

# Las poéticas de *Cántico* y el Postismo. Influencia de Vicente Aleixandre



JOAQUÍN MORENO PEDROSA

Universidad de Sevilla

**RESUMEN:** Durante la posguerra española, la influencia de Vicente Aleixandre no sólo se extiende a la «poesía social», basada en una concepción de la poesía como comunicación. En Córdoba, los poetas del grupo *Cántico* comparten con el autor sevillano la expresión de un erotismo rebelde y sensual, que constituye una vía de conocimiento. Además, aprenden de él la retórica irracionalista, el uso de imágenes y del versículo, y una visión existencialista de la vida humana. Por su parte, los poetas del Postismo tienen en común con Aleixandre el cultivo de un surrealismo heterodoxo que postula el control de la técnica sobre la inspiración inconsciente, y también una actitud rebelde hacia los convencionalismos, que les lleva a buscar la auténtica realidad más allá de las apariencias.

**PALABRAS CLAVE:** Vicente Aleixandre, poesía española de posguerra, poética contemporánea, *Cántico*, Postismo, Surrealismo.

**ABSTRACT:** After the Spanish Civil War, Vicente Aleixandre's influence extends not only over the «social poetry», which conceived poetry as a form of communication. In Córdoba, poets from the *Cántico* group share with the Sevillian author the expression of a sensual and rebel eroticism, which becomes a way of knowledge. Furthermore, they learned from him the rhetoric of irrationalism, the use of imagery and verse, and an existentialist outlook on human life. Meanwhile, poets of "Postismo" have in common with Aleixandre the development of a heterodox Surrealism that postulates technique control over unconscious inspiration, as well as a rebel attitude towards conventionalisms, which leads them to look for the authentic reality beyond appearances.

**KEYWORDS:** Vicente Aleixandre, Spanish post-civil war poetry, contemporary poetics, *Cántico*, Postismo, Surrealism.

La obra de Vicente Aleixandre juega un papel esencial en la evolución de la poesía española después de la guerra civil. En los años treinta, el poeta sevillano había protagonizado, junto a sus compañeros de generación, el regreso a una concepción romántica de la lírica, superada ya la moda del arte «puro» o «aséptico» de la década anterior. Además, la evolución de su obra mantuvo una línea coherente con su visión de la poesía como hecho esencialmente comunicativo, despojándose progresivamente de su expresión más irracional y oscura. El contenido humano de sus versos y su voluntad de dirigirse a la mayoría influyeron notablemente en la reacción contra el garcilismo de los primeros años de la posguerra, convirtiéndose en un modelo para los poetas «rehumanizadores» o «tremendistas». Asimismo, esta orientación de la poética aleixandrina se unió al ejemplo de otros autores y, con el añadido de diversos factores ideológicos,

políticos y sociales, participó en ese fenómeno complejo y de difícil delimitación denominado «poesía comprometida». Sin embargo, el magisterio de Aleixandre alcanzó también a otras corrientes poéticas, coetáneas de los movimientos antes referidos. Aunque frecuentemente oscurecidas por estos, algunas de esas corrientes tuvieron una influencia más determinante en la evolución general de la poesía española desde el final de la guerra civil hasta nuestros días.

Por ejemplo, en 1943 se constituyó en Córdoba el grupo de poetas formado por Juan Bernier, Pablo García Baena, Ricardo Molina, Mario López y Julio Aumente. Los tres primeros dirigieron la revista *Cántico. Hojas de poesía*, publicación que apareció en 1947 y que dio nombre al grupo. En 1954, la revista inició su segunda época, en la que Guillermo Carnero aprecia cómo el carácter coherente y cerrado de la publicación se diluyó, intentando adoptar una perspectiva más ecléctica<sup>1</sup>. Pero serán los rasgos presentes en las publicaciones de la primera época los que configuren el carácter más representativo de estos autores. Así, Emilio Miró ha destacado «su barroquismo y su sensualidad, su temblor melancólico y la opulencia de su verbo»<sup>2</sup>. Carnero considera también que buena parte de las características de la poesía del grupo «*Cántico*» procede de una perspectiva ética y estética, cuyos puntales teóricos serían el «humanismo vitalista», la «reconciliación con la naturaleza humana» y el «rechazo de la retórica tremendista»<sup>3</sup>. Se trata, en efecto, de una poesía preocupada por la belleza formal, en la que el lenguaje adquiere un carácter autónomo, que persigue el refinamiento y la musicalidad. Por lo tanto, en líneas generales la poesía de estos autores se mantendrá ajena a la corriente que se había ido imponiendo en España desde 1944. Como ha visto Alberto García Ulecia, la atención que dedican al lenguaje los poetas de «*Cántico*» constituye la actitud opuesta «al descuido y a la función ancilar» que le atribuía la poética social<sup>4</sup>. Este alejamiento de los postulados poéticos más influyentes en su época no se llevó a cabo de forma polémica o reaccionaria; si bien no hubo en los poetas de «*Cántico*» compromiso político o social expreso ni vínculo con ninguna ideología, García Ulecia subraya que la revista «no mostró una expresa condena de esas temáticas»<sup>5</sup>. De hecho, Ángel Prieto de Paula ha señalado también «las incursiones por el existencialismo trascendente y la poesía social» de Juan Bernier<sup>6</sup>.

Quizá el aspecto más importante de la estética de «*Cántico*» es que enlaza directamente con la poesía española anterior a la guerra civil, sobre todo la de los poetas

1. CARNERO, Guillermo. *El grupo «Cántico» de Córdoba*. Madrid: Editora Nacional, 1976, pp. 37 y 47-49.
2. MIRÓ, Emilio. «La poesía desde 1936» en DÍEZ BORQUE, José María (coord.). *Historia de la literatura española. El siglo XX*, tomo IV. Madrid: Taurus, 1982, p. 362.
3. CARNERO, Guillermo. Ob. cit., p. 40.
4. GARCÍA ULECIA, Alberto. «La poesía de Pablo García Baena» en TORRE, Esteban (ed.). *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*. Sevilla: Alfar, 1987, p. 86.
5. Ibídem, p. 88.
6. PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Alicante: Aguacilar, 1993, p. 31.

del 27<sup>7</sup>. Entre estos, la referencia fundamental para los autores de «*Cántico*» es, como señala la crítica de forma unánime, Luis Cernuda<sup>8</sup>. María Victoria Utrera Torremocha ha resumido dicha influencia señalando, por un lado, el «acusado hedonismo» que comparten estos poetas<sup>9</sup>; por otro, las «distintas técnicas de objetivación como manera de rehuir el subjetivismo», cuyos ejemplos serían el empleo de la segunda y tercera persona en el poema, o el monólogo dramático<sup>10</sup>. Pero, aunque la impronta de Cernuda es determinante en la conformación de la estética de «*Cántico*», su misma relevancia puede oscurecer otras referencias que también son apreciables. Por ejemplo, los poetas cordobeses reconocieron en muchas ocasiones la influencia recibida de Vicente Aleixandre. En su estudio sobre la relación entre «*Cántico*» y los poetas del 27, Olga Rendón Infante recoge algunos testimonios de la visita que el poeta sevillano hizo a Córdoba en la primavera de 1949. Desde siempre, Vicente Aleixandre se había esforzado por fomentar la comunicación y el intercambio entre los poetas de toda España. Antes de su visita a Córdoba, había puesto en contacto a Ricardo Molina, embarcado en la empresa de sacar adelante la revista *Cántico*, con Jaime Ferrán, Blai Bonet, López Pacheco, etc.<sup>11</sup> Cuando conocen al poeta sevillano en persona, tanto Ricardo Molina como Pablo García Baena dejan constancia de la impresión que les causó *Sombra del Paraíso*, libro en el que encuentran una actitud y una forma de versificar con las que se sienten en deuda, y de las cuales se declaran seguidores. Ricardo Molina, más concretamente, llega a atribuirle a Aleixandre una influencia como modelo estético similar a la que ejercieron Rubén Darío o Juan Ramón Jiménez<sup>12</sup>.

Uno de los rasgos más característicos de la obra del grupo cordobés es la expresión de un erotismo refinado y sensual, frecuentemente aludido mediante elementos de la naturaleza, y no exento de cierta rebeldía ante la moral o la sociedad. En este sentido, Fernando Ortiz ha señalado que «*Cántico*» constituye el primer eslabón de la posguerra española con la «libertad erótica en la expresión» que la generación del 27 había heredado del Modernismo<sup>13</sup>. Además de Cernuda, como modelos de esta actitud

7. Vid. CARNERO, Guillermo. Ob. cit., p. 41; ORTIZ, Fernando. *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*. Sevilla: Calle del Aire, 1981, p. 19; GARCÍA ULECIA, Alberto. Ob. cit., p. 85; VILLENA, Luis Antonio de. «Introducción a la poesía de Pablo García Baena» en GARCÍA BAENA, Pablo. *Poesía completa (1940-2008)*. Madrid: Visor, 2008, p. 14; RENDÓN INFANTE, Olga. «Los poetas de Cántico y la Generación del 27». *Monteagudo*, 2008, nº 13, 2008, pássim.

8. Vid. CARNERO, Guillermo. Ob. cit., p. 40; RUBIO, Fanny; FALCÓ, José Luis. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1982, p. 39; MIRÓ, Emilio. Ob. cit., p. 362; CARNERO, Guillermo. «La corte de los poetas». *Revista de Occidente*, abril de 1983, nº 23, p. 47.

9. UTRERA TORREMOCHA, María Victoria. «Luis Cernuda en la poesía española del siglo XX» en VV. AA. *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, vol. II. Málaga: Universidad de Málaga, 2005, p. 137.

10. *Ibidem*, p. 139.

11. Cfr. RENDÓN INFANTE, Olga. Ob. cit., p. 175.

12. Cfr. *ibidem*, p. 190.

13. ORTIZ, Fernando. Ob. cit., p. 19.

habría que añadir indudablemente a Federico García Lorca y a Vicente Aleixandre. En el caso de Aleixandre, la expresión del erotismo ocupa un lugar central en su poética, por varias razones. En primer lugar, debe mencionarse su visión materialista del mundo; al considerar la muerte como final definitivo de la vida humana, el cuerpo y sus sensaciones adquieren una importancia fundamental, como instrumento de goce y conocimiento. En la poesía del grupo «*Cántico*» encontramos también una presencia destacada de las descripciones sensoriales, pero la visión materialista que las sustentaba en el caso de Aleixandre tiene un eco desigual entre los poetas cordobeses, más intenso en el existencialismo de Juan Bernier, más débil en la problemática religiosidad de Pablo García Baena. Otra razón que explica la importancia del erotismo en la poesía de Vicente Aleixandre es su lectura de Freud en 1928, de donde procede el irracionalismo onírico de su poesía. Este tipo de expresión aparece ya consolidado en *Espadas como labios*. En este libro, junto al uso del versículo, y abandonadas ya tanto las estrofas de *Ámbito* como el poema en prosa de *Pasión de la tierra*, puede advertirse una profundización en los temas que le habían proporcionado las teorías freudianas: los instintos vitales, las pulsiones frecuentemente reprimidas por la consciencia o los hábitos sociales, pugnan por salir a la superficie, abriendo nuevas perspectivas acerca de la verdadera naturaleza del hombre, del mundo y de la vida. Y, como ocurrirá con regularidad a lo largo de toda la obra aleixandrina, el primer paso hacia el conocimiento de esa «superrealidad» lo proporcionará la experiencia amorosa. La iniciación erótica se describe en los siguientes términos en el poema «Nacimiento del amor»:

[...]

Sentí dentro, en mi boca, el sabor a la aurora.  
 Mis ojos dieron su dorada verdad. Sentí a los pájaros  
 en mi frente piar, ensordeciendo  
 mi corazón. Miré por dentro  
 los ramos, las cañadas luminosas, las alas variantes,  
 y un vuelo de plumajes de color, de encendidos  
 presentes me embriagó, mientras todo mi ser a un mediodía,  
 raudo, loco, creciente se incendiaba  
 y mi sangre ruidosa se despeñaba en gozos  
 de amor, de luz, de plenitud, de espuma.<sup>14</sup>

En los poetas de «*Cántico*», la iniciación erótica constituye igualmente una iluminación, el acceso a una realidad más verdadera y rica, con más irisaciones sensoriales y sentimentales. Sin embargo, el conflicto que lleva aparejado el impulso amoroso tiene más que ver con la propia conciencia y la doctrina moral religiosa que con las

14. ALEIXANDRE, Vicente. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2001, p. 487.

convenciones y apariencias sociales<sup>15</sup>. El despertar amoroso aparece descrito en «Tentación en el aire», de Pablo García Baena, con términos muy similares a los empleados por Aleixandre (el piar de los pájaros, «las alas variantes», el «vuelo de plumajes», el mediodía y la luz):

[...]  
 Al escuchar mi oído la brisa de tus voces,  
 ángel mío, demonio, tentación en el aire,  
 aquel día que el cielo brillaba y era agosto  
 sentí en mi alma un roce de blandas plumas blancas  
 como si frescas alas me nacieran de pronto,  
 y mi ser se llenara de pájaros cantores.  
 [...]<sup>16</sup>

Con el amor como experiencia central de su poesía (elemental y celebrativa, en el caso de Aleixandre; sensual y llena de remordimientos, en el caso de García Baena), y en conflicto con las convenciones sociales o con la moral religiosa, ambos autores se referirán a alguno de sus aspectos en ciertas ocasiones utilizando imágenes irracionales, oníricas, o giros arcaizantes y conceptistas no exentos de intención satírica y buen humor, cuya elaboración u oscuridad puede parecer contradictoria en un primer momento con el prosaísmo de la realidad aludida. En «El vals», Aleixandre se refería a las damas que «aguardan su momento sentadas sobre una lágrima,/ disimulando la humedad a fuerza de abanico insistente», y a los caballeros «abandonados de sus traseros» que «quieren atraer todas las miradas a la fuerza hacia sus bigotes»<sup>17</sup>; en «El más bello amor», se denuncia la falsedad de «la vaca que sueña/ con ser linda doncellita incipiente», «del falso profesor que ha esperado/ al cabo comprender su desnudo», y de «la sencilla manera con que las muchachas/ cuelgan de noche sus pechos que no están tocados»<sup>18</sup>. De modo análogo, en el poema «Resplandor aún de día» –dedicado, precisamente, a Vicente Aleixandre–, Pablo García Baena evoca a «los iniciados en misteriosos cultos/ de madrugada»:

[...] cáñamo, nórdicos del alcohol,  
 legionarios, ramerías de carmín y cansancio,  
 sibilas blasfemantes vendiendo lechos gálicos,  
 senos de parafina equivocando el goce,  
 el marinero tímido...  
 [...]<sup>19</sup>

15. Cfr. GARCÍA ULECIA, Alberto. Ob. cit., p. 92.

16. GARCÍA BAENA, Pablo. Ob. cit., p. 64.

17. ALEIXANDRE, Vicente. Ob. cit., p. 265.

18. Ibídem, p. 272.

19. GARCÍA BAENA, Pablo. Ob. cit., p. 285. Sobre este tema puede verse, además, GARCÍA ULECIA, Alberto. Ob. cit., pp. 93-94.

Además del erotismo, la influencia de Aleixandre en los poetas de «*Cántico*» se manifiesta sobre todo en los aspectos de su obra que más diferían de la estética vigente en la posguerra. Juan José Lanz ha destacado, en el caso de Ricardo Molina, que Aleixandre constituía un ejemplo actual, vivo y cercano, de una poesía ajena a la retórica y a los temas del tremendismo, con una importante vertiente lúdica. Aunque no cree que el panteísmo del poeta sevillano influyera en el orfismo de la poesía de Molina, Lanz sí destaca otros aspectos más determinantes, como son la expresión irracionalista, la construcción del poema basada en imágenes y el uso del versículo<sup>20</sup>. Es habitual entre los críticos considerar a Aleixandre como el modelo de los poetas cordobeses en el empleo de este tipo de verso. Daniel García Florindo, en su estudio introductorio a la *Poesía completa* de Juan Bernier, atribuye el ritmo paralelístico de inspiración bíblica, muy frecuente en el versículo de este autor, al ejemplo aleixandrino de *Espadas como labios*<sup>21</sup>. Por lo que respecta a Pablo García Baena, pueden citarse múltiples poemas en que utiliza esta versificación; valgan como muestra el «Llanto de la hija de Jephté» –dedicado, precisamente, a Vicente Aleixandre– o, en fecha más reciente, «La vida es como un bosque»<sup>22</sup>. En cuanto a la imaginería onírica y surrealista, los ejemplos de influencia aleixandrina se multiplican en los tres autores mencionados<sup>23</sup>.

Antes se ha mencionado que la independencia de «*Cántico*» respecto a la poesía «rehumanizadora» y «tremendista» (y, posteriormente, «social» o «comprometida») que se estaba extendiendo por el resto de España no fue polémica ni condenatoria. De hecho, fue Guillermo Carnero quien señaló en primer lugar la presencia de un registro crítico, también de denuncia social, en la poesía de estos autores<sup>24</sup>. El grupo cordobés fue muy consciente del papel que jugó Aleixandre en la reacción de los años treinta contra la poesía pura, reacción que se había mantenido a lo largo de la guerra civil hasta convertirse, durante la década de los cuarenta, en una protesta contra las publicaciones más afectas al régimen franquista. De la visita de Aleixandre a Córdoba, en 1949, Pablo García Baena recuerda «su consejo de meter humanidad y quitar literatura»<sup>25</sup>. Tal vez, el autor en quien caló más profundamente esta lección aleixandrina fue Juan Bernier. Como explica Daniel García Florindo, hay en la obra del poeta cordobés una

20. LANZ, Juan José. «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española desde 1936 (notas de aproximación)». *Letras de Deusto*, julio-septiembre de 2000, vol. 30, nº88, p. 53.

21. GARCÍA FLORINDO, Daniel. Prólogo a BERNIER, Juan. *Poesía completa*. Valencia, Pre-Textos, 2011, pp. 17-18.

22. GARCÍA BAENA, Pablo. Ob. cit., pp. 87 y 150, respectivamente.

23. A título ilustrativo pueden citarse «La muchacha desnuda entre vidrios», la «Noche del vino» y «El pálido extranjero», de Pablo García Baena (Ob. cit., pp. 97, 103 y 138, respectivamente); u «Hombre» y «Oda a Vicente Aleixandre», de Juan Bernier (Ob. cit., pp. 76 y 87, respectivamente).

24. CARNERO, Guillermo. *El grupo Cántico de Córdoba*, p. 61.

25. GARCÍA BAENA, Pablo. «Vicente Aleixandre y Córdoba» en GARCÍA BAENA, Pablo. *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*. Madrid: Huerga & Fierro, 1995, p. 60.

actitud de compasión universal por el género humano que es independiente de cualquier consideración social, política o religiosa, fruto de una visión existencialista y solidaria de la vida humana<sup>26</sup>. Una actitud análoga puede encontrarse en la obra de Aleixandre, sobre todo a partir de *Sombra del Paraíso*, de 1944. En el que tal vez sea el poema más famoso de este libro, «Destino de la carne», Aleixandre planteaba su visión de la humanidad como «carne fugaz que acaso/ nació para ser chispa de luz, para abrasarse/ de amor y ser la nada sin memoria», pero que en vez de ese destino «aquí está, aquí está, marchitamente eterna,/ sucesiva, constante, siempre, siempre cansada». Las sucesivas generaciones de los hombres son los «cuerpos que mañana repetidos, infinitos, rodáis/ como una espuma lenta, desengañada, siempre./ ¡Siempre carne de luz!»<sup>27</sup>. Paralelamente, Juan Bernier ve al hombre como «una hormiga borracha entre los mundos», que viene «como una larva ciega de pronto deslumbrada/ a añadirse en una cuenta más a un rosario infinito de carne,/ llanto y, luego, luz mezclados en el vaso sin fondo de los años/ creciente como un tallo en un bosque de hombres»<sup>28</sup>, en el poema «Interrogación» (de *Aquí en la tierra*, publicado en 1948). En ambos ejemplos puede apreciarse la misma visión de la humanidad como una sucesión infinita de cuerpos («carne») condenados al deslumbramiento, al desengaño y al llanto.

Todo lo dicho ilustra suficientemente la influencia de Aleixandre en estos autores. Dicha influencia, además, resulta especialmente relevante porque, a través de ellos, el ejemplo del poeta sevillano trascendió a otras generaciones posteriores. Por ejemplo, Manuel Vilas ha señalado el esteticismo de los poetas cordobeses como precursor del practicado por la generación del 70<sup>29</sup>. Y esta influencia se prolongará entre ellos hasta finales del siglo. García Florindo ha señalado la referencia al poema «En el fondo del pozo», de *Espadas como labios*, en el motivo principal del último libro de Juan Bernier, *En el pozo del yo*, de 1982<sup>30</sup>. Por su parte, llegados a 1990, en «Resplandor aún de día», García Baena evoca la figura de Aleixandre a partir de una lápida en una calle de Málaga, y se recuerda a sí mismo la lección artística y la admiración debidas al poeta sevillano: «Bebiste la poesía del hontanar más puro»<sup>31</sup>.

Otro grupo de autores cuya obra quedó oscurecida por el auge de las poéticas «re-humanizadoras» y «sociales» fue el que se reunió en torno a las revistas *La Cerbatana* y *Postismo*, dentro del movimiento que da nombre a esta última. El Postismo empezó en Madrid en 1945, y continuó su actividad hasta 1950. La poesía de Vicente Aleixandre y la de los autores postistas tiene en común el cultivo de una estética vanguardista,

26. GARCÍA FLORINDO, Daniel. Ob. cit., pp. 24-26.

27. ALEIXANDRE, Vicente. Ob. cit., pp. 564-565.

28. BERNIER, Juan. Ob. cit., p. 60.

29. Cfr. VILAS, Manuel. «El poeta Antonio Carvajal, el crítico Ignacio Prat y los nueve novísimos: un episodio de crítica literaria». *Poesía en el campus*, 1996, nº34, p. 19.

30. GARCÍA FLORINDO, Daniel. Ob. cit., p. 21.

31. *Ibidem*, p. 286.

similar en apariencia a la del Surrealismo. Este punto en común es especialmente interesante porque, en realidad, ni Aleixandre ni los postistas llegaron a practicar nunca una verdadera ortodoxia surrealista. El principal aspecto en que ambos difieren del modelo surrealista francés es la concepción de la creación poética. Si empezamos por el caso del Postismo, en el primer manifiesto del movimiento podemos ver cómo Eduardo Chicharro atribuía el origen del arte a la imaginación, hija de la razón y el subconsciente<sup>32</sup>. También daba la definición esencial del Postismo, declarando su aspiración a una belleza que fuera consecuencia, a la vez, del subconsciente y de la técnica:

El Postismo es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo.<sup>33</sup>

Esas «normas técnicas rígidamente controladas» quedaban explicitadas en parte al añadir que «uno de los ejercicios puros en poesía es el metro, con su hermana la rima, pudiendo surgir de su más severa y atinada disciplina (se pone en movimiento todo el mecanismo subconsciente) una fecunda fuente de poesía»<sup>34</sup>. Por su parte, en el segundo manifiesto postista, de 1946, se somete a revisión la definición inicial, ofreciendo en su lugar la de Carlos Edmundo de Ory: «El Postismo es la locura inventada»<sup>35</sup>. Esta nueva formulación, más general e impresionista, va precisándose a medida que se enumeran los posibles puntos de confusión con otros movimientos. La diferencia con el surrealismo, por ejemplo, estribaría en la vigilancia que la técnica ejerce sobre los materiales proporcionados por el subconsciente para convertirlos en un objeto estético. Por esta razón, se declara que «la lógica del Postismo reside en la técnica, exclusivamente; por tanto, una de las características fundamentales de su producción es la pureza y excelencia técnicas», aclarando que el Postismo no debe confundirse con el Surrealismo, ni es el Surrealismo «disfrazado con otro nombre», sino que más bien es un «posturrealismo»<sup>36</sup>. Por último, en el tercer manifiesto postista,

32. Publicado en *Postismo* n°1, Madrid, 1945. Reproducido en PONT, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987, p. 247.

33. *Ibidem*, p. 249.

34. *Ibid.*, p. 251.

35. Publicado en *La Estafeta Literaria*, número extraordinario, Madrid, 1946. Reproducido en PONT, Jaume. *Ob. cit.*, p. 269.

36. *Ibidem*, p. 276.

de 1947, el Postismo se resume en la «idea representativa» de «euritmia»<sup>37</sup>. Desde este punto de vista, quedaría definido en los siguientes términos:

*Postismo.*— Se llama así tan arbitrariamente como se denominan Futurismo (que ya es un «pasadismo»), Ultraísmo, Surrealismo (o «Sobrerrealismo» —nunca «superrealismo», que más bien debió llamarse «transrealismo»); quiere decir Postismo, después de los ismos, y más concretamente es un neo-surrealismo y un neo-expresionismo; a semejanza de estos dos ismos, recaba gran parte de inspiración y materiales del subconsciente; a diferencia del Surrealismo, no admite automatismo absoluto; selecciona el material subconsciente, y también a diferencia del Surrealismo, no elude la Estética, sino que, por el contrario, la busca (una estética especial, libre de cánones y prejuicios); tampoco rehúye la Lógica, la convierte en técnica; ni la Moral, la traslada al entusiasmo, a la alegría de los sentidos, la acerca a su expresión intuitiva e instintiva; propugna la más amplia libertad (poniéndole freno allá donde ésta conduzca a lo anodino, a lo no puro, a lo anti-arte), el juego frenético de la imaginación, el imperio de la forma (morfología) y del decorativismo rítmico-animal (euritmia) y, por ende, la exaltación expresivo-sensorial.<sup>38</sup>

En el mismo manifiesto se dice que al «automatismo» del Surrealismo se opondría el «control» del Postismo; a la «escritura automática», la «poesía»; al «irracionalismo subconsciente», el «racionalismo subconsciente o irracionalismo consciente»<sup>39</sup>. Como puede verse, los tres manifiestos de este movimiento guardan una continuidad esencial en sus ideas sobre la creación poética. Sin embargo, cuando llegaron los postistas más jóvenes —Ángel Crespo, Gabino Alejandro Carriedo y Félix Casanova de Ayala— tuvo lugar un cambio dentro de esta visión artística. En una entrevista llevada a cabo el 9 de agosto de 1949 en Radio SEU de Madrid, Carriedo y Casanova de Ayala hablaron de la poesía como «la manifestación sumamente eurítmica de los elementos que componen el mundo sensorial»; además, «la eliminación tácita y apriorística de todo germen antiestético, junto con el adecuado empleo de la expresión como ritmo, le procuran el dominio del verbo hasta la obtención del mejor logro, y en el que la sugerencia y el presentimiento llegan a un límite insospechado»<sup>40</sup>. Jaume Pont, en su valiosa monografía sobre este movimiento, aprecia en este punto una evolución respecto a la definición del primer manifiesto del Postismo, en el que la belleza era «de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos, históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo». Esta evolución quedaría descrita en los siguientes términos:

37. Publicado en *El Minuto nº1, II época, suplemento de La Hora, Madrid, 1947. Recogido en* PONT, Jaume. Ob. cit., p. 282.

38. *Ibidem*, pp. 284-285.

39. *Ibidem*, p. 288.

40. Recogido en PONT, Jaume. Ob. cit., p. 520.

La diferencia capital existente entre ambas posiciones estriba en la forma de proporcionar (o lograr) esa sensación estética. Casanova de Ayala la sitúa en un *apriorismo* técnico de carácter selectivo, mientras Chicharro, por el contrario, establece su criba técnica *después* de la libre y espontánea manifestación (automatismo) de los materiales brutos del subconsciente. Queda patente que con el planteamiento de Casanova de Ayala se elimina del acto creador algo tan esencialmente vinculado a la imaginación como el *juego* y el «impromptus» psíquico automático, reduciendo así las posibilidades sorpresivas, surreales o humorísticas del lenguaje poético postista. Una actitud que casa perfectamente con lo que Carriedo, Crespo y Casanova de Ayala –próximos a iniciarse los años cincuenta– entenderán como la *necesidad urgente* del Postismo, esto es: su cambio de imagen hacia postulados sociales más realistas y humanizadores.<sup>41</sup>

Según Pont, tanto Crespo como Carriedo y Casanova de Ayala compartían el afán renovador, el gusto por los juegos del lenguaje y el apego a la tradición, pero se alejaron del Postismo inaugural buscando una mayor eficacia social, el acceso al gran público<sup>42</sup>. En cualquier caso, a lo largo de toda su historia las diferencias fundamentales de este movimiento con el Surrealismo más ortodoxo continuaron siendo, a grandes rasgos, las mismas que en sus comienzos: el rechazo del automatismo absoluto, la preocupación por crear una obra estéticamente válida a través de la rigurosa elaboración técnica y no exenta de contenido humano, y la vigilancia de la razón sobre los materiales proporcionados por el subconsciente. Sin embargo, los poetas del 27 antes que los postistas habían marcado ya estas diferencias con el Surrealismo, haciendo un uso artístico, es decir, consciente, de las imágenes oníricas, las construcciones sintácticas reveladoras de un pensamiento disgregado, y los juegos basados en la sugestión por los aspectos fónicos del lenguaje. Por ejemplo, Dámaso Alonso había hecho notar que el empleo de las imágenes oníricas había aparecido en las *Canciones* de Lorca, entre 1921 y 1924, y *Pasión de la tierra* de Aleixandre, escrito entre 1928 y 1929, antes de que esta técnica se colocara bajo el término importado de *surréalisme*<sup>43</sup>. Por su parte, Jorge Guillén destacaba que los poetas de su generación habían reivindicado la poesía como arte, no como «simple efusión –ni al modo del siglo pasado ni con violencia de informe chorro subconsciente», y añadía: «No hay charlatanería más vana que la del subconsciente abandonado a su trivialidad»<sup>44</sup>. Por lo que respecta a Vicente Aleixandre, Leopoldo de Luis nos cuenta que, entre 1918 y 1921, leyó a los grandes modelos del Surrealismo (Lautréamont, Rimbaud, Apollinaire, Reverdy) y tuvo sus primeros contactos con el Dadaísmo y el Creacionismo a través de las revistas *Grecia*, *Reflector* y *Tableros*<sup>45</sup>. En

41. PONT, Jaume. Ob. cit., p. 79.

42. Cfr. *ibíd.*, p. 83.

43. Cfr. ALONSO, Dámaso. «Aleixandre, en la Academia» en ALONSO, Dámaso. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1958, pp. 326-327.

44. GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969, p. 186.

45. LUIS, Leopoldo de. *Vida y obra de Vicente Aleixandre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968, pp. 92-93.

una conversación con José Luis Cano, Aleixandre declara haber asumido el magisterio de Rimbaud, Lautréamont, Joyce y Freud, que se manifiesta por primera vez en su poesía en *Pasión de la tierra*. Sin embargo, la lectura de los surrealistas franceses tuvo lugar cuando ya llevaba muy avanzado el libro, y nunca llegó a ejercer una influencia significativa sobre él<sup>46</sup>. Más bien, el poeta sevillano atribuye la presencia en su obra de algunas técnicas comunes al Surrealismo a su interés por Freud:

[...] nunca me sentí de verdad surrealista, como te he dicho muchas veces, porque no compartía la famosa «escritura automática» que postulaban Breton y sus amigos. Siempre he escrito mis versos con la consciencia creadora de lo que hacía, aunque es cierto que me contagié de algunas técnicas surrealistas, sobre todo del gusto por la poesía onírica, aunque esto pudo venirme de mis lecturas de Freud, al que yo leía en 1928, cuando se tradujeron sus obras al español.<sup>47</sup>

De esta manera, tanto Vicente Aleixandre como los poetas del Postismo comparten una poética que rechaza la escritura automática de los surrealistas y que considera el poema como una creación artística, no como una simple emanación psicológica. La principal diferencia entre ellos estriba en que, según los primeros manifiestos postistas, la cualidad estética de la obra y la intervención del artista se manifestarían, ante todo, en su elaboración técnica, entendida primordialmente como ejercicio del metro y de la rima (la «euritmia» citada más arriba). Esta técnica sería la responsable de seleccionar los materiales proporcionados por el subconsciente. En cambio, para Aleixandre los aspectos técnicos del poema no son tan esenciales (los ejemplos de rima que encontramos a lo largo de su obra, por ejemplo, son relativamente escasos), y el impulso imaginativo inicial vería reducida su importancia en favor de una consciencia creadora despierta y activa a lo largo de todo el proceso de la escritura. Desde este punto de vista, la poética de Aleixandre estaría más próxima al «apriorismo» técnico selectivo mencionado por Carriedo y Casanova de Ayala en su entrevista de 1949. Teniendo en cuenta que, sobre todo a partir de 1944, el poeta sevillano se había convertido en una referencia desde el punto de vista teórico para el panorama poético español<sup>48</sup>, no es descabellado imaginar que, junto a otros posibles motivos, su propia influencia jugara un papel decisivo en la evolución que experimentaron los autores más jóvenes del Postismo.

Vicente Aleixandre y los postistas no sólo tienen en común el rechazo de la ortodoxia surrealista. Si el poeta sevillano atribuía la imaginería onírica de su poesía a las teorías de Freud más que al ejemplo de los surrealistas franceses, la deuda del Postismo con el fundador del psicoanálisis no es menor. En su manifiesto de 1945, según Jaume

46. CANO, José Luis. *Los cuadernos de Velintonia*. Barcelona: Seix Barral, 1986, p. 210.

47. *Ibidem*, p. 150.

48. Cfr. LANZ, Juan José, *Ob. cit.*, p. 48.

Pont, «queda claro que los postistas ven en la imaginación, estimulada por los mecanismos del sueño y del subconsciente, el medio creador (en un sentido estrictamente freudiano) de *acceso* a otros mundos no transitados»<sup>49</sup>. Esta visión se mantiene hasta el segundo manifiesto postista, donde se declara que «Freud es el primer peldaño de una escala larguísima que ha de abrirnos a posibilidades que quizá hoy ni sospechamos»<sup>50</sup>. Además, según expone Eduardo Chicharro en su estudio «Posología y uso», el lenguaje postista trata de recuperar la visión primigenia de las cosas, despojándolas de los conceptos previos que sobre ellas deposita la cultura, y también de las adherencias afectivas o biográficas de las que las reviste el recuerdo. Esa recuperación trata de lograrse a través de la sorpresa causada por asociaciones imprevistas de palabras, repeticiones, etc., así como por el afloramiento del mundo de lo inconsciente y la actitud rebelde ante la rutina y los convencionalismos<sup>51</sup>. Por su parte, las ideas freudianas condujeron a muchas concepciones similares en la poética de Aleixandre. Para empezar, el lenguaje onírico e irracionalista supuso para el poeta sevillano la apertura de un nuevo horizonte de posibilidades expresivas, de ahí que declarara que su libro *Pasión de la tierra* «rompía aparentemente con la tradición y era la poesía en libertad, la poesía manando con hervor caliente del fondo entrañable del poeta»<sup>52</sup>. El conocimiento y la liberación de ese mundo interior, de las pulsiones vitales que la consciencia reprime por motivos de índole moral o social, ofrecen una nueva visión del hombre y el mundo, escindida en dos planos o niveles. En primer lugar, la percepción rutinaria de la vida y las cosas, como una neblina creada por la costumbre y por los prejuicios sociales y culturales. Más allá, la «superrealidad», «sobrerrealidad» o «transrealidad» que aspiraba a desvelar el Surrealismo a través del subconsciente, cuyo acceso estaba en los procesos del sueño y la imaginación. El ejemplo más claro de esta dualidad en la obra de Aleixandre está en su famoso poema «El vals», del libro *Espadas como labios*. En este caso, son la música y el baile los que devuelven a los hombres el recuerdo y la experiencia de lo inconsciente, de lo elemental, más allá de sus convenciones sociales, de «todo lo que está suficientemente visto»:

Esta orquesta que agita  
mis cuidados como una negligencia,  
como un elegante biendecir de buen tono,  
ignora el vello de los pubis,  
ignora la risa que sale del esternón como una gran batuta.

49. PONT, Jaume. Ob. cit., p. 97.

50. Cit. en PONT, Jaume. Ob. cit., p. 263.

51. Cfr. CHICHARRO, Eduardo. «Posología y uso». *Trece de Nieve*, invierno 1971-1972, nº2, p. 45. Cit. en PONT, Jaume. Ob. cit., pp. 212-214.

52. ALEIXANDRE, Vicente. Prólogo «A la segunda edición de *La destrucción o el amor*» (1944), en ALEIXANDRE, Vicente. *Prosas completas*, Madrid: Visor, 2002, p. 358.

Una olas de afrecho,  
 un poco de serrín en los ojos,  
 o si acaso en las sienes,  
 o acaso adornando las cabelleras;  
 unas faldas largas hechas de colas de cocodrilos;  
 unas lenguas o unas sonrisas hechas con caparazones de cangrejos.  
 Todo lo que está suficientemente visto  
 no puede sorprender a nadie.

[...]

Pero el vals ha llegado.  
 Es una playa sin ondas,  
 es un entrechocar de conchas, de tacones, de espumas o de dentaduras postizas.  
 Es todo lo revuelto que arriba.<sup>53</sup>

Como ocurrirá con regularidad a lo largo de toda la obra aleixandrina, el primer paso hacia el conocimiento de esa realidad más profunda lo proporciona siempre la experiencia amorosa; tal es el caso del poema «El más bello amor». Después de un lapso de tiempo en que el poeta se ha movido en el ámbito de lo aceptado, de lo consiente y conocido, la pasión amorosa abre paso hacia una nueva forma de contemplar la realidad:

Pero comprendí que todo era falso.  
 Falsa la forma de la vaca que sueña  
 con ser linda doncellita incipiente.  
 Falso lo del falso profesor que ha esperado  
 al cabo comprender su desnudo.  
 Falsa hasta la sencilla manera con que las muchachas  
 cuelgan de noche sus pechos que no están tocados.

Pero me encontré un tiburón en forma de cariño;  
 no, no: en forma de tiburón amado;  
 escualo limpio, corazón extensible, ardor o crimen,  
 deliciosa posesión que consiste en el mar.  
 Nubes atormentadas al cabo convertidas en mejillas,  
 tempestades hechas de azul sobre el que fatigarse queriéndose,  
 dulce abrazo viscoso de lo más grande y negro,  
 esa forma imperiosa que sabe a resbaladizo infinito.  
 [...]

Te penetro callando mientras grito o desgarró,

53. ALEIXANDRE, Vicente. *Poesías completas*, p. 265.

mientras mis alaridos hacen música o sueño,  
 porque beso murallas, las que nunca tendrán ojos,  
 y beso esa yema fácil sensible como la pluma.

La verdad, la verdad, la verdad es ésta que digo,  
 esa inmensa pistola que yace sobre el camino,  
 ese silencio —el mismo— que finalmente queda  
 cuando con una escoba primera aparto los senderos.<sup>54</sup>

Junto con el lenguaje explícitamente sexual, puede apreciarse en este fragmento el paso de unos términos que denotan ingenuidad o convencionalismo (la «linda doncellita incipiente», el «falso profesor», las muchachas que cuelgan «sus pechos que no están tocados») a otros que apuntan a la vorágine de las pasiones frecuentemente reprimidas («ardor o crimen», «dulce abrazo viscoso de lo más grande y negro», lo «resbaladizo infinito», «grito o desgarró», «alaridos»). El símbolo del tiburón, de implicaciones fálicas, ya había sido utilizado como correlato de las fuerzas crueles y desatadas de la naturaleza por Lautréamont, en su descripción del coito de Maldoror con *la femelle du requin*. Al final, la pasión amorosa ha abierto para el poeta lo que él considera como máxima verdad, esas necesidades e impulsos vitales que enfrentan al hombre con su realidad más profunda. También son el primer paso hacia una aventura de conocimiento y de búsqueda de identidad, toda vez que al asumirlas quedan apartados «los senderos», los caminos preestablecidos y habituales del mundo consciente, y es necesario enfrentarse de nuevo consigo mismo y con la realidad. Efectivamente, el siguiente paso en esta búsqueda atañe al mundo exterior, a la verdadera naturaleza de las cosas. Al igual que en los planteamientos de los postistas, en la poesía de Aleixandre la ruptura de los convencionalismos y el atisbo de la realidad que hay más allá van acompañados de un interés por lo esencial, por el verdadero ser de todo cuanto existe. En el poema «Cada cosa, cada cosa», el autor sevillano aboga por la autenticidad, por una depuración de todos los aspectos falsos y accesorios («¡Oh no! ¡La falsedad, no! Todo de verdad. [...] Todo está bien. Pero está mejor ser de verdad. Ser de verdad lo que es, lo que es solo»<sup>55</sup>). El poeta recoge el anhelo de cada realidad particular por ser desvelada en su verdadero ser, oculto por las convenciones o el utilitarismo con que el hombre ha distorsionado su visión. Se establece así una oposición entre el orden humano, superficial y artificioso, y la auténtica realidad de las cosas, las cuales «todas quieren ser más»:

Recuerdo que un barco,  
 un pincel,

54. *Ibid.*, pp. 272-273.

55. ALEIXANDRE, Vicente. «Cada cosa, cada cosa», *ibid.*, p. 313.

un saludo por la calle,  
 una rana cariñosa o sencillamente el bostezo,  
 todo junto aspiraba a la política,  
 a explicarme finalmente por qué las cocinas económicas renunciaron para siempre al amor.<sup>56</sup>

La misma oposición puede encontrarse en varios poemas del Postismo. En «Mi castillo casual», de Eduardo Chicharro, aparece una interpelación a diversos elementos, algunos de ellos seleccionados por la paronomasia (el «cierzo», el «ciervo», el «cuervo»), para que acaben con otros, relacionados con las construcciones humanas y la muerte («las aspas del molino», «los cipreses espéctricos», «los muertos penitentes», «la imagen del camino», «la sombra en el conejo», «las trenzas», «los gritos»), en un intento por hacer desistir al mundo de «su prisa». Tanto si se trata de un rechazo del ritmo de vida de la sociedad burguesa moderna, como si se quiere conjurar el inevitable paso del tiempo y la llegada de la muerte, en el poema se aprecia el deseo de un devenir más calmo, menos mecánico, más auténtico y acorde con la naturaleza:

[...]  
 No puedo. No consigo. Pido al cierzo  
 que en cenizas se lleve  
 las aspas del molino.  
 No entiendo. Pido al ciervo  
 Que arrase de una vez  
 los cipreses espéctricos, los muertos penitentes.  
 No quiero. Grito al cuervo  
 que barra de una vez  
 la imagen del camino, la sombra en el conejo.  
 No quiero. Me desvelo.  
 Pido a la voz unísona  
 que en lo alto se sustenta  
 desháganse las trenzas que  
 deténganse los gritos que  
 agítense los miembros que  
 los dientes de la llama callen,  
 desista de su prisa el mundo ya.<sup>57</sup>

La presencia de la naturaleza en la poesía de estos autores es una consecuencia de su rebeldía ante la rutina y los convencionalismos sociales. Hay que recordar que, entre los «apoteogmas aclaratorios» del tercer manifiesto postista, se incluía una reivindicación de las formas del mundo biológico: «Hay postismo en la morfología

56. *Ibíd.*, p. 312.

57. De *Tetralogía* (1949-1950), en *Música celestial y otros poemas*. Cit. en PONT, Jaume. Op cit., pp. 332-333.

animal: infusorios, radiolarios, mundo submarino, insectos, flores, ramificaciones, cristalización»<sup>58</sup>. Según Jaime Pont, la presencia de animales, plantas, paisajes, niños o la muerte en los cuentos postistas obedece a que «la poética postista hunde entonces sus raíces en aquellos órdenes morales y sociales que liberan al hombre de la pesadilla mortal del adocenamiento»<sup>59</sup>. Esta abundancia de referencias a la fauna es, precisamente, una de las características más significativas de la poesía de Aleixandre. Ya Claudio Rodríguez, en un famoso artículo, había revisado el «bestiario» que recorre la obra del poeta sevillano, desde el «Pájaro de la noche» de su primer libro, *Ámbito*, hasta el toro de *Diálogos del conocimiento*<sup>60</sup>, con una mención especial a la vida submarina de los espacios abisales que aparece en *La destrucción o el amor*, y que es tanto más significativa cuanto con ella coincide literalmente el citado apotegma postista. Pero, tal vez, el ejemplo más claro de esta visión simbólica de la naturaleza, cuyos elementos remiten a una realidad más profunda, sea el poema «El escarabajo», revelación de lo pequeño, de lo olvidado, de todo aquello que no se realiza plenamente:

He aquí que por fin llega al verbo también el pequeño escarabajo,  
tristísimo minuto,  
lento rodar del día miserable,  
diminuto captor de lo que nunca puede aspirar al vuelo.  
[...]  
El dulce escarabajo bajo su duro caparazón que imita a veces algún ala,  
nunca pretende ser confundido con una mariposa,  
pero su sangre gime  
(caliente término de la memoria muerta)  
encerrada en un pecho con no forma de olvido,  
descendiendo a unos brazos que un mundo oscuro crean.<sup>61</sup>

Con una poética basada en los mecanismos involuntarios de la imaginación y el subconsciente, en la expresión sin trabas de la autenticidad personal, y en la búsqueda de lo real más allá de los convencionalismos, no es de extrañar que Vicente Aleixandre desarrollara cierta rebeldía ante las actitudes conservadoras y reaccionarias, así como una simpatía por los movimientos sociales revolucionarios (aunque él nunca se adhirió a ningún credo político concreto). En su poesía, esta tendencia se manifestó como una crítica de la monotonía y las convenciones burguesas, presente ya en 1932, en *Espadas como labios*. Según Leopoldo de Luis, en este libro se encuentra «la repulsa de una sociedad caduca que hay que hacer saltar de sus cáscaras artificiales,

58. Recogido en PONT, Jaume. Ob. cit., p. 289.

59. PONT, Jaume. Ob. cit., p. 216.

60. Cfr. RODRÍGUEZ, Claudio. «Algunos comentarios sobre el tema de la fauna en la poesía de Vicente Aleixandre». *Ínsula*, enero-febrero de 1978, nº375-374, p. 17.

61. ALEIXANDRE, Vicente. *Poesías completas*, pp. 400-401.

desmontándola de convencionalismos y eliminando unos principios falsos e injustos», dentro de una concepción del surrealismo como «sarcasmo demoledor, revulsivo higiénico»<sup>62</sup>. De esta visión procede la función principal que Aleixandre le atribuye a su poesía: la tarea de mostrar a los demás hombres el camino hacia la belleza, que puede aliviarlos o iluminarlos. Esta concepción está ya definitivamente configurada en el poema «Los poetas», de *Sombra del Paraíso*, donde la poesía es «ese viento radiante/ que en unos labios muere/ dando vida a los hombres»<sup>63</sup>. Por su parte, entre los autores postistas encontramos una orientación muy similar. En su poesía puede apreciarse el mismo recurso a un surrealismo crítico, humorístico, muy similar a los ejemplos aleixandrinos ya citados de «El vals» y «El más bello amor», como es el caso de «Academia fantástica», publicado por Carlos Edmundo de Ory en *Poesía abierta*:

[...]

El poeta enterizo entrega sus mamas  
y no va a los banquetes ni salona  
como los favoritos de la fama  
los versolaris de gaita y tatatá  
Ellos sacan sus pechos de pelota maciza  
y enseñan dentaduras de caballo  
se suben a los pianos los revientan  
Y rien como flores matinales  
Leen libros que son bronquios  
conocen el problema de la noche  
el porvenir de las piadosas piedras  
Y escupan sangre de sufrir a solas<sup>64</sup>

Dentro de las limitaciones impuestas por la censura de la época, el Postismo mantuvo una actitud provocadora, de rebelión ante los convencionalismos sociales, según especifica su primer manifiesto: «Todo lo que gana el hombre en cultura y en experiencia lo pierde en pureza de espíritu»<sup>65</sup>. En ese mismo escrito se declaraba, con un impulso comunicativo muy similar al de Aleixandre, que este movimiento evitaba posturas elitistas o cerradas, y que quería brindarse a la gente, «a esa gente que si no entiende no es precisamente por su culpa; y se brinda principalmente a los más humildes...»<sup>66</sup>. Además, esta rebelión no se incluía en ninguna línea concreta política ni, humorísticamente, religiosa o sexual:

62. LUIS, Leopoldo de. Ob. cit., p. 196. Vid. también LANZ, Juan José. Ob. cit., p. 42.

63. ALEIXANDRE, Vicente, *Poesías completas*, p. 514.

64. Cit. en PONT, Jaume. Ob. cit., pp. 357-358.

65. Reproducido en PONT, Jaume. Ob. cit., p. 258.

66. Ibídem, p. 259.

Y es el momento de decir a burgueses y burócratas, a ricachones y mandarines, que no queremos herirlos; que nuestro «ismo» es benigno y que hasta los defenderemos de otros «ismos»; que nuestro movimiento no es político ni politiquero, pues es universal; que respetamos todo principio religioso, puesto que somos libres y no nos importa que los demás lo sean (además, en España somos católicos); que no somos iconoclastas, ni sexuales, ni asexuales, ni asexuados, pues los problemas de lo sexual no nos interesan sino como tales<sup>67</sup>.

Hay que recordar, además, que frente a la poesía «social», «comprometida» o «tremendista» que estaba en auge durante aquellos años, en el tercer manifiesto del Postismo se había rechazado la libertad que condujera «a lo anodino, a lo no puro, a lo anti-arte»<sup>68</sup>. La poesía postista, por lo tanto, se desmarcaba de la principal tendencia lírica del momento, caracterizada por un fuerte sentido ético, para optar por un tipo de expresión más lúdica, más preocupada por su realización formal y por su calidad estética. Se trata, sin duda, de una práctica coincidente con la que Vicente Aleixandre había mantenido a lo largo de toda su trayectoria. Aunque había publicado algunos poemas sueltos en revistas republicanas durante la guerra civil, y su *Sombra del Paraíso* se consideró inaugural en la «rehumanización» de la poesía de posguerra, el autor sevillano mantuvo en todo momento su independencia respecto a las doctrinas oficiales del «realismo social» o «comprometido». Sin embargo, hay un aspecto, presente tanto en el Postismo como en la poesía social, que ambos movimientos deben en buena parte al ejemplo del poeta sevillano: se trata del existencialismo. En un primer momento, podría pensarse que la poesía postista está muy lejos de adoptar una verdadera visión existencial. De hecho, en el tercer manifiesto del movimiento, de 1947, se enumeraban, siguiendo el esquema catequístico de «contra vicio, virtud», las incompatibilidades del Postismo con las actitudes principales del existencialismo:

*Existencialismo.*— Contra amoralidad, expresión social y amor; contra ateísmo, misticismos; contra frialdad, exaltación; contra deshumanización, antropomorfismo y panteísmo (personificación de todas las cosas); contra realismo, imaginación; contra anulación del yo, *dualismo del yo*; contra materialismo, idealismo y euforia; contra filosofismo, sensorialismo.<sup>69</sup>

Sin embargo, el existencialismo así definido es muy diferente al que se encuentra de forma generalizada en la poesía española de la posguerra, e incluso en la propia poesía del Postismo. Se trata, según señala Pont, de una visión muy lejana de Sartre y Camus, más próxima a Kierkegaard y Ortega, frente a la interpretación panteísta de los postistas, «en la que tanto el hombre como las cosas estarían poseídos de una fuerza impersonal, infinita, que es necesario desvelar para encontrarla y encontrarse

67. *Ibíd.*, p. 259.

68. Recogido en PONT, Jaume. *Ob. cit.*, p. 288.

69. *Ibíd.*, p. 288.

con ella»<sup>70</sup>. De esta visión panteísta, muy similar a la de Aleixandre, y de la perspectiva existencialista que lleva aparejada, sí pueden encontrarse ejemplos entre estos autores, como el «Canto a la muerte», en *Los poemas de 1944* de Carlos Edmundo de Ory:

Con tu callada luz con tu alta rama  
con tus uvas oscuras vienes vienes  
pisando las cerezas de la sangre  
Vienes vienes huyendo como androide  
de una alcoba de besos de betún  
¡Oh Muerte manilarga maternal!  
Bebe coñac conmigo y emborráchame  
cuando el silencio tiene sed de leche  
y apoya su cabeza en las estrellas  
¡Sí yo seré un payaso de ceniza!  
Muerde los peces de mis pies y manos  
Muerte olfatea mi ser de regaliz  
Ven tú con tu pupila personal  
de nómada nonato en movimiento  
Estás en el aquí nunca te alejas  
¡tienes perros amigos y violines!  
¡mendigos que te adoran como monjes!  
¡mariposas azules! ¡mariposas azules!  
Dios se ríe se ríe con tus cuencas.<sup>71</sup>

Nos encontramos ante una visión contingente del hombre, cuyo «ser de regaliz» lo condena a ser un «payaso de ceniza». La muerte se encuentra siempre presente, «en el aquí», y es la verdad última que hay detrás del espejismo de Dios. Sin embargo, en el poema hay cierta actitud humorística, aunque desesperada, que nace de la aceptación y resignación a tal destino. Muy similar, aunque menos histriónica, es «la oscura dicha de morir» que expresó Aleixandre en «Mar en la tierra», de *La destrucción o el amor*. Allí, el mundo es «un grano que se deshará», y el «agua divina» para la que había nacido resulta ser en realidad un «mar inmenso que yace sobre el polvo»:

[...]

La muerte es el silencio entre el polvo, entre la memoria,  
es agitar torvamente una lengua no de hombre,  
es sentir que la sal se cuaja en las venas  
fríamente como un árbol blanquísimo en un pez.

Entonces la dicha, la oscura dicha de morir,

70. PONT, Jaume. Ob. cit., p. 149.

71. Cit. en PONT, Jaume. Ob. cit., p. 342.

de comprender que el mundo es un grano que se deshará,  
 el que nació para un agua divina,  
 para ese mar inmenso que yace sobre el polvo.

La dicha consistirá en deshacerse como lo minúsculo,  
 en transformarse en la severa espina,  
 resto de un océano que como la luz se marchó,  
 gota de arena que fue un pecho gigante  
 y que salida por la garganta como un sollozo aquí yace.<sup>72</sup>

A la luz de todos los aspectos comentados, es innegable la deuda que los autores del Postismo tienen con Vicente Aleixandre<sup>73</sup>. Sin embargo, la significación que ellos mismos le atribuyen al poeta sevillano es con frecuencia ambigua. Por ejemplo, es evidente que los primeros poemas de Carlos Edmundo de Ory están directamente influidos por *Pasión de la tierra*, pero al final de su vida el poeta gaditano solía dar a entender que había sido objeto de una conspiración de silencio auspiciada por Aleixandre, y manifestaba su disgusto por la poesía de éste. Algo parecido sucede con otros poetas del 27. En el primer manifiesto del Postismo sus autores reconocían que «en poesía pisamos directamente sobre las pálidas cenizas de Lorca y Alberti, pero sin hollarlas y sin empolvarnos»<sup>74</sup>. De hecho, confesaban aceptar «la enseñanza y ejemplo de lo consagrado»<sup>75</sup>. En su segundo manifiesto, se declaraban herederos del Surrealismo, entre otros movimientos; y contaban entre sus antecedentes a «los Nerudas, Lorcas, Albertis y compañía», en los cuales el surrealismo se dio «como por el eco de algo lejano; oído, no se sabe dónde»<sup>76</sup>. Pero, en el tercer manifiesto, se decía que el Ultraísmo, con «la gitanería de salón de Lorca, es la peor peste literaria que haya podido contaminar a España en lo que va de siglo», y que «Alberti, aunque más personal, no ha podido evitar el contagio, y su rebeldía le ha llevado todo lo más a cubrirse con un barniz de falso Surrealismo»<sup>77</sup>. En ninguno de estos manifiestos aparece citado Aleixandre, a pesar de la incuestionable posición de importancia que ocupaba en el panorama español de esos años. Sin embargo, además de los aspectos ya enumerados, los postistas comparten claramente con el poeta sevillano la falta casi total de localismo, una visión lúdica y gozosa de la creación literaria, y la actitud rebelde y subversiva del surrealismo, así como las enumeraciones caóticas y la expresión onírica e irracionalista. Las principales diferencias entre ellos estarían en que Aleixandre recurre menos al retruécano, a la sintaxis disgregada o a las rupturas de la lógica. El tono de Aleixandre es menos irónico,

72. ALEIXANDRE, Vicente. *Poesías completas*, p. 285.

73. *Vid.*, además, LANZ, Juan José. *Ob. cit.*, pp. 52-53.

74. Reproducido en PONT, Jaume. *Ob. cit.*, p. 249.

75. *Ibídem*, p. 255.

76. Reproducido en PONT, Jaume. *Ob. cit.*, p. 264.

77. Reproducido en PONT, Jaume. *Ob. cit.*, p. 284.

menos mordaz, más intimista y lírico. Tampoco hay en su obra el frecuente cultivo de la rima y el soneto que encontramos entre los autores del Postismo. El silencio casi absoluto que pesa sobre Aleixandre en los escritos de los postistas quizá obedezca al deseo de estos de presentarse como los herederos directos de los movimientos de vanguardia y deslindarse, sobre todo, de aquel con cuya obra el Postismo guardaba más concomitancias de fondo.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, Vicente. *Poesías completas*. Madrid: Visor, 2001.  
 —. *Prosas completas*, Madrid: Visor, 2002.
- ALONSO, Dámaso *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1958.
- CANO, José Luis. *Los cuadernos de Velintonia*. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- CARNERO, Guillermo. *El grupo «Cántico» de Córdoba*. Madrid: Editora Nacional, 1976  
 —. «La corte de los poetas». *Revista de Occidente*, abril de 1983, nº 23, pp. 45-48.
- GARCÍA BAENA, Pablo. «Vicente Aleixandre y Córdoba» en GARCÍA BAENA, Pablo. *Los libros, los poetas, las celebraciones, el olvido*. Madrid: Huerga & Fierro, 1995, pp. 59-63.  
 —. *Poesía completa (1940-2008)*. Madrid: Visor, 2008.
- GARCÍA FLORINDO, Daniel. Prólogo a BERNIER, Juan. *Poesía completa*. Valencia: Pre-Textos, 2011, pp. 9-36.
- GARCÍA ULECIA, Alberto, «La poesía de Pablo García Baena», en TORRE, Esteban (ed.), *Poesía y poética. Poetas andaluces del siglo XX*. Sevilla: Alfar, 1987, pp. 79-87.
- GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- LANZ, Juan José. «La presencia de Vicente Aleixandre en la poesía española desde 1936 (notas de aproximación)». *Letras de Deusto*, 2000, vol. 30, no. 88, pp. 39-79.
- LUIS, Leopoldo de. *Vida y obra de Vicente Aleixandre*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.
- MIRÓ, Emilio. «La poesía desde 1936» en DÍEZ BORQUE, José María (coord.). *Historia de la literatura española. El siglo XX*, tomo IV. Madrid: Taurus, 1982, pp. 327-389.
- ORTIZ, Fernando. *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*. Sevilla: Calle del Aire, 1981.
- PONT, Jaume. *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis. *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Alicante: Aguaclara, 1993.
- RENDÓN INFANTE, Olga. «Los poetas de Cántico y la Generación del 27». *Monteagudo*, 2008, nº 13, pp. 169-200.
- RODRÍGUEZ, Claudio. «Algunos comentarios sobre el tema de la fauna en la poesía de Vicente Aleixandre». *Ínsula*, enero-febrero de 1978, nº 374-375, p. 17.

- RUBIO, Fanny; FALCÓ, José Luis. *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra, 1982
- UTRERA, María Victoria. «Luis Cernuda en la poesía española del siglo XX» en VV. AA. *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*. Málaga: Universidad de Málaga, 2005, vol. II, p. 137-147.
- VILAS, Manuel. «El poeta Antonio Carvajal, el crítico Ignacio Prat y los nueve novísimos: un episodio de crítica literaria». *Poesía en el campus*, 1996, nº 34, pp. 16-23.
- VILLENA, Luis Antonio de. «Introducción a la poesía de Pablo García Baena» en GARCÍA BAENA, Pablo. *Poesía completa (1940-2008)*. Madrid: Visor, 2008, pp. 7-35.