecen no pocas similitudes, y no sólo nominales, con los postistas. Por lo que, sin llegar a agotar el recuento de incitaciones, se puede hablar de la existencia de un clima experimental internacional con el que, a pesar del aislamiento, estaban sintonizando los más inquietos creadores de los años póblicos.

Fronteras adentro puede mencionarse como síntoma de esta atmósfera experimental el efímero intento de por fundar el *introvertismo*, cuyos textos y manifiestos aparecen en la alicantina *Verbo* dos años antes de que José Albi y Joan

Fuster dieran a conocer su famosa antología del surrealismo español (por cierto que con la inclusión en ella de los poetas postistas). El *introrrealismo* (1951) de Carlos Edmundo de Ory y Darío Suro hay que considerarlo como otra de las manifestaciones sísmicas que van clausurando una década en la que no sólo el teatro del absurdo sino el mismo *existencialismo* francés comienzan a recibirse con adhesiones y rechazos, e incluso Gabriel Celaya se afana en justificar su *prosaísmo* como un ismo vanguardista depurador, tanto del garcilasismo, como del surrealismo manierista y escollar, los cuales estaban adocenando a su juicio el mensaje poético. No otra cosa puede decirse del *teatro furioso* del joven Nieva —pergeñado ya en sus primeros proyectos dramáticos—, o del posterior trasplante *pánico* de Arrabal. Finalmente, tras la resonancia del *Pascual Duarte*, el propio Cela confesaba no haber sido consciente de la fundación de un ismo nuevo, y no faltarán críticos que utilicen el *tremendismo* como categoría crítica para definir una considerable parcela de la lírica del momento.

La *Estafeta Literaria* —nacida en 1944 con voluntad de perpetuar la irrepetible *Gaceta* de «GeCe»— propicia el *revival* de los viejos ultraístas, aunque descartará para España la viabilidad del del emergente *infantilismo* europeo. Será este mismo medio el que dará cobijo oficial a los primeros vagidos del postismo, bajo la tutela paternalmente ortodoxa de Pemán, Eugenio d'Ors o Tomás Borrás. La relativa apertura *formal* de las revistas de Juan Aparicio —*El Español*, *La Estafeta Literaria* y especialmente *Fantasia*— testimonia los deseos del Régimen por presentar el escaparate de la normalidad cultural. *Qué es lo nuevo...* (1940) había titulado José Pemartín uno de sus libros doctrinales sobre el Estado fascista recién impuesto por las armas, síntoma elocuente de que el «nuevo Renacimiento» que proponían los ideólogos del Régimen reservaba un lugar —en pocas ocasiones ocupado con dignidad— para una literatura de calidad que lo respaldara. El mismo término de vanguardia era utilizado con profusión para aludir a la nueva generación de santos, soldados y poetas que había nacido el 18 de julio de 1936.

Bien conocida es la evolución del postismo hacia derroteros polémicos e inconformistas que lo hicieron inmediatamente molesto a sus propios valedores. Sus revistas no lograron pasar del primer número y las actitudes vanguardistas y las discrepancias entre sus miembros propiciaron su disolución en 1948. No obstante, su potencial innovador se amplificó con nuevos contagios y militancias, por lo que puede decirse que, lejos de constituir un a modo de islote vanguardista localizado en un tiempo histórico concreto, su antorcha pasa de mano en mano hasta iluminar el resurgir experimental de los años sesenta y setenta.¹

Tan fecundo camino no se hizo sin el impulso de la incontenible insatisfacción estética que caracterizó al postismo desde sus comienzos, y que lo llevó a avanzar dialécticamente a partir de una incesante puesta en cuestión de los logros conseguidos. Por lo que, en última instancia, el postismo era, como pariente próximo de los conatos vanguardistas coetáneos, una actitud de trans-

¹ Cfr. Carlos Edmundo de Ory: «Sobre el postismo hoy». *Turia*, 24-25, 1993, pp. 156-175.

gresiones y rebeldías, a contracorriente de las tendencias literarias dominantes y en sintonía con afinidades electivas de la más nutritiva radicalidad artística y literaria. Esta actitud dialéctica era recordada por Carlos Edmundo de Ory, al afirmar, en una encuesta de 1971 aparecida en el *Diario de Mallorca*, que «psicológicamente, un escritor es *de vanguardia* cuando es un revolucionario del hecho estético (...) La vanguardia artística es lo contrario del museo». Para, más adelante, añadir que «todo lo que enriquece, lo que ensancha y abre surcos, produce cambio, fruto nuevo y metamorfosis» o que «la literatura de la transgresión es aquella que contiene crimen. En donde la libertad se confunde con la totalidad...».

Los mismos criterios históricos y las mismas incertidumbres críticas que avellan la etiqueta de «poesía postista» son los que se utilizan implícitamente en este sintético acercamiento a la prosa, entendida como expresión de idénticas inquietudes estéticas originadas en el epicentro y en los círculos próximos al movimiento.

No es el momento de discutir la mayor o menor originalidad de los formantes constitutivos del fenómeno postista, ni siquiera el de afrontar los problemas que todavía permanecen en penumbra o el de profundizar en las causas externas e internas que motivaron el paréntesis de silencio que sobrevino a los pocos años de su disolución oficial. Dada la existencia de una actividad narrativa llevada a cabo por los postistas, el objeto del presente ensayo va a consistir en afrontar una aproximación de conjunto a partir de un *corpus* de cuentos y novelas en los que son visibles estas radicalidades experimentales con la mencionada denominación de origen, con la intención última de que el subrayado de determinados aspectos de cada narrador en particular vaya configurando una poética común, compartida, en mayor o en menor medida, por todos los autores estudiados².

LOS NARRADORES DE PRIMERA HORA.

Eduardo Chicharro (Madrid, 1905-1964) es quien más problemas presenta a la hora de establecer un balance cuantitativo y cualitativo de su obra narrativa. Sus seis novelas permanecen todavía inéditas, así como gran parte de sus cuentos, hoy objeto de recopilación y estudio.

Como testimonio de las empresas de más extenso vuelo queda el primer capítulo de su novela *El pájaro en la nieve* y del proceso de su escritura a par-

² La poesía de este movimiento ha gozado de mejor suerte que su prosa. Entre la ya nutrida bibliografía sobre el postismo poético y sus manifiestos programáticos destacan los panoramas globales de Carlos Edmundo de Ory: «Historia del postismo». En *Poesía 1945-1969*. (Ed. al cuidado de Félix Grande). Madrid, Edhasa, 1970, pp. 261-278; María Teresa Hernández: «Un último intento de vanguardismo español: el postismo». *Analecta Malacitana*, 1.1, 1978, pp. 147-185; Jaume Pont: *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona, Edicions del Mall, 1987, y Rafael de Cózar: «El postismo e l'avanguardia spagnola del dopoguerra». En Gabriele Morelli(Ed.): *Trent'anni di avanguardia spagnola*. Milano, Edizioni Universitarie, 1987, pp. 251-268 y Víctor García de la Concha: *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid, Cátedra, 1987, II, pp. 667-771.

tir de la arbitraria manipulación de imágenes o escenas mentales. Para Nieva, el Raymond Russel de *Locus solus* y las *Impresiones de Africa* debió de seguir un proceso muy parecido.³

De aparecer algún día editada la totalidad de su narrativa, con toda probabilidad lo consagraría como uno de los narradores postistas más originales y sugestivos. Pero, en tanto que esto no suceda, cabe resignarse a la consulta de media docena de relatos publicados en revistas, que, junto con otros tantos inéditos, completan la totalidad de su obra cuentística.⁴

A pesar de estas limitaciones, los textos editados iluminan los polos de imantación hacia los que se orientará esta vanguardia póstuma: una estética que anuda radicalidades vanguardistas y neovanguardistas, en la que expresionismo supone en ella la raíz primordial de una cosmovisión subjetiva y de una ambiciosa y exasperada escritura. Lo confirma la absorción del romanticismo alemán, que se adivina en la atmósfera de terror, fantasía y misterio de las novelas de Chicharro, como antes en el caligarismo cinematográfico o en expresionistas como Kubin o Meyrink⁵. Y es que en el acartonamiento estético y la represión censora de los negros años cuarenta sólo estaban permitidos los apocalipsis interiores y las regresiones a los secretos reductos de la conciencia. El ambiente expresionista que se estaba viviendo en la posguerra española favoreció la adscripción de los espíritus más lúcidos y sensibles a esta vanguardia germana como modo de encauzar otras sedimentaciones de radicalismo en aluviones de exótica y a veces contradictoria procedencia. Entre ellos, el surrealismo, el neo-expresionismo, y la abstracción, perceptibles desde los primeros momentos del postismo —la mayoría de sus componentes hicieron compatible la actividad literaria y la pictórica—, con la invocación de los nombres familiares de Giorgio de Chirico, Picasso, Rousseau el Aduanero, Chagall, Max Ernés o Magritte. El resultado es un realismo mágico integrador, más allá del divulgado pocos años antes de la guerra desde el atento mirador internacional de la *Revista de Occidente*⁶.

³ Francisco Nieva: «Datos sobre una novela alquímica» (*Poesía*, 2, 1978, pp.58-71), artículo que sirve de presentación al fragmento de Chicharro. Se hace obligado mencionar a este respecto las noticias proporcionadas por Jaume Pont («Una novela inédita de Eduardo Chicharro» *Scriptura*, 3, 1986, pp. 63-73) en el que, además de estudiar *Los jeroglíficos del caballo*, ha desvelado su entidad de reto narrativo a tres bandas: «En 1944, en plena gestación del *Postismo*, sus tres miembros fundacionales —Chicharro, Ory y Sernesi— decidían acometer una empresa singular: la escritura por separado de sendas novelas, con un motivo o *ilustración-estímulo* común: el conocido grabado de Alberto Durero «El Caballero, la Muerte y el Diablo». Al parecer, sólo Chicharro y Ory —Sernesi desistiría del proyecto muy pronto— llevarían adelante el sueño de aquella triple empresa».

⁴ Según la bibliografía recopilada por Andreu van Hooft («Eduardo Chicharro: los cuentos encontrados» *Zurgat*, junio /1991, pp. 16-21).

⁵ En este inequívoco marco moderno cabe interpretar el cúmulo de fijaciones «góticas» que detecta Pont en la novela *Los jeroglíficos del caballo*, tras las huellas de Poe, Ann Radcliffe, M.G. Lewis, Robert Maturin y Horace Walpole (*art. cit.*, p. 64). El germinal romanticismo de alemanes como Goethe está presente en lecturas como *La nueva Melusina*, traducida de forma autónoma en 1945 y lectura predilecta de los postistas.

⁶ *El realismo mágico* de Franz Roh fue traducido por Fernando Vela, activo miembro del círculo orteguiano (Madrid, *Revista de Occidente*, 1927).

En similares coordenadas se mueve **Carlos Edmundo de Ory** (Cádiz, 1923), el narrador más importante de la primera hora del postismo. «La mujer de los tres trapos» (*La Cerbatana*, 1945) supone el comienzo de una asidua labor cuentística, recogida casi en su totalidad en las colecciones *El bosque* (1952); *Kikiriki-Mangó* (1954); *Una exhibición peligrosa* (1964); *El alfabeto griego* (1970) y *Basuras* (1973)⁷.

Es imposible dar cuenta en estas breves páginas de los innumerables enigmas constructivos e interpretativos que plantea *Mèphiboseth en Onou. Diario de un loco*, su única novela publicada⁸. Se trata originariamente de un texto informe que, en última instancia, se nutre del mismo magma y de las mismas excrecencias de sus diarios: *Mèphiboseth* es, en el fondo, el viaje iniciático de un alma atormentada a la búsqueda de las fuentes de un conocimiento apaciguador, entendiéndolo por «fuentes del conocimiento» aquellos confines del saber humano en los que lo racional se confunde con lo irracional: lo onírico, lo místico o lo esotérico orientalizante. En este sentido, tiene tanto de *bildungsroman* y de novela de artista, como de libro sapiencial o ejercitación ignaciana. Pero, ante todo, sus raíces —como gran parte de la obra posterior— están en el expresionismo alemán⁹.

Lo novelesco y, en buena medida, lo nivelesco, se van construyendo *a posteriori*, a lo largo de un lento proceso de reescritura. De ahí los «arrepentimientos» y la obsesión especular de esta novela polimorfa y desconcertante, elucubración «adolescente» inicial reemprendida una y otra vez bajo la seducción de sus primeras lecturas de Kafka y de expresionistas como Rilke, Keyserling, Hesse, y sin que falte el turbio paroxismo de Dostoievski o la «locura en Cristo» de Hauptmann.

Más todavía que en *Mèphiboseth en Onou*, la máxima referencia de la cuentística de Carlos Edmundo de Ory es la obra de Kafka. Su propio proceso de escritura parece de algún modo surgido del asfixiante ambiente vital bajo el Poder omnipresente del Dictador¹⁰.

⁷ Madrid, Júcar, 1975, recopilación antológica de donde proceden los cuentos que se mencionan a continuación. Ory conserva además varias obras inéditas, entre las que se encuentran los *Cuentos de la dicha y del miedo* y las novelas *La vida sin bondad* y *El caballero, la Muerte y el Diablo*.

⁸ Las Palmas, Inventarios Provisionales, 1973. Su proceso de redacción comienza en 1945 y su versión definitiva fue rechazada en 1955 por la censura. (Cfr. Carlos Edmundo de Ory: *Diarios*, I. Barcelona, Barral, 1975).

⁹ De la penetración oryana con esta vanguardia es muestra elocuente su artículo «Las ratas en la poesía expresionista alemana». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 185, 1965. Recogido en *Iconografías y Estelas*. Cádiz, Diputación Provincial, 1991, pp.175-199. La mayor parte de los estudiosos reconocen la existencia de un «ambiente expresionista internacional» como interpretación artística y literaria de las sucesivas conmociones espirituales que desencadenan los acontecimientos que suceden a los felices años veinte. En lo que respecta a Estados Unidos y Canadá, cfr. Sherrill E. Grace: *Regression and Apocalypse. Studies in North American Literary Expressionism*. University of Toronto Press, 1989.

¹⁰ «Bajo las dictaduras más oscurantistas, siempre se produjeron fermentos de habla sorda, por no decir tartamuda, capaz de emitir mensajes cifrados. Todo menos la sordomudez. Así surge una literatura críptica o una poesía metametáforica, so capa de esoterismo o de esteticismo, que siendo

Dadas las múltiples y contradictorias respuestas que concita en la posguerra mundial la obra de Kafka, ésta cataliza y reactiva una serie de lecturas que ahora se van a considerar como afines. Algunas de ellas constituían el mosaico referencial del modernismo, con el que los postistas nunca cortaron su cordón umbilical. Es el caso de los cuentos de Poe, traducidos en 1945 por Julio Cortázar y a los que por estos años Ramón Gómez de la Serna venía asociando a Kafka. En este capítulo puede incluirse cierta narrativa fantástica o de misterio, como los cuentos de E.T.A. Hoffmann o de Maupassant, éstos últimos, mentores favoritos de Ory¹¹. De otro lado, el genial autor de *El castillo* actualiza los subterráneos de la conciencia de los personajes de Dostoievski, lo que ya fue detectado por Nathalie Sarraute en su temprano ensayo «De Dostoievski a Kafka» (1947)¹². De ahí a considerar la tragedia de la desesperanza humana que encerraba el mundo kafkiano tan sólo mediaba un paso. Si fueron en primer lugar los surrealistas quienes acusaron su influencia, su fama en la posguerra mundial se debe al existencialismo francés. Mientras Sartre descubría la *nausea* a finales de los años treinta y Camus *el absurdo* durante los años de guerra y ocupación, ambos estaban comenzando a entusiasmarse por Kafka, al que consideraron un nihilista y uno de los primeros filósofos del sinsentido de la vida. Ory no dejará de levantar acta de estos hechos, como tampoco de las referencias a Kafka de *El mito de Sísifo* (1946) o del capítulo sobre Kafka titulado «La esperanza y el absurdo» de las primeras *Situations* sartrianas¹³.

Ese poder catalizador de Kafka se aprecia reencarnado en las diversas radicalidades de la literatura europea de los cuarenta y cincuenta, nuevas afinidades electivas de la experimentación postista. Es el caso del teatro del absurdo, que se convirtió en los años cincuenta en uno de los fenómenos artísticos más importantes de este siglo, o de las novelas de Boris Vian, Julien Graq o Maurice Blanchot.¹⁴ Fue también el caso de Borges —que tradujo *La metamorfosis* y que

fraude es chasco a la vez. A mí me divierte mucho ese juego subversivo, y no en vano los postistas inventamos el *enderezamiento*, virtud capital de la modificación que, fuera de la belleza, puede emplearse para embaucar.» (En Antonio Beneyto: *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelona, Plaza & Janés, 1977, p. 402). Buena prueba de la atracción kafkiana son los artículos de Ory «Veinte años de Kafka en Francia» (*Caudernos Hispanoamericanos*, 175-176, 1964) y «El 'nuevo testamento' de la risa: Kafka —obras completas—. *Indice*, 194, 1965. Recogidos en *Iconografías y Estelas cit.*, pp. 41-47 y 49-54.

¹¹ Cfr. Rafael de Cózar: «El mundo narrativo de C.E. de Ory», ponencia en prensa cuya consulta agradezco a la amabilidad de su autor.

¹² Cfr. además, entre otros, Renato Poggioli: «Kafka and Dostoievski». En Angel Flores (Ed.): *The Kafka problem*. New York, Gordian Press, 1975, pp. 69-83 y Victor Kaufman: *Existentialism from Dostoievsky to Sartre*. New York, Meridian Books, 1957.

¹³ Carlos Edmundo de Ory: «Veinte años de Kafka en Francia». *Iconografías y Estelas cit.* También sobre estas vinculaciones, Albert Camus: «Hope and absurdity» y Jean Wahl: «Kierkegaard and Kafka», en Angel Flores (ed) *cit.*, pp. 265-275 y 277-290 respectivamente.

¹⁴ Autores que conforman una parte del devocionario postista. De modo especial, el Blanchot teórico y el novelista de *Aminadab* o de *Thomas l'oscur*. A la creciente atención crítica hacia estos minoritarios escritores se suma ahora John Gregg: *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*. Princeton University Press, 1994. Gregg estudia el legado de Blanchot —similar al de Bataille— en la literatura posterior.

había querido ser Kafka—, para quien la diferencia esencial de Kafka con respecto a sus contemporáneos estribaba en que «con ellos uno no está obligado a tomar la referencia ambiental, la connotación del tiempo y del lugar».¹⁵

Gran parte de la extraña originalidad de los cuentos de Ory se debe a los estímulos de la escritura experimental del expresionista checo. En su atmósfera onírica y absurda se sumerge el narrador —y el lector— ante la imborrable pesadilla de «La mujer de los tres trapos». La misma sensación angustiosa se experimenta ante el héroe de «Basuras», en su búsqueda insensata y maniática de una cartera en una ciudad donde jamás encontraría nada, agachándose maquinalmente para revolver los deshechos de un espacio urbano que se ha convertido en una fantástica ciudad de basura... Como se ha apuntado antes, es difícil deslindar en estos relatos lo kafkiano de lo que le llega a Ory de otras procedencias. En este sentido, el ejemplo más representativo es, precisamente, el cuento titulado «Teatro», donde Bruno y Concha, como Mercier y Camier o Vladimiro y Estragón, intentan suicidarse una y otra vez en los raíles del tren sin llegar a conseguirlo. Una situación similar se da en «El desenterrado», «La lección de francés» o «La espera», relato en el que un nutrido grupo visitantes llama sucesivamente a la puerta del piso de quien se sistemáticamente se niega a atenderlos. En cambio, espera con impaciencia recibir a un misterioso desconocido, al que algún día sus pasos le traerán por azar hasta su umbral.

Lo kafkiano de cuentos como «El equilibrista del hambre» se refleja en «Una exhibición peligrosa», o en ese José que, con el espíritu de la *Carta al Padre*, se dirige largamente a su progenitor, enterrado en el cementerio.¹⁶

Dentro del expresionismo kafkiano encajan sin dificultad los comportamientos de unos personajes—tipo, despersonalizados y aplastados por un ambiente obsesivo y destructor. Por otra parte, en común con los surrealistas tienen esa alucinación discursiva, pues, como escribe Groethuysen, «nunca se razona tan bien como en sueños. Nunca se disputa mejor que en el absurdo. Todo es, a la vez, perfectamente lógico e incomprensible».

Gregorio Prieto (Valdepeñas, 1897) es el narrador postista que mejor ejemplifica la continuidad con las vanguardias clásicas, en una vida artística que corre pareja a la del grupo del 27, pero con la proyección cosmopolita de que le revisten su participación en las primeras exposiciones surrealistas o sus cuadros en el Pabellón Internacional de España en la Exposición Internacional de 1937, al lado del *Guernica* de Picasso, de las esculturas de Alberto y de los murales de Miró. Su imprevisible giro ideológico hacia el colaboracionismo con el bando sublevado precederá a su participación fundacional en el postismo.

Paralelamente a la postista *Poesía en línea* (1949) destacan sus cuatro olvidadas contribuciones a la narrativa.¹⁷ Se trata de relatos o, en palabras de Ory,

¹⁵ Rafael Conte: «La posteridad negada». *El País*, 3-VII-1983, p. 2.

¹⁶ Fijación paterna que se ve todavía más clara en «Un documento de la desaparición de mi padre» o en el discurso del Poder —de *El proceso* o de la *Colonia penitenciaria*— en «La lista».

¹⁷ *Toro-Mujer*. (Prólogo de Carlos Edmundo de Ory), Madrid, Cobalto, 1949; *Doña Berenguela estatua viva* (Prólogo de J. Ramírez de Lucas), Madrid, 1951; *Niño-Mosca* (Prefacio de Angel Crespo), Madrid, 1951 y *Macho-Machungo* (Prólogo de «Chebé»), Madrid, Librería-Club, 1951.

de «ficciones poéticas plastificadas», en las que el texto y el dibujo se integran para crear una realidad total, autónoma y novedosa.

Fue precisamente su amigo Chebé quien acertó a realizar el mejor análisis de estas breves narraciones. A propósito de la «fabulilla» de *Macho-Machungo*, escribía:

El delicioso fragmento, no menos que los dibujos que lo acompañan y tan elocuentemente se expresan, constituye una a modo de pieza musical, una especie de concertino. Después de un breve exordio en el que, tras claras y limpias metáforas, se anuncia la frase temática que luego se repetirá mágicamente disfrazada hasta el final, y donde apunta ya un graciosísimo juego de intención militarista, viene el cuerpo dramático, de muy simple orquestación, pero de delicadísima y complicada estructura, rica en voces de solos, scherzos, engaños y pequeñas sorpresas. Este cuerpo melódico queda prácticamente dividido en dos *tempi*, el del macho y el de la hembra, en el segundo de los cuales se vuelve a repetir el tema musical del primero, ahora que, al representar a la hembra, siempre más práctica, real y carnal que el hombre, se torna áspero, inquieto, contradictorio y con acentos más dramáticos, acentos que van ya como anticipando el *sursum corda* y el *vade retro* del final¹⁸.

En efecto, la filiación vanguardista es evidente. Cada texto constituye un encadenamiento de imágenes desconcertantes, en la clave de esa «imaginación sin hilos» que predicaba Marinetti —quien saludó a Prieto en nombre del futurismo italiano—,¹⁹ y que luego asumirían todos los ismos posteriores. Futurista es también esa ambición suya por nombrar, visible en los mismos títulos jitanjáforicos de todos estos relatos. Y es que, para Gregorio Prieto, «lo trascendental en arte es que la obra creada tenga autenticidad y pueda verse siempre como actual», y esa transcendencia se adquiere también con la estética vanguardista, «...mecanizando la idea, habría que decir que adquiere potencia de eternidad todo avance técnico o 'ismo', si se es capaz de conducirlo en un tanque que marche incommovible y seguro, como la Victoria de Samotracia, a la que el sabio instinto de un artista le supo imprimir vuelo de actualidad permanente»²⁰.

Prieto es un prosista de vanguardia que reúne en su cuenta lo más perdurable de estos movimientos: la fe en la obra de arte como creación independiente de la realidad, una obra de arte concebida como suma de estímulos, en este caso, visuales y discursivos, que remiten en última instancia a un universo fantásticamente distorsionado. Como observó Eduardo Chicharro, no es ajeno a este espíritu vanguardista el componente musical, elevando a la enésima potencia de tintineante jugueteo. Lo había practicado Huidobro y el Gerado Diego de los años veinte seguía recomendando «tomar un motivo musical y seguirle el juego».

Pero este arte combinatoria de disparatado ludismo no sólo ensarta sonidos. Como aconsejaban los cubistas, la procesión sintáctica avanza también apoyán-

¹⁸ Eduardo Chicharro: «Prefacio» a Gregorio Prieto: *Macho-Machungo*. Madrid, Clan, 1951.

¹⁹ Gregorio Prieto. *Exposición antológica*. Madrid, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978, p. 13.

²⁰ Gregorio Prieto: *El libro de Gregorio Prieto*. Madrid, Escelicer, 1962, p. 14.

dose en las no menos juguetonas asociaciones de ideas y recurrencias temáticas. De esto último hay un paso al borbotón surrealista, que Prieto salta sin apenas darse cuenta...

Lo hasta aquí señalado viene a reflejar la existencia, en estas breves ficciones, de todos los temblores sísmicos que azotaron la creación literaria en los primeros treinta años del siglo. Sin embargo, como en el caso de sus compañeros del 27, Gregorio Prieto hace gala de un exquisito sentido de la ecuanimidad, al inyectar ese espíritu de la modernidad vanguardista en las un tanto esclerotizadas venas de la tradición hispánica. A este respecto, hay algo del primitivismo de esa España eterna —o de fetichismo mágico, como lo definía Cocteau— en estas prosas rimadas, que recuerdan los soniquetes del romance-ro o el *Songo Cosongo* de Nicolás Guillén. Como lo hay también en la revisión a la que somete la historia en *Doña Berenguela estatua viva* o el mito de don Juan en *Macho-Machungo*. Como señaló Ricardo Gullón, las sucesivas metamorfosis caricaturizan a sus héroes hasta el esperpento.²¹ Un esperpento valleinclanesco que recupera la musa negra expresionista de los enanos de Velázquez, las invectivas de Quevedo y los *Caprichos* de Goya.²² Debe señalarse esta recurrencia casticista como una constante en los prosistas postistas.

Todos los ingredientes citados —los de la vanguardia, rica en volanderías y caprichos, y los de ese casticismo nacional distorsionado— están al servicio de una narrativa que se ajusta a los patrones del relato mágico. Esa realidad «otra» conseguida limita con el mundo de los relatos populares y de los cuentos de hadas. El «érase una vez» de las historias de Prieto introduce en el mundo infantil y en el universo de los sueños. En ambos casos, este patrón constructivo obra como mediador para conseguir del lector el beneficio de la credulidad y, de este modo, proceder al encantamiento —primitivo, musical, cromático— de la inmersión en esa «otra» realidad por la pura magia de la fábula.

Francisco Nieva (Valdepeñas, 1927) es autor de algunas mimetizaciones kafkianas, como la del sombrío cuento titulado «El dueño de un 'almacén'», publicado en 1952 en la revista *Deucalión*. Antes, la propensión postista al esoterismo había cuajado en «El Templo de la Gran Observancia».²³

De estos años data también el comienzo de *El Viaje a Pantaélica*,²⁴ novela recientemente aparecida y buena prueba de la pervivencia en el tiempo de esa actitud de rebeldía postista.

El conjunto de esta novela acumulativa y fragmentaria constituye una cosmovisión onírica informe y desinhibida, la verdad del mundo al revés del surre-

²¹ «Invenciones de Gregorio Prieto». *Deucalión*, 4 (1952), [pp. 26-27].

²² Que constituyen algunos de los principales mentores del expresionismo alemán. (Cfr. entre otros, Carlos Jerez Farrán: *El expresionismo en Valle-Inclán: una reinterpretación de su visión esperpéntica*. A Coruña, Edición do Castro, 1989, pp. 15 y ss).

²³ *Ambo*, 20-VI-1951, pp. 1,4,5 y 8. (Cuya consulta agradezco a la generosa disposición de D^a María Luisa Madrilley).

²⁴ Barcelona, Seix Barral, 1994, aunque, según el testimonio del autor, el comienzo de su escritura data de treinta años antes. En realidad, esta novela es el aprovechamiento narrativo de la obra teatral *El baile de los ardientes* (*O poderoso Cabriconde*, incluida ya por Moisés Pérez Coterillo en su edición del *Teatro furioso* de Nieva. Madrid, Akal/Ayuso, 1975).

alismo tocado con la magia posexpressionista. Terrores nocturnos, fantasías libidinosas, descensos infernales, delirios... Un jardín de las delicias donde todo es larvario y escamoso o, como ha señalado Fernando Lázaro Carreter, una «utopía libertina»²⁵.

Pero, si la técnica declina los registros narrativos, y aun líricos, la cosmovisión es teatral: la propia de una novela alegórica de la vida como teatro, en la clave barroca del mundo como representación y como sueño que se desvanece. Por eso, en el fondo está *El Criticón*, novela de iniciación y de aprendizaje, en la que la realidad se convierte en una sorpresa interminable. La distancia que media entre la desazón barroca y la contemporánea no impide que *El viaje a Pantaélica* esté teñido por una misma premura cognoscitiva y, a la vez, por una óptica común, desengañada y escéptica. Como tal representación, la vida es ilusoria, y vivir, el desfile de fantasías de una enajenación tan intensa y frenética como delirante.

A diferencia del jesuita de Belmonte, el sueño de la razón de Nieva se trasladada a un onirismo subterráneo y transgresor, pero en ambos casos se da un allanamiento de las fronteras de la realidad en una procesión de alucinaciones inconexas y monstruosamente extraña.

Con todo, cabe señalar que hay algo de vacilación y quizá de frustración estética en la concepción dilatada y en la tardía publicación de esta novela. Su caótico amontonamiento de materiales lleva a pensar en una organización de emergencia de lo que presumiblemente sólo eran, en un principio, anotaciones de diario, esbozos escénicos o, dada su esencia eminentemente plástica, estadios ovulares de una clandestina vocación pictórica²⁶.

En este apartado cabe mencionar, al menos parcialmente, la narrativa de **Camilo José Cela** (Iria Flavia, 1916). De otro modo, no se explicaría su contumaz rebeldía contra las convenciones del arte de contar, actitud que adquiere su significación última en la convivencia y contagio con el espíritu exasperado y provocador del grupo postista.

Bajo el título de «Entre la espada y la pared», Darío Fernández Flórez confesaba con tintes dramáticos la tragedia de un escritor viejo en pleno *boom* experimental de los años setenta:

¿Sería yo capaz, por ejemplo, (...) de lograr, como lo logra Cela —más joven que yo—, ataviar una novela de naturaleza interna más o menos convencional con vestiduras nuevas, como hace en su *San Camilo*...? Para ello hace falta poseer su genio camaleónico, su prodigiosa capacidad de mimetismo, que le permite ofrecer gato por liebre, porque el gato está tan gustosamente adobado que resulta superior a la liebre»²⁷.

Este «camaleonismo» —a todas luces evidente— no podía responder sino a una razón experimental. El propio Cela lo confesaba en el prólogo a *Mrs. Caldwell habla con su hijo*, al recordar que «...en mis cinco novelas hubo, sí, cinco temas, e incluso cinco decorados diferentes, pero no, en modo alguno,

²⁵ «El viaje a Pantaélica». *ABC literario*, 120, 1994, p. 7.

²⁶ De la misma matriz creativa es *Granada de las mil noches*. Barcelona, Seix Barral, 1994.

²⁷ Darío Fernández Flórez: «Entre la espada y la pared», *Informaciones*, 8-XI-1973.

cinco preocupaciones dispares o, como decía antes, y vuelvo a pedir perdón, cinco *técnicas de novelar*. Y añadía que, tras la linealidad del *Pascual Duarte*, el resto de sus novelas se resolvía en una cuestión de montaje de fragmentos: *Pabellón de reposo* es «una novela ensamblada, como los piso de parquet», (...) el *Lazarillo*, «una novela calendario» (...) y *La Colmena*, «una novela reloj, una novela hecha de múltiples ruedas y piecitas que se precisan las unas a las otras para que aquello marche».²⁸

El mencionado prólogo, elocuente por tantos conceptos, lo es también porque perfila al Cela de mediados de los cuarenta como a un escritor titubeante con los resultados, pero cuya indecisión actúa a la vez de catalizador de nuevas búsquedas experimentales. Así, Gonzalo Sobejano ha podido llegar a clasificar toda su obra narrativa bajo el signo de la experimentación: en los comienzos, con el marbete de «confesión» o «novela-confesional», aglutina el *Pascual Duarte*, *Pabellón de reposo* y el *Nuevo Lazarillo*. El *San Camilo*, *Oficio de Tinieblas*, *Mazurca para dos muertos* y *Cristo versus Arizona* («precedidas por el oratorio de *María Sabina*»), son melopeas salmodiadas que pertenecerían al género de «novela-letanía». Y el centro cronológico de su producción queda constituido por el paradigma de «novelas-crónica»: es el caso de *La Colmena* (crónica de una ciudad) y de *La Catira* (crónica más amplia en la que se novela a todo un pueblo)²⁹.

Cabe añadir que el autor se mueve con mayor comodidad en las distancias cortas del artículo, del cuento o del episodio viajero. Buena prueba de ese dominio es que, con la excepción de *La familia de Pascual Duarte* —su primera novela y, como tal, de arquitectura más convencional y primeriza—, los libros que constituyen los antecedentes y el entorno inmediato de *Mrs. Cardwell habla con su hijo* muestran a un Cela escritor de fragmentos. (Organizados en tumultuoso desorden en «mesas revueltas», «barajas de invenciones», «apuntes carpetovetónicos», «ruedas de ocios», «escritos a contrapié» y... ¡hasta «nuevos artículos matritenses»!).

Ese es también el aliento experimental interrumpido de muchos de los textos puramente narrativos de esta época (como *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (1949), *Santa Balbina, 37, gas en cada piso* (1951), *Timoteo el incomprendido* (1952) o *El bonito crimen del carabinero*, algunos de cuyos relatos transmigrarán con pocas variaciones a la *La Colmena*). De ellos se puede decir que están caracterizados por un realismo castizo y costumbrista, aderezado —y disfrazado en muchos de los casos—, con una buena dosis de tremendismo genérico, lo que les hace coincidir parcialmente con el cuento, siendo y sin ser exactamente eso: más bien, manifestaciones anárquicas de una concepción espontánea, lírica y libérrima del ejercicio creador.

Esta complicidad con el espíritu postista se dejará sentir incluso en un puñado de cápsulas narrativas de *La Colmena*, entre las que, por ejemplo, «El hom-

²⁸ Cito por la edición de Destino. Madrid 1979, pp. 11-13.

²⁹ «Cela y la renovación de la novela». *Insula*, 518-519, 1990, pp. 66-67. Cfr. también su prólogo a *La colmena*. Madrid, Alianza, 1992.

bre que olía a cebolla» (V,14), poco tiene de documento social y sí de insólita instantánea con desenlace más absurdo todavía.

Semejante milagro de la sustitución de un tremendismo naturalista (el narrativamente más convencional del *Pascual Duarte*) por el tremendismo lírico del resto de su producción no se explica sin su paso por el postismo. A partir de su contacto con el grupo, toda la narrativa de Cela puede calificarse de experimental. Las reverberaciones de ese espíritu se encuentran incluso en sus últimas novelas³⁰.

Pero fue *Mrs Caldwell habla con su hijo* (1953), la obra que provocó más silencio de la crítica y más iras e incomprensiones entre sus lectores. La extrañeza ha venido acompañando a este libro, cuyas fechas de redacción (1947-1952) la identifican como uno de los frutos narrativos más preclaros del movimiento³¹.

Para Caballero Bonald, «los 212 capitulillos de que consta la novela son como otras tantas ráfagas de la memoria, se organizan a un ritmo entrecortado, espasmódico, sugerido por una serie de asociaciones ilógicas que se corresponden con una obcecada y martirizante intimidad. Todos y cada uno de esos capitulillos poseen una entidad propia, pero funcionan como vasos comunicantes; no están ligados necesariamente entre sí, pero obedecen a una unitaria y empedernida auscultación en las sombrías cavernas del recuerdo. O de no sé qué otras musarañas de la razón»³². El comienzo del primer capítulo puede servir de ejemplo para constatar hasta qué punto los identifica la gratuidad sintáctica y semántica del ludismo postista:

Venías dando saltos como un querubín tonto, igual que un querubín al que una húmeda nube le hubiera sorbido el seso. Yo ya estaba acostumbrada a verte; tu padre (q.D.h.) se había pasado la vida dando saltos de las más variadas especies: saltos de costadillo, saltos mortales, saltos polacos, saltos de alcaraván en celo, saltos mimosos. Tú venías dando saltos, altos saltos increíbles, como un querubín mimoso...

Este doméstico fluir de la conciencia de Mrs. Caldwell no queda distancias insalvables de la alocada sucesión de situaciones del *Hebdómeros* de Chirico, de la laboriosa metodología de asociaciones que dijo utilizar Raymond Roussel para escribir algunos de sus libros, o de las lecciones del *Traité d'estile* de Aragon. La admiración hacia las creaciones más influyentes de la novela contemporánea conducirá a Cela a una constante y confesada obsesión por la experimentación estructural, lo que corrobora ese frenético sucederse de «cañamazos» diferentes de cada novela. Las largas esperas con las que frecuentemente ha venido dilatando la ansiedad de sus lectores obedecen quizá a ese penosa lucha por dotar a sus novelas de una estructura original «sin que se note».

³⁰ Como, por ejemplo, en *El asesinato de un perdedor* (Barcelona, Seix Barral, 1994), nuevo juego de variaciones que podría titularse de cincuenta maneras diferentes. (Cfr. Camilo José Cela: «Cincuenta y un títulos más». *ABC*, 6-V-1994).

³¹ Y que Fernández Molina ha relacionado con la estética postista. (Nota sobre Camilo José Cela y los *Papeles de Son Armadans*. *Insula*, 518-519, 1990, p. 23).

³² Sobre la poética de *Mrs. Caldwell habla con su hijo*. *Nuevas Letras*, 1, 1984, p. 51.

Este énfasis no es gratuito: le sirve para enmascarar sus innatas aptitudes para la captación de la realidad en lo que tiene de proximidad costumbrista. *Mrs. Caldwell habla con su hijo* ejemplifica también esa segunda constante del camaleonismo celiano: la «carnavalización» experimental de un discurso que fluye originariamente desde los cauces familiares del intimismo y de la cotidianidad. Las limitaciones derivadas de la ausencia de una verdadera cosmovisión novelesca de envergadura quedan disfrazadas por el aderezo vanguardista, en cuyo rango hay que situar a quien posiblemente siempre haya estado soñando con ser Joyce. Lo explica su incondicional admiración hacia autor del *Ulysses*, como también su magistral habilidad expresiva, en la cual hasta el castizo respeto a los usos léxicos y sintácticos del idioma se convierte en perturbación transgresora.³³ Con la perspectiva de una dilatada y fecunda trayectoria, cabe valorar este disfraz carnavalesco, potenciado por sus complicidades con los postistas, como uno de sus rasgos más perdurables.

La obra narrativa ocupa un lugar menor con respecto a la lírica en la producción de otros postistas tempranos, los cuales podrían también mencionarse por algunas contribuciones esporádicas. Es el caso de **Silvano Sernesi** (Florencia, 1923), quien publica en *Postismo* (1945) el relato «Un hombre poco común o el hombre de los pañuelos» (en colaboración con Chicharro) y, en la misma fecha, en *Cerbatana*, «Casi casi los casó Voronoff».³⁴ También el de **Gabino Alejandro Carriedo** (Palencia, 1923-Madrid, 1981), o el de **Angel Crespo** (Ciudad Real, 1923), ambos con colaboraciones narrativas en la revista *Deucalión* (1951-1952), dirigida por este último.

LA ESTELA DEL POSTISMO Y OTRAS COMPLICIDADES.

No han sido los cuentos de **Ignacio Aldecoa** (Vitoria, 1925-Madrid, 1969) los más afortunados a la hora de las aproximaciones críticas. Quizá la razón estribe en situarse en una tierra de nadie donde el testimonio se disuelve en fantasía. O, por decirlo con la autora de una reciente monografía, porque muchos de sus cuentos «dejan atrás la limitadora fidelidad a los hechos palpables para abrirse a una perspectiva de totalidad, a una realidad que abarca lo natural y lo sobrenatural, la experiencia vivida y la experiencia soñada, lo consciente y lo subconsciente, lo inmanente y lo trascendente.» Y añade que Aldecoa trasciende en sus cuentos la superficie externa de los hechos y los adereza con «un toque de simbolismo».³⁵ Antes se había puesto de relieve el absurdo que embarga los comportamientos de los personajes y se adueña de las situaciones³⁶ y, en general, existe la coincidencia, cada vez más compartida, en señalar el

³³ *Cfr.*, a título de ejemplo, el ya lejano libro de Sara Suárez: *El léxico de Camilo José Cela*. Madrid, Alfaguara, 1969.

³⁴ Recogidos en el citado libro de Jaime Pont.

³⁵ Irene Andrés-Suárez: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid, Gredos, 1986, p. 48.

³⁶ José Luis Martín Nogales: *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Madrid, Cátedra, 1984, pp. 91 y ss.

humor, la esperpentización y el intenso lirismo que inunda estas singulares ficciones.

Esta atipicidad se debe, sin duda, a sus orígenes literarios en el entorno postista. Al evocar sus andanzas con Aldecoa «por calles y tabernas», Carlos Edmundo de Ory apunta una clave fundamental y que no puede pasar desapercibida:

«Se dijo que en aquella pensión, —la Pensión Garde, en el Pasaje Alhambra, cerca del Gijón, donde convivió con Ory, Santos Torroella, Alberto Crespo y Pedro Bueno—, se perfilaron muchos de los mejores cuentos de Aldecoa.³⁷

Es posiblemente la inacabable convalecencia de este sarampión juvenil de fiebre y erupciones postistas una de las razones importantes —si no la principal— que explican que Aldecoa sea un cuentista «diferente»³⁸. Si ha tardado en apreciarse esta virtud —que sigue todavía minusvalorada, aunque no para la perspicaz Carmen Martín Gaité—³⁹, es también, al menos en parte, atribuible a la responsabilidad que en la perpetuación de este dislate ha tenido el propio autor.

Para apreciar la «diferencia» hay que navegar por el proceloso océano de los problemas textuales, y saltarse todas las ordenaciones de su obra, desde las del propio autor, hasta las de sus sucesivos editores. Sólo así será posible restaurar una cronología de sus ficciones y, de este modo, percibir esos orígenes filopostistas que todavía permanecen en penumbra. Resulta a este respecto inconcebible que un Aldecoa juvenil, que es postista en *El libro de las algas* (1949), sometiera su pluma a semejante esquizofrenia estética.

Esa nueva lectura debe comenzar por prestar una mayor atención a su primera obra narrativa. Sus orígenes hunden sus raíces en el postismo, aunque ese ramalazo de locura creadora —más contenida, no obstante, que en la narrativa vista hasta ahora—, aflora de tarde en tarde. Aparece en algunos cuentos de *Caballo de pica* y especialmente, de *Arqueología*, ambos de 1961, en cuentos como las «vidas extrañas de «El asesino» (1955), «El caballero de la anécdota» (1955) o «El libelista Benito» (1950).

En las antologías posteriores publicadas en vida, Aldecoa sintoniza ya con la estética experimental de los años sesenta. Por eso no le costará trabajo alguno seguir incorporando a esa nueva manera de contar —la más decididamente fantástica de *Pájaros y espantapájaros* (1963) y *Los pájaros de Baden-Baden*

³⁷ «Por calles y tabernas con Ignacio Aldecoa», artículo que también da cuenta a pie de página de otros testimonios similares. En Drosoula Lytra (Ed.): *Aproximación crítica a Ignacio Aldecoa*. Madrid, Espasa-Calpe, 1984, p. 174.

³⁸ Otros síntomas del Aldecoa de los años cuarenta son «Jarlos pájaro de oro», texto mecanografiado dedicado a Ory o también, su exaltada «Carta de un estudiante a otro estudiante sobre materia postista», en la que se incluye entre los defensores grupo (*El Español*, 188, 1946).

³⁹ «Ninguno de los dos [Nieva y Aldecoa] desmiente luego aquel parentesco con el postismo, tan patente en su gusto por la metáfora dislocada. Cuando, por ejemplo, escribe Ignacio, ya entrado de lleno al cultivo de la prosa: 'El Manzanares, paralizado y submarino, asomaba el lomo plateado' o 'Una avispa doblaba su cuerpo de forúnculo y de piedra preciosa tanteando en la boca de una botella', sorprende que algunos críticos lo hayan encasillado sin demasiadas matizaciones como cultivador del realismo costumbrista» (*Esperando el porvenir*. Madrid, Siruela, 1994, pp. 27-29).

(1965)—, otros relatos publicados en revistas de los años cincuenta. Relatos que, como «Las cuatro baladas extrañas» —que luego dará título al libro *Pájaros y espantapájaros*—, hacen gala de un realismo mágico de envidiable ejecución.

En definitiva, la presente reflexión quiere llamar la atención al siguiente hecho: si, como ha visto la crítica, la narrativa de Aldecoa ofrece en su totalidad —y, en particular, la narrativa breve— unos procedimientos líricos y extrañadores que le confieren un sello propio, la consideración de la cronología de sus creaciones muestra una evolución en dientes de sierra (con un paréntesis más proclive al realismo dominante). Los primeros picos emergentes son los relatos de los primeros cuarenta (cuyo realismo mágico no se acaba de explicar sin el estímulo postista). Después, en los publicados a partir de *Pájaros y espantapájaros*, ese estímulo postista inicial se radicaliza, al confundirse con la renovación de la narrativa de los años sesenta.

Vinculado al grupo desde 1949, **Antonio Fernández Molina** (Alcázar de San Juan, 1927) es uno de los postistas más consecuentes y más representativos de cuantos se vienen convocando a lo largo de esta exposición, en la medida en que dicho contacto constituye un revulsivo estético decisivo, del que va a retener como herencia el espíritu de insaciabilidad estética común al movimiento. Por lo demás, el postismo es sólo el primer momento de una aventura poética total (lírica, narrativa, teatral y pictórica), abierta a todas las disidencias literarias y artísticas de la contemporaneidad, que integra en una escritura personal de suma originalidad.

Simultáneamente al cultivo del cuento, comenzará la redacción de *El león recién salido de la peluquería* que, aunque escrita en 1959, tendría que esperar a ver la luz hasta que el *boom* experimental de finales de los sesenta la hiciera más accesible.⁴⁰

El león recién salido de la peluquería es, pues, la primera novela larga que escribió y, por lo tanto, la más representativa en cuanto a los síntomas del ámbito referencial del postismo, en la vecindad de Julian Gracq, Beckett, Ionesco, Genet, Boris Vian y, sobre todo, de Kafka. La tan insignificante odisea de Juan y Malva por las calles de un pueblo cualquiera carecería de importancia, si no fuera porque, como el agrimensor de *El castillo*, pone en tela de juicio la significación de un mundo absurdo y grotesco. Sólo se precisa una mirada privilegiada para desentrañarlo, aunque dicha mirada implica también una cierta despreocupación por todo lo que no cae dentro de su campo focal. Así, personajes y objetos se desvanecen, las imágenes se difuminan y los personajes recorren desganadamente un fantasmagórico laberinto.

Destaca en la producción moliniana *Solo de trompeta*,⁴¹ cuya aparición fue saludada con alborozo por Valbuena Prat, al emparejar la «notable y originalísima novela» de este «actualísimo y original autor» con *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos⁴².

⁴⁰ Barcelona, Seix Barral, 1971.

⁴¹ Novela que acabó de redactar en noviembre de 1960, y que publicó en 1965 en Alfaguara.

⁴² «El mundo de los sueños, en su desnuda y sincera infantilidad; lo obsesivo, hasta una especie de alucinación y enajenación, en que se funden lo vivo con lo literario, gravitando lo absurdo

Solo de trompeta es la visión insólita del mundo desde la mirada de un enano, que procede al redescubrimiento de la realidad cotidiana y a su interpretación fecundadora por medio del onirismo y la fantasía. El humor, el absurdo y el erotismo contribuyen a una cosmovisión dislocada con ribetes de esperpento, ya que lo monstruoso no es la vida del enano Miguel, sino los seres que le rodean, en una óptica invertida digna de las mejores páginas de Quevedo y de Valle Inclán. Juan Eduardo Cirlot asoció esta dimensión esperpéntica a la de caricaturistas como Grosz y Dubuffet.⁴³ Acidez y magia cronopiesca de semejante frescura cognoscitiva sólo se encuentran en las miradas paralelas del enano de *El tambor de hojalata* de Günter Grass o, antes, en la señorita M. de las *Memorias de una enana* de Victor de la Mare.

Tras el episódico el mayor decantamiento hacia lo visual de *Un caracol en la cocina*⁴⁴, sus novelas y relatos posteriores profundizarán cada vez más en el realismo mágico de *Solo de trompeta*, con el que Fernández Molina, como le sucede a su héroe «Adolfo de perfil», «soñará despierto la historia de su reconciliación con la apariencia»⁴⁵. Un capítulo de *Pasodoble del enigmático* desvela el secreto. El milagro moliniano se consigue con un sencillo auxilio instrumental del «espejo paseado a lo largo del camino». Pero no el azogado espejo de Stendhal, sino el de Alicia en el País de las Maravillas. La intensa percepción de las cosas hace que éstas se conviertan en objetos larvarios y maleables, que unos seres se metamorfoseen en otros, y que ese engaño a los ojos conduzca a una extraña inmersión en lo desconocido. De este modo, hasta lo más trivial de la existencia adquiere un carácter visionario.

Las novelas de **Fernando Arrabal** (Melilla, 1932) responden a la misma inspiración experimental del resto de su producción literaria⁴⁶. Si bien su la tardía convivencia con algunos de los escritores vinculados al postismo se truncó por su autoexilio en Francia, tanto la narrativa como el teatro arrabalianos evolucionan a partir de sus siempre confesados orígenes postistas. Muestra de ello es el constante flujo sus novelas, desde la frescura imaginativa de las primeras

y la sátira sobre el ambiente familiar y social, en boca del protagonista, niño socialmente retrasado, —más en la inadaptación que en lo patológico mental—. Una rebeldía irónica y motivos que funden el ya lejano *dadá* con el teatro de Arrabal, hacen de esta novela, por lo demás clara y precisa en su sentido, uno de los casos más interesantes de las letras actuales. (Cfr. *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968. IV, pp. 928-930).

⁴³ «Quien conozca *Solo de trompeta*, que es la biografía de un ser téticamente monstruoso, y vea la filiación de esa obra con la teoría del esperpento y con las pinturas de bufones y tontos de Velázquez, no se extrañará nunca de lo que dibuja Molina.» («Amanecer de lo informe». *La Vanguardia Española*, 1-XI-1969).

⁴⁴ Barcelona, Picazo, 1970. [Barcelona, S. Ediciones, 1991, 2ª].

⁴⁵ Completan la producción moliniana *En Cejunta y Gamud*. Caracas, Monte Avila, 1965 [Madrid, Heliodoro, 1986, 2ª]; *Adolfo de perfil*; *Rin-tin-tin cruzando los Alpes*. Zaragoza, La Flauta de Hueso, 1984; *La hoja de la alcachofa es una lechuga*. Alcázar de San Juan, Casa Municipal de Cultura, 1988; *Los frutos de la noche*. Zaragoza, Mira, 1993; *Pasodoble del enigmático*. Madrid, Libertarias, 1993 y libros de brevísimos relatos, entre los que destacan *Dentro de un embudo*. Barcelona, Lumen, 1973; *Arando en la madera*. Zaragoza, Litho Arte, 1975; *Sombras chinescas*. Madrid, Libertarias, 1992 y *Perro mundo*. Madrid, Calambur, 1994.

⁴⁶ Cfr., entre otras referencias, el «Preliminar» de Angel Berenguer a *Baal Babilonia* (Barcelona, Seix Barral, 1983).

entregas, alguna en francés, hasta el manierismo un tanto reiterativo de las más recientes⁴⁷.

En cuanto a **Félix Casanova de Ayala**, poeta y autor de la colorista crónica «Teoría y anecdotario del postismo», su novela *El collar de caracoles*, queda ya fuera de del campo de este estudio. Página a página, va desgranando las cuentas un regionalismo canario, en estampas costumbristas en las que no faltan los destellos de alguna instantánea transfiguradora de la realidad.⁴⁸ En este mismo colofón extrarradial cabe incluir el atractivo diario que el pintor y poeta postista **José Fernández Arroyo** (Manzanares, 1928) comienza a redactar en 1948⁴⁹.

Por otra parte, la revisión de los cuentos infantiles que **Gloria Fuertes** (Madrid, 1918) comenzó a publicar semanalmente en las revistas infantiles falangistas *Pelayos* y *Maravillas* desde principios de la década de los cuarenta aleja la sospecha de cualquier contagio que cabría esperar de sus relaciones con el grupo. Estos textos —a veces meros pies de *cómic* y siempre concesiones al evasivo ternurismo ambiental— nada dicen de los futuros guiños postistas del poemario *Aconsejo beber hilo* (1954), los cuales parecen reencarnados en esa mirada infantil sobre la realidad y en la fruición lingüística que caracteriza a algunos relatos infantiles posteriores.

Cerrar este breve inventario obliga a no olvidar la tangencial figura de **Alfonso Sastre** (Madrid, 1926), a cuya relación con el inconformismo estético del postismo aludió Aurora de Albornoz en un lejano trabajo⁵⁰. Su obra narrativa —que inicia con su olvidada novela corta *La plaza de San Francisco*, aparecida en 1953 en *El Español*—, afronta las fantasías «libertarias» de la imaginación y del terror de *Las noches lúgubres* (1963) como reverso catártico e igualmente provocador de sus creaciones escénicas más testimoniales⁵¹.

⁴⁷ Entre ellas, *Baal- Babilonia* [1957]. Madrid, Cupsa, 1977. *El entierro de la sardina* [Paris, Julliard, 1961]. Barcelona, Destino, 1970. *La piedra de la locura*. [Paris, Julliard, 1963]. Barcelona, Destino, 1970. *Arrabal celebrando la ceremonia de la confusión*. Madrid, Alfaguara, 1966. *La torre herida por el rayo*. Barcelona, Destino, 1983. *La piedra iluminada*. Barcelona, Destino, 1985. *La virgen roja*. [La vierge rouge. Paris, Acropole, 1986]. Barcelona, Destino, 1987. *La hija de King Kong* [La fille de King Kong. Paris, Acropole, 1988]. Barcelona, Destino, 1988 o *El mono o Enganchado al caballo*. Barcelona, Planeta, 1994.

⁴⁸ Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria, 1980.

⁴⁹ *Edelgard*. *Diario de un sueño (1948-1953)*. Ciudad Real, Diputación Provincial, 1991.

⁵⁰ En «La prosa narrativa de Alfonso Sastre». *Cuadernos para el diálogo*, XXVI, 1971. Recogido en Mariano de Paco (Ed.): *Alfonso Sastre*. Murcia, Universidad de Murcia, 1993, pp. 81-96.

⁵¹ Madrid, Horizonte, 1964 y 1973. Madrid, Emiliano Escolar, 1982, 3ª. Bajo el título de *Necrópolis* (Madrid, Grupo Libro 88, 1993), el autor ha venido a rescatar del olvido las «nuevas noches lúgubres» prometidas en 1982.