

-¡Mas mi caballo, mas mi caballo!
 -Te traigo el dote y la alquería.
 -¡Mas mi caballo ¿tú me lo dabas?
 -Si lo pudiera te lo daría.
 -Vete a buscarlo por si lo encuentres.
 -El que yo tengo se parecía...
 -Vete, ve pronto que aquí te espero.
 -Espera, espera, que te querría.
 -Mas mi caballo, mas mi caballo,
 si mucho tardas se perdería-.
 Levanta apriesa la moza hermosa
 y del caballo... ya se caía.
 Mientras despiertan de su alto sueño,
 mientras se encienden, amor hería.³⁷⁵

El poeta juega al equívoco, pues el título *Romancillo* tiene una acepción relacionada con la métrica según la cual los romances de menos de ocho sílabas se denominarán Romancillo. Y como puede observarse este romance no tiene nada que ver, métricamente hablando, con esta acepción. Temáticamente habría que relacionar este romance con los poemas romanceados de la lírica tradicional española en los que se narran los encuentros entre un caballero y una serrana. Recordemos que el guión de los poemas de serranas se basa también en un encuentro inesperado de los dos personajes y en un diálogo en el que ella, la serrana, solicita los favores de él, el caballero. Al igual que en este poema, la figura de la serrana representa el papel de la mujer seductora que requiere los amores del caballero. La figura del caballero es pasiva en los lances de amor y más bien pone obstáculos para materializar y proseguir con las cuitas amorosas. De ahí que este *Romancillo* pueda inscribirse dentro de la corriente más tradicional de la poesía española. En este sentido, nos encontramos más ante un ejercicio de estilo e imitación de tono y maneras, que ante un poema innovador de la tradición.

5. Tres romancillos

Finalmente, y completando el romance propiamente dicho y sus variantes *heroica* y en cuartetas, Chicharro compone una serie de romancillos de base heptasilábica. De esta manera recorre y explota todo el abanico tradicional y popular que esta forma poética ofrece. Los romancillos publicados bajo el epígrafe "Poemas no incluidos en libro" se titulan: "Resurrección", poema de corte simbólico y panegírico hiperbólico de la figura de Gregorio Prieto, que fuera amigo y compañero de Chicharro en su época de estudiante en Roma; "Fábula del Ruiz, señor dormido", romancillo compuesto de tres estrofas en las que de manera jocosa y humorística se retrata la figura medio animalesca, medio antropomórfica de Ruiz, señor -Rui señor-, partiendo precisamente del equívoco fonético-semántico que por semilicadencia provocan ambos nombres; y "No pensemos en nada, es triste", romancillo de tres estrofas de tono más serio que los anteriores y que mediante una atmósfera, entre misteriosa y desafecta, se adentra en el mundo de la imaginación surreal. Sirvan estos versos como ejemplo:

³⁷⁵ Vid. "Manifiesto del Postismo", en E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 273. El subrayado es mío.

NO PENSEMOS EN NADA, ES TRISTE.

La miss Carlota Muerte
ráscase con las manos
el cerebelo obtuso.

[...]

Todo es llanto en la tierra,
sumiso, silencioso.

Aquí o allá perdido
yace un escapulario:
será de algún niño
de aspecto cadavérico,
o será de una niña
que juega en otra parte.

Una sartén sin mango
rueda entre viejos libros.
Un mendigo descansa.

[...]

Debajo de un tintero
muere una margarita.³⁷⁶

2.5.2. El poema como un juego

Para Chicharro, el acto de escribir versos es ante todo un ejercicio de diversión en el que el placer y disfrute son inherentes -o por lo menos deberían serlo- al acto mismo de escritura. De ahí que, desde sus versos, reivindique una poesía intranscendente que se preocupe más del decir, de la expresión, que de lo que se dice, del contenido. Lo epidérmico, este querer divertir y deleitar mediante la dislocación juguetona del orden del lenguaje, es el resultado de una concienzuda especulación formal, que nada o muy poco tiene que ver con los procedimientos azarosos e irracionales practicados por los dadaístas y surrealistas.

Para comprobar que aquí el juego no se limita única y exclusivamente a las combinaciones rítmicas, sino que por el contrario, se extiende a la totalidad del *corpus* poético, he escogido los dos poemas más significativos: "De lo más a lo menos" y "Romance de la pájara pinta".

En el primero de ellos el poeta juega con un listado de palabras -el poema casi se reduce exclusivamente a una largísima nómina aparentemente caótica- que dispuestas una tras otra parecen generarse una a otra. Un vocablo lleva a otro formando una cadena de sustantivos. La disposición de estas palabras en los versos está muy sopesada y responde a una estrategia determinada: los nueve primeros versos son una introducción que inicia el movimiento ascendente y acelerador del ritmo y tiempo del poema. Acto seguido se abre el listado -del verso 10 al 30- que está estructurado de manera simétrica; y finalmente -del verso 31 al 38- el poeta cerrará la composición recurriendo de nuevo a las palabras iniciales, pero ahora dispuestas en orden inverso. De hecho la estructura formal de los versos responde a la figura geométrica de dos círculos concéntricos divididos simétricamente por un eje:

³⁷⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 274.

DE LO MÁS A LO MENOS

La mesón agua dormirse
a partido mal menor
persigue búcaro amante, y...
de lo más a lo menos rico
de lo rico el entrepárpado
y del pájaro lo azul;
del tul de las doce flores,
que son de tul y miradas,
Y de las pisadas blancas
lo más perdido y oliente;
de lo dolido, el costado;
de lo dorado, su acento;
del acento, la constancia;
de la constancia, el reflejo;
del reflejo, lo entredicho;
de lo entredicho, el espectro;
del espectro, la pregunta;
de la pregunta, la última;
de lo último, lo vago;
de lo vago, lo amargo;
de lo amargo, lo vago;
de lo vago, lo último;
de lo último, la pregunta;
de la pregunta, el espectro;
del espectro, lo entredicho;
de lo entredicho, el reflejo;
del reflejo, la constancia;
de la constancia, el acento;
del acento, lo dorado;
de lo dorado, el costado
doliente y perdido de blancas pisadas
de tul y miradas de las doce flautas,
del azul del búcaro
del rico entrepárpado,
de lo más a lo menos
persigue al amante, y...
a partido mal menor
a mesón agua dormirse.³⁷⁷

En el "Romance de la pájara pinta" el juego de rupturas formales aún es más atrevido. Partiendo de un estrofa tradicional y popular, el poeta se dedicará a hacer combinaciones y variantes que en muchos casos suponen la transgresión de las normas sintácticas. El juego se intensifica, junto a un hipérbaton exageradísimo aparecen neologismos -se forma el verbo *pajarear*, se añade un sufijo diminutivo a las formas verbales estaba y estan: *estabita* y *estandito*; opereación, que en rigor, sólo es posible en las formas de participio-, aparece un listado de preposiciones sueltas y se dislocan las funciones sintácticas:

³⁷⁷ *Ibidem* \\finnot\\

Cito por M.H. Abrams, *op. cit.*, pág. 503. Traducción: "Un poema debería ser igual a:/ Mentira. Un poema no debería significar pero ser".

ROMANCE DE LA PÁJARA PINTA

Estaba la pájara pinta
sentadita en un verde limón
con el pico recoge la hoja
con la hoja recoge la flor.
¡Ay mi amor!

Estaba una pájara instante
floreceda en la espera limón,
con la pasa recoge la meca,
con la meca recoge su amor.
¡Ay mi sol!

Estaba un despacio metido
pajarito en un verde belén
con el pico se sube al tejado,
con el sube hecha a andar un porqué.
¡Ay mi bien!

Pajaraba una niña pintada
escupiendo en un negro cucú,
a la puerta contaba sus tutes
con, de, en, por, sin, sobre, tras tú.
¡Ay Jesús!

Se pintaba una pájara estando
asomada a la verja infiel,
con la espera recorta su pena,
con su corta repena el querer.
¡Ay mujer!

Sentadita en un bosque de pájaros
la miraba su novio el azor
florecer con la hoja, el piquito
hojear..., la arrebatata veloz.
¡Ay dolor!

Estabita la pájara estado
donde estuvo *estandito* está,
ni recoge ni coge ni deja
el azor lo cogió un gavilán.
¡Ay mamá!³⁷⁸

En definitiva, y como el lector ha podido comprobar, el juego no se circunscribe solamente a las manipulaciones y combinaciones del aspecto fónico, sino que abarca toda la gama de aspectos formales que en poesía se pueden encontrar. El juego es, en estos romances, sinónimo de arbitrariedad mesurada, de experimentalismo verbal.

2.5.2. El humor

Los recursos para provocar momentos risibles, cómicos o jocosos pasan por la selección del tema -"Fábula del Ruiz, señor dormido" y "El charlatán"-, la selección y disposición de las rimas y el decir desenfadado. Y es condición *sine qua non* que la visión del hecho este por encima del sentido común. De ahí que el humor sea una fuerza desrealizadora que busca la caricatura en vez del retrato realista, como en el poema en el que se describe las andanzas cotidianas de un hombre-pájaro:

³⁷⁸ E. Chicharro, "Manifiesto del Postismo", *op. cit.*, págs. 273-274.

FÁBULA DEL RUIZ, SEÑOR DORMIDO

El Ruiz señor entrando
se quita la chistera, hay que verle las espaldas
con sus alas de seda...
¡De que bellos perfiles
es su nariz correcta!
Un pico nos parece
tan amarilla y negra.³⁷⁹

La óptica desde la que se describe este personaje parte de un equívoco o malentendido voluntario fundado en la paranomasia *Ruiz, señor / ruiseñor*. Esta confusión de nombre y personalidades -antropomórfica y animalesca- provocarán situaciones divertidas como:

Por comprar un jilguero
se mete en una tienda...
Le pide el ornitólogo
se quite la chaqueta...
-para vivir en jaula si el así lo desea...
-¡No, no, grita de pronto
yo soy persona seria
pierdo un castillo
por un rincón en Grecia!³⁸⁰

El humor se basa tanto en el exotismo de la escena como en la exageración tonal de los últimos versos. Lo banal adquiere matices trágico-cómicos. En el fondo del humor chicharriano late una actitud de rechazo de la realidad del mundo circundante. De ahí ese desequilibrio tonal en el que lo banal es aparentemente tomado en serio y lo transcendente es ridiculizado. El humor deforma grotescamente, reduce al absurdo y al ridículo los más elevados pensamientos:

Y los pobres, ¿qué hacen?
Los pobres pacen, pacen.
Y los ricos, ¿qué hacen?
Los ricos nacen, nacen.
Y las madres, ¿qué hacen?
Las madres yacen, yacen.
¿Y los hombres, entonces?
Pues los hombres que cacen.
Cazan los hombres hembras
y cazan hambres, sombras.³⁸¹

El humor permite desacralizar y banalizar las diferencias sociales, reduciéndolas a simples variantes verbales "pacen/ nacer; yacer/ cazar".

Otra manera de presentar un efecto cómico será mediante la creación del disparate. El apelotonamiento indiscriminado y la repetición son los elementos fundamentales para provocar un trabalenguas jocoso en el que la materia fónica esta por encima de la sustancia significativa:

Y recuerdo que el recuerdo que recuerdo
ahora recuerdo,
era cuerdo pues recuerdo que recuerdo
de un recuerdo que recuerdo si me acuerdo
que era cuerdo.
¿Qué que qué te iba diciendo?³⁸²

³⁷⁹ E. Chicharro, "Posología y uso", *Trece de Nieve*, Madrid, otoño de 1971, págs. 46-47.

³⁸⁰ L. Wittgenstein, *Investigacions filosòfiques*, Barcelona: Laia, 1983, pág. 383. El subrayado es mío.

³⁸¹ E. Chicharro, "Poesía: la aproximación y la exactitud", *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 22.

El poeta ironiza sobre su propio discurso simulando sorpresa ante el posible despiste del interlocutor que ya no sigue el decir del poeta. La configuración del humor chicharriano, al igual que el humor postista, "pugna por reencontrarse en una expresión poética a medio camino del radical exabrupto de Quevedo, la caricatura de Valle-Inclán, el humor negro de Breton o el verbo excéntrico de Gómez de la Serna".³⁸³

2.5.4. Las manipulaciones de refranes y frases hechas

Los cuatro (J.R. Jiménez, Machado, Lorca y Alberti) recurren, además a lo popular, pero ¿cómo lo hacen? No en forma sencilla como el estilo simplista e inmediato del pueblo; tampoco cantando al pueblo; no: dirigiéndose a lo más colorinero, populachero y falsamente español de nuestro pueblo, y a la gitanería. Muy dignos contemporáneos de nuestros tinglados de revistillas flamencas, su poesía es al alma niña y milenariamente ciega del pueblo lo que un degenerado y cursi fandanguillo flamenco es al verdadero *cante jondo*.³⁸⁴

A través de esta dura crítica del componente popular en las obras de los autores antes mencionados, Chicharro está realizando, de hecho, una defensa sobre la manera en que él mismo y el Postismo entendían debía utilizarse el material procedente del acervo lingüístico de la tradición popular. Así y frente al *falso populismo* de Machado, Lorca, Alberti y J.R. Jiménez que se reflejaría en el *abuso* de la temática gitana y la reelaboración *artificial* de los materiales populares, Chicharro propone la *autenticidad*, la adaptación directa, *simple e inmediata* de refranes, frases hechas y dichos del pueblo con el fin de reproducir o recrear, precisamente, ese *estilo simplista e inmediato del pueblo*. No obstante y a pesar de reivindicar un *naturalismo* en el uso y reproducción de los materiales lingüísticos de procedencia popular en poesía, Chicharro también cae en lo que censura.

En su caso los motivos que le llevan al *falso populismo* son dos, por un lado reelabora o *endereza* ese material de procedencia popular mediante una operación de distorsión lingüística de los materiales originales. De tal manera, que lo que era popular es transformado en un juego de palabras y un juego de referencias. Es decir, mediante la técnica poética, el artificio y la especulación verbal lo que era popular deja de serlo. Así, por ejemplo, los refranes "Ir por lana y salir trasquilado" y "Es pedir peras al olmo, que no las suele llevar"³⁸⁵ son alterados y resultan en:

Después, volvemos por lana...
y salimos trasquilados.
Al olmo pedimos peras.
Al peras pedimos olmo.³⁸⁶

Por otro lado, la segunda causa que motiva ese *falso populismo* en los poemas de esta sección, es la creencia, por parte de Chicharro, de que con la reproducción directa y el injerto de frases hechas y voces populares en sus poemas tal y como vienen dados por la tradición, consigue un mayor efecto de autenticidad por ser más fiel con las fuentes. Sin embargo y a pesar de que el poeta reproduzca literalmente esos materiales procedentes del acervo lingüístico popular, la inclusión de los mismos en los poemas produce muy frecuentemente la sensación de que estamos ante un muestrario, una recopilación selecta de esas frases hechas y voces populares.

De hecho, el poeta realiza un *persiflage*, un *pastiche* premeditado del decir popular, mediante la apropiación y reproducción de frases hechas como "Decimos que esto es el colmo",³⁸⁷ "se va armar la de sanquintípoli",³⁸⁸ y "al que vino tan de gorra/ y le mandan a la porra";³⁸⁹ y voces populares como "voz pópoli", "poli", "mili", "pupito", "chamela", "¡Tate, tate!", "un comino", "forra", y "menda".³⁹⁰ De ahí que a pesar de su

³⁸² E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 22-23.

³⁸³ F.T. Marinetti, "Primer Manifiesto Futurista", *Le Figaro*, 20 de febrero de 1909. Cito por la edición española de G. Gómez y N. Hernández, *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978, págs. 130-131.

³⁸⁴ F.T. Marinetti, "Este deplorable Ruskin...", *op. cit.*, págs. 57-58.

³⁸⁵ André Breton, "Segundo manifiesto", 1930, *op. cit.*, pág. 164.

³⁸⁶ "El Postismo o la vejez del recién nacido", en *Fotos*, Madrid, 5 de enero de 1946.

³⁸⁷ André Breton, *op. cit.*, pág. 162.

³⁸⁸ *Ibidem* \finnot\

Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 98.

³⁸⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 23.

³⁹⁰ André Breton, "Manifiesto del surrealismo", *op. cit.*, pág. 23.

voluntad de ser *auténtico* y a pesar de que en bastantes ocasiones se acerque al tono y maneras populares, sus poemas también tienen algo de *artificial*, por tratarse de versos escritos a la manera de, por ser recreaciones.

La utilización y distorsión de los materiales de origen oral popular que demuestran la desinhibición del poeta ante el léxico manejado -sea cual fuere su procedencia-, responden a esa actitud típica de los postistas por desacralizar lo poético en mayúsculas. Chicharro acomete en su adaptación o *persiflage* y reelaboración de lo folclórico, contra los principios más puristas de aquel entonces. El suyo es un planeamiento hedonista que se refleja tanto en la arbitrariedad de la selección de las fuentes y sus posterior manipulación y alteración, como en esa tendencia hacia el humor, el disparate y lo absurdo. En definitiva y en palabras de Chicharro, *se trata de elevar lo banal a categoría de arte*.

2.5.5. Conclusiones

"Véase el cómo puede la mortecina materia vivir, dividirse, ordenarse en ondulaciones fonéticas, disponer en enloquecedores arabescos o bien decir a las estrellas la parte álgida del ser, o su bienaventuranza parcial".³⁹¹ Estas palabras redactadas por el mismo poeta, son la mejor definición de la operación que se realiza en toda la serie de poemas que componen la sección "Poemas no incluidos en libro". En este sentido, *los enloquecedores arabescos* y *las ondulaciones fonéticas* son el resultado de una paciente y laboriosa manipulación de los fenómenos rítmico-formales y léxico-semánticos, que, si bien tienden a la disgregación y destrucción del lenguaje, nunca -por lo menos en estos versos- olvidará la técnica.

En esta serie de poemas se entrecruzan la tradición española popular en sus diversas formas -la lírica de tipo tradicional, el romancero y el acervo de la tradición oral popular-, y muy tangencialmente, la actitud vanguardista que en estos poemas queda reflejada en la recurrencia al humor, la distorsión de los modelos y la preponderancia de lo lúdico. En relación a la presencia de la tradición española popular, la versificación de estos versos responde plenamente a su descendencia de la poesía tradicional en general y de los romances en particular, sus metros, el juego con los estribillos, que se complementan con repetidas alusiones a los motivos de la lírica de tipo tradicional ("Estaba la pájara pinta/ sentadita en un verde limón/ con el pico recoge la hoja/ con la hoja recoge la flor. ¡Ay mi amor!"), y la utilización de giros y refranes populares. En los romances y poemas de esta sección, estamos ante un ejercicio de estilización en el que el documento tradicional se confunde y entremezcla con los elementos surgidos de la fantasía del poeta.

2.6. EL LENGUAJE POÉTICO DE EDUARDO CHICHARRO

La obra poética de Eduardo Chicharro está sustentada por una amplia e importante base teórica que, ideada y escrita por el propio poeta, fue formulada, durante el año 1944 y por primera vez, en "Posología y uso"³⁹² que, a modo de prólogo, debía acompañar al libro de romances postistas *Las patitas de la sombra*, escrito al alimón por C. Edmundo de Ory y Chicharro. En este texto, Chicharro establece los principios básicos de la poética y la estética postista que, un año más tarde, serían desarrolladas en el "Manifiesto del Postismo", aparecido en el primer y único número de la revista *Postismo*, Madrid, 1945. A estos dos textos iniciales, que asentaron las líneas generales del Movimiento, les siguieron el "Segundo manifiesto del Postismo",³⁹³ firmado por Ory, Chicharro y Sernesi; el "Tercer manifiesto del Postismo",³⁹⁴ firmado solo por Chicharro; y el "Cuarto manifiesto postista",³⁹⁵ firmado por Ory y Chicharro.

A esta producción, que podríamos denominar de grupo por la incidencia que tuvo como factor definitorio del movimiento Postista, habría que añadir los siguientes textos: "Poesía: La aproximación y la exactitud"³⁹⁶ y ["Autobiografía"],³⁹⁷ cuyo objetivo es mucho más particular que el de los mencionados manifiestos, ya que en estos dos textos el poeta se circunscribe al análisis y examen de su poesía. Sin embargo, y a pesar de la diferencia de objetivos, tanto los manifiestos como el resto de su obra teórica son, en esencia, la formulación de las coordenadas poéticas y estéticas de la obra en verso de Eduardo Chicharro.

³⁹¹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 47.

³⁹² San Agustín, *Confessions I,8.*, versión original en latín, traducida al Catalán por Josep Morera, Barcelona: Lluís Gil.li, 1931. La versión castellana es mía.

³⁹³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 43.

³⁹⁴ *Ibidem*. El subrayado es mío.

³⁹⁵ G. Armero, "Presentación", en *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 13.

³⁹⁶ Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 210.

³⁹⁷ *Ibidem*. Cf. M. Foucault, "Distancias, aspecto y origen", en *Teoría de Conjunto*, Barcelona: Seix Barral, 1971, pág. 23.

Mientras duró el Movimiento Postista, como aventura colectiva, estos presu-puestos conformaron el andamiaje ideológico que vertebró el movimiento. Con el fin de la aventura postista y la consiguiente dispersión de sus fundadores, el único miembro que, más o menos, permaneció fiel a los principios postistas fue el propio Eduardo Chicharro. Sernesi volvió a Roma dedicándose a la televisión italiana RAI, y Carlos Edmundo de Ory evolucionó, desde la base postista, hacia otros estados poéticos. Así y tras la singladura histórica del Postismo, funda con el pintor dominicano Darío Suro un nuevo "ismo", el *Introrrealismo* (Madrid 1951), en el que se funden supuestos postistas, expresionistas y existencialistas. Años más tarde, "en mayo de 1968, con la semilla del mayo francés como referencia ideológica más próxima, funda en Amiens el A.P.O. (Atelier de Poesie Ouverte): recitales, *happenings*, trabajos de experimentación colectiva y publicaciones".³⁹⁸

La fidelidad de Chicharro para con los principios postistas, hay que entenderla desde la perspectiva de que él fue quien se encargó, en los años de la aventura en común, de establecer los presupuestos estéticos, poéticos e ideológicos del movimiento. Chicharro fue el *padre* ideológico del Postismo, y como *padre* fue ampliando su obra en verso a la sombra de su *hijo* el Postismo. De ahí que una aproximación a los textos teóricos aporte más de una clave que ilustre el entra-mado formal e ideológico del lenguaje poético de Eduardo Chicharro.

2.6.1. Poesía y realidad

Si bien es cierto que Chicharro y el Postismo comparten con Ortega la idea de que *la imaginación es el poder liberador que tiene el hombre*,³⁹⁹ su actitud ante la relación imaginación-realidad es bastante diferente. Para Chicharro la imaginación es un método y una cualidad que permite que el hombre se escape de lo corriente, de la realidad anodina y el aburrimiento, mediante la edificación de un mundo donde lo maravilloso y la sorpresa son los pilares fundamentales. En este sentido, su postura no se diferencia mucho de la idea romántica, según la cual el poeta crea, con y en el poema, un *microcosmos* -autosuficiente y paralelo- a la realidad inmediata.

Veamos como Chicharro realiza esta la operación de desrealización y como establece la desvinculación entre imaginación y realidad, y como asocia, al igual que los surrealistas, la imaginación con el subconsciente:

la maravilla no se puede producir sino por medio de la imaginación, y la imaginación no es sinónimo de fantasía y la fantasía puede, a lo sumo, ser una hija segundona de la señora imaginación, más pura e intacta que la madre que la parió: la Razón, y que el padre que la engendró: el subconsciente.[...] *La imaginación crea mundos, y, episódicamente, en estos mundos, hechos e imágenes.*⁴⁰⁰

Y añade, en relación a esta idea de la imaginación como ente autónomo, la siguiente máxima que, sin duda, manifiesta la repulsa de Chicharro hacia todo arte que se base en la simple imitación o reelaboración de la naturaleza: "Lo que no puede la imaginación es imitar o copiar".⁴⁰¹ Esta máxima, que incide en el valor *creador* de la imaginación, descubre ciertos paralelismos entre Chicharro y la actitud que al respecto tenían los románticos. En efecto, Chicharro abandona, al igual que ellos, la idea del *arte imitativo*, idea que tiende a considerar que incluso la naturaleza ideal reflejada en un poema debe guardar cierta consonancia con el contenido y las leyes del mundo de la experiencia. Chicharro se revela a este principio, que mantiene que entre el poema y el mundo conocido debe existir una conformidad; o dicho en otras palabras, Chicharro se opone a la idea del *poema como espejo de la naturaleza*. El poeta rompe con esta corriente de pensamiento -como antes hicieran las vanguardias europeas- en favor de la idea de claro corte romántico que entiende el poema como una realidad en sí misma, autónoma e independiente de los criterios de la razón empírica. Paradójicamente, la única razón admitida por Chicharro es la razón intuitiva o la razón de la sin-razón, que se encontraría localizada en el subconsciente del individuo:

[...] el Postismo afirma que el subconsciente es quien facilita la materia en bruto de toda creación pura. Y la exégesis de la obra postista se fundara, pues, en este axioma: el subconsciente ha de crear (es el que crea), y el subconsciente ha de entender (es el que entiende).⁴⁰²

Esta declaración de fe poética está marcada, como acertadamente ha señalado Jaume Pont, por la

³⁹⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 60. Nótese como la disposición al azar de las palabras en los versos es sólo aparente. El poeta organiza el material léxico según analogías y similitudes fonéticas. Existe una voluntad esteticista muy evidente.

³⁹⁹ Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 209.

⁴⁰⁰ E. Chicharro, "Posología y uso", *op. cit.*, pág. 45.

⁴⁰¹ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 46.

⁴⁰² E. Chicharro, "Poesía: La aproximación y la exactitud", *op. cit.*, pág. 21.

impronta del Surrealismo. Tanto el Postismo como el Surrealismo comparten el principio -fraguado en el romanticismo- de que el poema no enuncia *la verdad* y, aun menos, *la realidad*, sino que simplemente existe. Su existencia, su ser se debe al *poder creador* de la imaginación subconsciente, que en "libertad" dispone del orden interno del poema. En este sentido, la postura de Chicharro coincidiría con el enunciado poético de Mac Leish:

A poem should be equal to:
Not true.
A poem should no mean but be.⁴⁰³

Esta tesis, según la cual el poema es un objeto-en-sí-mismo, un universo conceptual autocontenido que solo rendirá cuentas y será fiel a sí mismo, es asumida por Chicharro tanto en su poesía como en su obra teórica. Por lo que no extrañará que, en el *Manifiesto del Postismo*, exprese este subjetivismo exacerbado, afirmando que "el mundo se mueve en nosotros y nosotros en nuestro mundo".⁴⁰⁴

2.6.1.1. El descrédito de la realidad

Para que un poema se convierta en esa *otra realidad* paralela a *la realidad natural*, el poeta debe realizar cambio fundamental de su punto de vista. Este cambio de visión repercutirá, indudablemente, en la selección de los objetos de interés poético. En qué consiste esta alteración y modificación de la mirada del poeta que llega a trastocar la esencia misma del discurso poético. ¿Qué tipo de operación y cuales son los procedimientos que se llevan a cabo en el poema, para transformarlo en *ese otro mundo* opuesto a *este mundo*?

En primer lugar, habría que referirse al descrédito que sufre la realidad. Para Chicharro el mundo exterior -opuesto al mundo individual interior- está dominado por *el sentido común, la rutina y el mal gusto*. Estas fuerzas que habitan en el seno de la sociedad, tienden a anular la capacidad de imaginación del individuo y suponen un peligro para la integridad personal del poeta. De ahí que el poeta deba desprenderse del lastre de la historia y, sobre todo, de la lógica cartesiana que condicionan la manera de ver y entender el mundo. Según el propio Chicharro, se trata de hacer un ejercicio higiénico y de abstracción para erradicar, en la medida de lo posible, el peso de lo convencional:

Con ser las cosas tan infinitamente variadas y hermosas, no siempre llegan a nosotros puras; nuestra visión esta educada a verlas de determinada manera, y esta manera de verlas puede ser ajena a nuestra sensibilidad. El arte mismo, a través de siglos de ejercitarse, ha fijado ya el aspecto de un grandísimo número de cosas y las ha vuelto convencionales.⁴⁰⁵

En sus poemas, Chicharro llevará a la práctica la operación de invertir el lenguaje, que Ludwig Wittgenstein propusiera en sus *Investigaciones filosóficas*. Esta operación de inversión del lenguaje incidirá, sobre todo, en la puesta en duda del criterio de certeza:

Jo no dic: Si aquests i aquells fets de la naturalesa fossin diferents de la naturalesa, els homes tindrien conceptes diferents (en el sentit de formular una hipòtesi). Sinó: Aquell que creu que certs conceptes son, senzillament, els correctes, que, qui en tingués d'altres, no s'adonaria precisament d'alguna cosa, de la qual nosaltres ens adonem, *que faci el favor d'imaginar-se certs fets naturals molt generals de manera diferent de com acostumem a fer-ho, i li esdevindran comprensibles formacions conceptuals diferents de les acostumades*.⁴⁰⁶

Es desde esta perspectiva que debe entenderse la postura "contestataria" de Chicharro ante la fuerza indiscriminada de lo establecido, la costumbre, lo convencional, los principios burgueses de orden y disciplina, y la lógica que anulan la capacidad de imaginación. Chicharro se revela contra esta manera de ver el mundo, que comporta una actitud moral marcada por el conservadurismo y el apego a un único criterio de *certeza*, enmarcado y definido por los valores tradicionales. El poeta -según Chicharro- no debe aceptar la ley impuesta por el sentido común y el orden establecido. El poema, como manifestación y expresión de esta rebeldía existencial que se niega a aceptar la realidad sistematizada y el lenguaje codificado, participará de los siguientes principios éticos:

Un sentido de rebeldía hacia: a) las leyes biológicas de la muerte, la lucha entre los seres, la fragilidad de la materia orgánica; b) la rutina, los convencionalismos, los perjuicios, c) la injusticia que surge de la Envidia, la Desconfianza, el Egoísmo orgánico; la vulgaridad del hombre cívico, la cultura tradicionalista como instrumento de creación, la 'historicidad del arte'; el virtuosismo sin objeto; la

⁴⁰³ Javier Maderuelo, "Poesía fonética de las primeras vanguardias", en *Poesía*, n. 17, Madrid: Ministerio de Cultura, primavera de 1983, pág. 110.

⁴⁰⁴ *Ibidem* \ \finnot\ \

E. Chicharro, "Posología y uso", *op. cit.*, pág. 46.

⁴⁰⁵ Para una completa relación de los procedimientos técnicos véase el apartado 2.1.2. y subsiguientes de este estudio.

⁴⁰⁶ E. Chicharro, "Carta de noche a Carlos", *op. cit.*, pág. 107. Fragmento.

misma poesía, en grandes sectores; d) la fobia por la moda.⁴⁰⁷

Esta lista de principios es, esencialmente, un juicio moral sobre la conducta humana y el valor de lo tradicional en arte, como verdaderos factores negativos, distorsionantes y devaluantes de la obra artística. En este pasaje se pueden observar ciertas concomitancias con las exposiciones programáticas de los primeros movimientos de vanguardia, aunque aquí las ideas son expuestas con un estilo menos virulento y combativo al expresado, por ejemplo, en los manifiestos del Futurismo por Marinetti. Chicharro expone, a la contra y mediante una formulación negativa, las líneas generales de su pensamiento. Pensamiento que está en profundo desacuerdo con el *status quo* de su tiempo y con las normas que lo rigen.

De ahí que apueste por la transgresión de estas normas -que evidentemente se reflejan tanto en el lenguaje común, como en la poesía de la reciente posguerra- y el rechazo del "estado de las cosas" desde sus poemas. Para Chicharro, el poema es una especie de "barricada" levantada en medio de una realidad y un lenguaje inhóspitos y desafectos. En su poesía se materializa ese deseo frenético por salirse de lo establecido, de lo real(ista) "a través de -como él mismo ha definido el Postismo- *un culto al disparate*, que aunque en la práctica no sea siempre así, de todos modos le conducen, a veces, a rozar la extravagancia, lo absurdo, lo ilógico y lo gratuito".⁴⁰⁸

Esta actitud vital conformará el correlato vivencial que fundamentará su lenguaje poético. Sin embargo, y a pesar de ciertas coincidencias con la postura de A. Breton e incluso con la del futurismo de Marinetti, el correlato vivencial de Chicharro carecerá de la virulencia, agresividad e intención de la que Marinetti y Breton hacen gala en el suyo. Por ejemplo, mientras Marinetti anuncia en su "Primer Manifiesto Futurista" la ruptura y negación del pasado con la siguiente incitación a la acción revolucionaria o terrorista, según se adopte una u otra perspectiva -la del estado o *status quo*, o la del revolucionario-: "Deseamos demoler los museos y las bibliotecas, combatir la moralidad y todas las cobardías oportunistas y utilitarias".⁴⁰⁹ Y más adelante, confirma la afirmación contenida en este décimo punto del "Primer Manifiesto Futurista", subrayando la negación absoluta de la tradición:

Nuestro gran movimiento de liberación y de renovación intelectual [...] Era preciso que una fuerza poderosa se alzase contra el culto opresor de tal pasado en este momento crítico de la historia, [...] Casi nada hay ya de común entre nuestros antepasados y nosotros. Tengamos pues el valor de renegar de ellos.⁴¹⁰

Y mientras André Breton, veintiún años después retoma ese tono revolucionario en el siguiente pasaje de su "Segundo Manifiesto":

El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no hay a tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envejecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver.⁴¹¹

E. Chicharro, por lo contrario, manifiesta una actitud muchísimo más moderada. Actitud en la que no hay, en ningún momento, incitación a la acción directa o a la revolución y la violencia. Esta clara diferencia entre la postura de Chicharro y la postura de las vanguardias históricas, radica básicamente en que para el poeta madrileño el Postismo es, ante todo, un movimiento estético-literario. Sin embargo, para A. Breton y F. Marinetti, tanto el Futurismo como el Surrealismo eran, además de movimientos estéticos, propuestas con claras pretensiones ideológicas y políticas, cuyos fines pretendían superar los límites de la palabra impresa: se trataba de transformar la sociedad.

La postura moderada de Chicharro ante las posibles repercusiones ideológicas del Postismo en la sociedad española, queda expresada en la siguiente respuesta que el poeta ofreció a Pilar Yvars, allá en el año 1946, a propósito de una entrevista realizada por esta periodista al poeta madrileño. Respuesta, como se verá a continuación, en la que el mismo poeta traza una gruesa línea entre su quehacer como artista y su labor como profesor de dibujo:

-¿Intenta usted introducir el Postismo en sus clases de Pedagogía de la Escuela de Bellas Artes?

-Eso no puede ser -dice Chicharro-. En una clase de Pedagogía no puede introducirse la propagación de una tendencia artística. Mi misión se limita a explicar cómo se enseña dibujo... Eso es

⁴⁰⁷ J. Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Gredos, pág. 78.

⁴⁰⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 277-278.

⁴⁰⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 281.

⁴¹⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 286.

⁴¹¹ *Ibidem* \finnot\

André Breton, *op. cit.*, págs. 17-18.

todo.⁴¹²

Esta división realizada por el poeta entre la esfera del trabajo -el mundo de lo social-, y la esfera de las actividades artísticas, -el mundo individual-; este *no puede ser*, revelan claramente que en Chicharro no habitaba el mismo espíritu revolucionario que el constatado en las vanguardias europeas, a pesar de que en los textos teóricos de este artista madrileño se encuentren paralelismos e influencias de los principios defendidos por surrealistas, dadaístas y futuristas.

Las premisas y principios con los que A. Breton llenó el espíritu revolucionario del Surrealismo, desbordan los límites de la poesía. El suyo fue un proyecto que pretendía "provocar, en lo intelectual y lo moral, una crisis de consciencia del tipo más general y más grave posible".⁴¹³ La provocación de *esta crisis de consciencia* fue la que sostuvo los principios "poéticos" del surrealismo y su operación de deconstrucción del lenguaje. El ataque de Breton apunta a las raíces que sustentan el sistema de valores de la sociedad burguesa del primer tercio de este siglo. Sistema de valores que llevó a Europa a las dos Grandes Guerras, de ahí que A. Breton proclame: "todo está aún por hacer, todos los medios son buenos para aniquilar las ideas de familia, patria y religión".⁴¹⁴

Mientras Breton y el Surrealismo intentaron socavar, desmontar y transformar el mundo burgués; Chicharro y el Postismo intentaron expresarse en libertad en una sociedad dominada por un dictador fascista. Para enmarcar la actitud del movimiento postista y Chicharro en su justo tono, y en el momento histórico en que ambos hicieron acto de presencia, la apreciación hecha por J. Pont sobre los límites ideológicos y de acción es definitiva:

Sería ilusorio pensar en una formulación postista similar [el Surrealismo] en la dura España franquista de los años cuarenta. A lo sumo el *Manifiesto del Postismo* criticará, aunque de forma muy genérica, el designio y la capacidad burguesa por plegarse al sentido común, a la rutina y el mal gusto acomodaticio, pero sus ataques, en el estricto sentido social, político y moral, no se concretarán nunca en zonas conflictivas inmediatas. Esa mentalidad *posibilista* conforma el lado forzosamente conservador del Postismo.⁴¹⁵

Como resultado de esta insatisfacción ante una realidad anodina y decepcionante, Chicharro decide apartar su mirada de *este mundo* y apuesta, definitivamente, por "el imperio de la imaginación subconsciente" - convenientemente enderezado por la técnica- y las palabras que plasman este "imperio". Este mundo de raíz onírica sume al poeta -y de paso al lector- en "un estado de incertidumbre y duda en el que el poeta se ve envuelto frecuentemente [...] con todas sus consecuencias, y lo transforma en material poético: vago, nebuloso, alucinatorio".⁴¹⁶

La poesía de Eduardo Chicharro es un mundo hecho desde y en el lenguaje que, sin duda, comparte con el Breton del primer *Manifiesto del Surrealismo* (1924) su apego y exaltación por todo aquello que suponga la presencia de lo maravilloso, como elemento descolocador del orden del mundo y de la experiencia empírico-racional. De ahí que se pueda establecer un paralelismo de contenidos entre el desahogado canto apologético en favor de lo maravilloso de Breton:

En la presente ocasión, he escrito con el propósito de hacer justicia a lo maravilloso, de situar en su justo contexto este odio hacia lo maravilloso que ciertos hombres padecen, este ridículo que algunos pretenden atribuir a lo maravilloso. Digámoslo claramente: lo maravilloso es siempre bello, todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello.⁴¹⁷

y la defensa del instinto irracional de Chicharro:

[...] También es notorio que el instinto se va debilitando al ir en aumento el poder de raciocinio. Difícilmente se responderá a uno de los llamados "impulsos" si nuestro acto se medita dos veces. En la brevísima historia de la humanidad, aún atinamos a ver con pruebas irrefutables hasta que punto eran capaces nuestros antecesores de un alto don del instinto, hoy casi perdido entre nosotros: es lo que algunos han llamado "antigua sabiduría". Antes eran dueños los hombres de secretos que nosotros ya no poseemos. Quien no crea en los magos, brujos y adivinadores, quien se ría del mundo de los genios y las hadas es perfectamente idiota.⁴¹⁸

⁴¹² E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 46.

⁴¹³ E. Chicharro, "Poesía: la Aproximación y la exactitud", *op. cit.*, págs. 23-24.

⁴¹⁴ E. Chicharro, "Poesía: la Aproximación y la exactitud", *op. cit.*, pág. 28.

⁴¹⁵ E. Chicharro, "Poesía: la Aproximación y la exactitud", *op. cit.*, págs. 21-22.

⁴¹⁶ André Breton, "Manifiesto del Surrealismo (1924)", *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1980, pág. 38.

⁴¹⁷ André Breton, "Manifiesto del Surrealismo", *op. cit.*, págs. 59-60.

⁴¹⁸ Este cuento, como he informado en la primera parte, tiene otra versión con otro título *El mirador*. No obstante, y a pesar de la existencia de estas dos versiones, se trata del mismo cuento. Para no lastrar el discurso

Chicharro reivindica, tanto en sus versos como en su obra teórica, *la inocencia perdida de las cosas y de los hombres*. Su defensa del instinto o "impulso poético" no es otra cosa que un intento de recuperación de un lenguaje que sea esa expresión "pura y directa" de aquel estado "primigenio de inocencia" que, a lo largo de la historia ha sido "corrompido" por el uso indiscriminado de la *ratio*. Para Chicharro el poema es un ejercicio de libertad, que consiste en reinventar el lenguaje, devolviéndole aquella capacidad perdida por sugerir y evocar lo maravilloso.

2.6.1.2. Las palabras y las cosas

Si, como apuntaba anteriormente, la poesía de Chicharro es, esencialmente, una dislocación del lenguaje -tanto del "lenguaje común" como el de la tradición poética-. Ahora, trataré de ilustrar sobre que base teórica lleva a cabo esta dislocación. Siendo las palabras la materia prima del lenguaje ¿cuál es el concepto que sobre ellas tiene Chicharro? y ¿en qué medida condicionará, este concepto, su lenguaje poético? Para responder a estas dos preguntas realizaré un circunloquio, que aparentemente nos alejará del tema.

Existe la idea de que las palabras son un "cartelito" que, al nombrar las cosas, colgamos -figuradamente- a los objetos. Esta idea se basa en el principio de que a cada palabra le corresponde un significado y que este significado denota un aspecto o una parte de la realidad de las cosas. Esta idea sobre la esencia del lenguaje humano, fue establecida por S. Agustín en sus *Confesiones* de la siguiente manera:

Cuando ellos (los grandes hombres) nombraban alguna cosa, y cuando, según la palabra dicha, movían el cuerpo a alguno objeto, veía y retenía que ellos nombraban la cosa con aquel sonido, cuando querían indicarla. Y que ellos querían esto, me lo revelaban sus movimientos corporales, a guisa de palabras naturales de toda persona, que se expresan con el rostro y el gesto de los ojos y la acción de los otros miembros y el sonido de la voz, que indica la afección del alma a buscar, rehusar o huir de alguna cosa. Así, poco a poco, iba recogiendo de que cosas eran signos las palabras puestas en sus sitios en las diversas expresiones y a menudo oídas, y por ellas declaraba yo mis voluntades, domada ya la boca a pronunciar tales signos.⁴¹⁹

Para S. Agustín, pues, la elección de las palabras que denominan los objetos sería, en mayor o menor medida, una elección motivada. Esta idea acerca del lenguaje establece un principio de relación recíproca e interdependiente entre la palabra y el objeto. Las palabras estarían sujetas a las cosas y vice-versa, y el *uso* -que por tradición se convierte en convención- establecería dichas sujeciones. Entre el nivel de la realidad y el nivel del lenguaje no existiría un vacío de relación.

Sin embargo, para Chicharro la palabra dejaría de mantener esta relación armónica y, hasta cierto punto, motivada con el mundo de los objetos. Ya que para el poeta, la palabra se convierte en objeto de sí misma. El objeto de contemplación poético es el lenguaje mismo. De esta manera se rompe aquella relación que estableciera San Agustín entre el nivel de la realidad y el nivel del lenguaje. Para Chicharro las palabras dejan de denominar las cosas, entre unas y otras se abre el vacío. Esos "cartelitos" quedan expuestos en el vacío del sentido y de la ficción, con lo que se debilita al máximo la función referencial del lenguaje. Recurriendo a una imagen doméstica, podría decirse que para Chicharro, el poema y los versos son las líneas de un tendedero en el que las palabras son colgadas -como si se tratara de las diferentes piezas de la colada- y son expuestas al aire y el sol, al vacío y el paso del tiempo. Chicharro llegará a decir, enfatizando el carácter autárquico que -según él- debería tener el lenguaje poético en relación a la realidad, a los referentes, a las cosas, que "lo que nos interesa de cada cosa es su aspecto y su valor elemental, y con estos requisitos, y para el poeta, su nombre. El nombre es la cosa, es, pues, la cosa en sí".⁴²⁰ Y ampliando esta idea, el poeta añadirá, manifestando su nominalismo a ultranza que:

[...] El adjetivo, tan inseparable de la cosa -cuando pueda ésta ostentarlo o lo soporte-, como si con ella formara un vocablo compuesto, haciendo de la cosa no un ser modificado, sino un ser nuevo; y su colocación, la del nombre, en la cláusula ideográfica, *una razón capaz de cambiar la naturaleza misma de la cosa*.⁴²¹

He aquí como el poeta no sólo llega a insinuar la inexistencia de la realidad, sino que afirma la posibilidad de transformar, mediante la distorsión del lenguaje, la naturaleza misma de las cosas.

Esta distorsión y desplazamiento del lenguaje/las palabras y la realidad/las cosas, de lo que denomina y lo denominado, supone, en la práctica poética, el predominio del valor expresivo del lenguaje, de la función poética, por encima del valor comunicativo, de la función referencial. En este sentido, G. Armero afirma que "en ese nombrar las cosas y dejarlas solitarias, desprovistas de toda conexión o convención radica tal vez la cualidad

elijo el primero de ellos. De todas formas, donde se lea *La herencia*, debe leerse también *El mirador*.

⁴¹⁹ Caso idéntico al anterior, donde se lea *La riadad* debe leerse también *En el árbol*.

⁴²⁰ Como en los casos anteriores, donde se lea *La manita*, debe leerse también *La cola de merluza -o- la manita fosforescente*.

⁴²¹ Durante todo el análisis y comentario me basaré en las primeras ediciones de dichos cuentos.

del poeta".⁴²² Y como señala Jaume Pont, "esta operatividad metalingüística crea un desajuste entre el lenguaje y las cosas, una distancia transcribible en términos de ficción".⁴²³

En la configuración de esta operación metalingüística a la que Chicharro somete el lenguaje a través de sus poemas, las siguientes palabras de M. Foucault me parecen definitivas para enmarcar la naturaleza de dicha operación:

No es que haya ficción porque el lenguaje esté a distancia de las cosas, sino que la distancia de éstas es el lenguaje, y éste es además la luz de la inaccesibilidad de las cosas, el único simulacro de su presencia. Y todo lenguaje que, en lugar de olvidar esta distancia, se mantiene en ella y la mantiene en sí, todo lenguaje que habla de esta distancia avanzando en ella es lenguaje de ficción.⁴²⁴

Como ejemplo paradigmático de esta concepción del lenguaje poético, cito el soneto XXVIII, de *La plurilingüe lengua*. Sin forzar una lectura demasiado extrema del poema y partiendo de la palabra clave del soneto: *la presta digitadora arte* -que el poeta ha fraccionado en tres segmentos-, podríamos establecer una similitud entre el poema y una chistera de mago. Por un lado, para el mago la chistera es una cornucopia, un pozo mágico de la nada, del cual puede ser extraído cualquier objeto, por extraño y raro que este sea. La chistera -al igual que el espejo de *Alicia en el país de las maravillas* - es el umbral, la puerta entre el mundo de la ficción y el mundo de la realidad, a través de ella los objetos *viajan* del país de *nunca jamás* al mundo de la realidad. Por otro, para Chicharro el poema es, al igual que la chistera para el mago, el espacio en el que las palabras aparecen "como por arte de magia" del pozo de la imaginación.

El soneto también es un umbral entre dos mundos, en el que lo imposible, lo mágico y la sorpresa se realizan. De ahí que en el soneto aparezca este listado o enumeración, aparentemente caótico, de las cosas más dispares y contradictorias. Estos nombres solo pueden co-existir en el poema, en el nivel de la ficción. El soneto es una chistera de la que el "poeta-mago extrae" las palabras más inverosímiles:

Narices, musas, buzos, lazos,
redondeces de brazos y de luces,
enmudecidas voces, arcabuces,
humedecidos rezos y retazos

de un Dios resbaladizo, hecho pedazos,
sostenido por cingulos y cruces,
peces mal parecidos y el de bruces
caído y puesta a veces en puyazos.

Redobles y habla de una hueca hazaña,
mandobles, sables, robles, baluarte
del leño de la guadaña y hoja huraña.

El pato loco y la loca alimaña
y la cual cosa que se aparte
de la presta digitadora arte.⁴²⁵

⁴²² Jaume Pont, "Una novela inédita de Eduardo Chicharro", *Scriptura*, Lleida: Facultad de Letras - Departamento de Literatura Española, 1986, págs. 63-73. Reeditado en *La letra y sus máscaras. De Villiers de l'Isle-Adam a José Ángel Valente*, Lleida: Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida, 1990, págs. 133-154.

⁴²³ La importancia del grabado de Durero y el papel desempeñado por el mismo como fuente de inspiración del movimiento postista queda claramente explicitada en la respuesta dada por los tres fundadores a la pregunta que realizara Salvador Pérez Valiente en una entrevista radiofónica celebrada a finales de 1944: "¿Qué motivación tuvo en vosotros el deseo de concretar de una forma especial las tendencias de hoy? Ante todo los grabados de Durero [...]", Radio SEU, Madrid, 15 de noviembre de 1944. Esta entrevista será reproducida en la revista *Postismo*, Madrid, 1945, pág. 2. La importancia de la obra de este artista como fuente de inspiración para los postistas vuelve a manifestarse a través del relato de Silvano Sernesi, "Casi casi los caso Voronoff", basado a su vez en otro grabado de Durero, "Niño con una larga Barba", y publicado en la segunda revista postista *La Cerbatana*, Madrid, 1945, pág. 3.

⁴²⁴ Así consta en el original mecanografiado conservado en el Archivo familiar del autor.

⁴²⁵ *Trece de Nieve*, n.º 1, Madrid, 1971, pág. 54. Curiosamente y como ya he indicado en la primera parte de este estudio, el mismo Gonzalo Armero entra de nuevo esta novela corta en la bibliografía incluida en la edición *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 347, sin embargo, esta vez la entra

2.6.2. Las coordenadas maestras del lenguaje poético

A lo largo de los capítulos anteriores, como habrá observado el lector, he recurrido, no pocas veces, a los textos teóricos que el propio poeta escribiera. Este capítulo no pretende ser una mera repetición de lo dicho hasta ahora. Por lo contrario, nuestro objetivo es sistematizar y ampliar esa información que ha ido apareciendo dispersa y en función de los intereses determinados de cada obra comentada. Las líneas que seguirán proponen definir y enmarcar globalmente los principios técnico-poéticos del lenguaje poético de Eduardo Chicharro.

Como señalaba al principio de esta segunda parte, hemos de considerar la obra teórica del poeta como una verdadera poética de su obra en verso. En este sentido, el título del ensayo *Posología y uso* es muy ilustrativo. Las palabras que componen dicho título aluden directamente a aquellas otras palabras que se encuentra en los folletos que acompañan todo medicamento preparado y envasado para uso público. En el se indica al consumidor las dosis necesarias para que el preparado consiga el efecto deseado -posología- y la manera de ingerirlo -uso-. De igual manera debe entenderse la obra teórica de Chicharro, en ella se nos indica como el poeta administra su lenguaje y en base a qué *preparados* -léase presupuestos- a compuesto su obra en verso, y cuál es el uso que de éstos lleva a cabo.

2.6.2.1. Presencia y ausencia del tema en poesía

En el apartado anterior sobre "Poesía y realidad", señalaba la importante corriente desrealizadora de la poesía de Chicharro y su tendencia hacia un irrealismo poético raíz onírico-imaginativa. Esta actitud ante lo real y el realismo se transcribe, en la práctica poética, en un movimiento que aleja de sus poemas la anécdota y el tema. El referente o correlato objetivo, como factor que entabla la relación entre el nivel de la realidad y el nivel del lenguaje, sufre un proceso de desdibujamiento. En gran parte de sus poemas llega incluso a desaparecer por completo, de tal manera que "las implicaciones de orden personal, sentimental, psicofisiológico, social o estético, en sus coordenadas espaciales o temporales, exceden al simple factor temático".⁴²⁶ Y en este sentido, argumentará el poeta en "Posología y uso":

[...] a) el tema, en arte, no debe ser necesariamente el principal elemento b) todas las cosas, por su esencia misma, por su función, o por su relación con otras, adquieren un mayor poder imaginativo si hábilmente se las descentra de su valor convencional; c) en la obra artística debe haber movimiento, y este movimiento es dado por una conjunción y un alternarse de contrastes y semejanzas; d) el primer elemento emotivo brota de la excelencia de la técnica.⁴²⁷

De esta enumeración de factores determinantes de lo que la obra de arte debe ser, destaca el predominio de los factores formales como elementos esenciales y constituyentes del discurso poético. Sin embargo esta postura no excluye totalmente la presencia del tema en poesía. Aunque el *factor temático* sea marginal, en determinadas ocasiones podrá constituirse como razón suficiente de un poema. Para estas ocasiones el poeta exige que para que la idea sea el elemento sustentador de un poema, esta deberá ser "de tal verdad, novedad, invención, dramatismo, profundidad o grandiosidad que la hagan, ya de por sí, obra de arte. Como ejemplo de poetas líricos de fondo ideológico citaremos, uno por todos, a Walt Wilthman".⁴²⁸

2.6.2.2. Musicalidad y poesía

De los tres factores formales -la música, el léxico y el juego- que componen la base poética de la obra en verso, el primero de ellos es el que -según el poeta- aporta el rasgo distintivo y la esencia de su poesía, pues, la música es, en palabras del autor "la mayor fuerza de la poesía, y en unión de los demás elementos ha formado

con el título incorrecto *Las tres esposas turcas de Patamala*.

⁴²⁶ Cf. Eduardo Chicharro, ["Autobiografía"], original manuscrito en Archivo familiar del autor.

⁴²⁷ Este término responde a uno de los tipos con los que Gérard Genett presenta su tipología sobre los posibles estatutos del narrador en relación a la posición que éste ocupa en el relato (extradiegético o intradiegético) y por su relación con la historia (heterodiegético u homodiegético). Herbert Lóngley es "innegablemente" el protagonista de la historia que cuenta, su estatuto como narrador es el siguiente: narrador en primer grado que cuenta su propia historia y que está presente como personaje en la misma. De ahí que el narrador protagonista de esta historia sea un narrador homoautodiegético. Cf. Gérard Genett, "Persona" y "Protagonista/narrador", *Figuras III*, Barcelona: Editorial Lumen, págs. 298-308.

⁴²⁸ E. Chicharro, *Los jeroglíficos del Caballo*, Madrid, 1958, original mecanografiado, pág. 1. En la "Digresión" con la que se abre la última y tercera parte de la novela, el narrador protagonista incide de nuevo sobre el efecto catártico de su narración de la siguiente manera: "Si después de tantos años me decido a revelar peripecias que siempre procuré mantener en el secreto más absoluto, es porque este mismo secreto me pesa y, propalándolo a los cuatro vientos pareceme habré de quedar un tanto descansado.", "Lo que voy a contar es una cosa dramática y áspera, aparentemente cuajada de embustes, y, cuando no salpicada de hipérbolos". E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 130.

algo así como el color, el aroma, el movimiento de este arte".⁴²⁹

El valor de lo musical en poesía radica en sugerir lo cinético, el ir y venir de los sonidos que se materializan en la cuerda del tiempo. Este esencialismo de lo fonético revertirá en una idea de la poesía como caja de resonancias, en la que lo sensorial o impresionista dota al poema de unos valores propios y singulares, lo que llevará al poeta a afirmar que "la música, con los varios modos que la acompañan -progresión, tiempo, ritmo, metro, rima, modulación, onomatopeya, variaciones, aliteraciones, etc.- puede ser exclusivamente la base de una poesía".⁴³⁰

Esta hipervaloración de lo musical, como elemento básico e indispensable en su poesía, lleva al poeta a realizar un detallado catálogo de los recursos expresivos que a lo largo de toda su obra han ido apareciendo. La atención que el mismo poeta dedica a este factor, demuestra el relevante papel otorgado a la capacidad expresiva, *sensual* y *sensorial* de su discurso poético:

3) una musicalidad que acude a diferentes recursos: a) musicalidad de la locución; b) ritmos en el metro, en el compás, en la reincidencia alternativa; c) asonancias interiores por proximidad, retruécanos, onomatopeyas; d) a veces gran rigor en la rima; e) cortes repentinos, reiteraciones obsesivas, fragmentaciones por series, arritmias extensivas en periodizaciones monótonas. (Resultado: una gran unidad melódica dentro de totalidades de tipo sinfónico. [...] resultado total: una visión calidoscópica, siempre en movimiento, brillante, sensual y sensitiva, de aspecto más mágico que misterioso).⁴³¹

De hecho, este rol principal de la música en el lenguaje poético de Chicharro tiene bastantes correspondencias con la postura de la poesía fonética de las primeras vanguardias europeas, aunque no llegue al minimalismo y a la ruptura total de aquellas. La poesía de Chicharro está escrita para ser leída en voz alta, será en la recitación cuando ésta adquiera todos los matices e inflexiones que el poeta ha establecido.

Los puntos de contacto con la Poesía fonética se pueden establecer al comparar los presupuestos teóricos, mencionados anteriormente, con la siguiente definición dada por Pierre Garnier: "la poesía fonética, en su conjunto, es la explotación poética de todos los elementos de la palabra o la frase fuera de toda convención".⁴³² Sin embargo, mientras los poemas fonéticos de un Marinetti, Paolo Buzzi, Paul Scheerbart, de los dadaístas y futuristas abandonan toda implicación semántica, transformando el poema en un pentagrama; Chicharro permanecerá ligado a las palabras, a los sentidos y a la semántica. Su poesía no acabará en el letrismo puro, aunque en alguno soneto y algunos versos, como se ha visto en los capítulos anteriores, recurra a esta técnica de composición.

Para Chicharro la unidad musical será la sílaba, pero como elemento constituyente de la palabra que permanecerá como la unidad de significación básica del poema. Si bien es cierto que Chicharro comparte con la corriente antes mencionada los efectos técnicos de la sinestesia, el *collage*, la glosolalia, la onomatopeya y la cacofonía; nunca llegará al extremo de un poema como, por ejemplo, "Notación del canto del ruiseñor" de Beshtein, en el que la palabra es destruida por completo y sólo permanecerán las letras como pequeños restos y rastros:

Tiouou, tiouou tiouou tiouou
Shpe tiou tokoua
Tio, tio, tio, tio
Kououtio, koououtiou, kououtiou, kououtiou
Tskouo, tskouo, tskouo, tskouo
(fragmento).⁴³³

2.6.2.3. El factor léxico: la especulación verbal

La palabra en tanto elemento material y unidad de la cadena del lenguaje es para Chicharro el núcleo plástico alrededor del cual girarán el resto de los factores, modificándolo, transformándolo, en interacción directa y armónica. De ahí que llegue a afirmar -remarcando una vez más el carácter autosuficiente del poema que tiene como objeto de contemplación el lenguaje mismo- que "explotado en profundidad, este elemento (el factor léxico) puede constituir -en unión con de la música- el exclusivo material poético".⁴³⁴ Este exclusivismo no hay que entenderlo en términos absolutos, pues, a pesar del dominio de lo formal la palabra remite,

⁴²⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 1.

⁴³⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 16.

⁴³¹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 70.

⁴³² En concreto y en las próximas 116 páginas aparecerá un total de 13 notas a pie de página, cf. E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 75, 91, 94, 111, 117, 122, 132, 133, 138, 143, 145, 171, y 178.

⁴³³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 185.

⁴³⁴ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 194.

irremisiblemente, a un concepto o contenido.

Chicharro someterá la palabra al yugo de la transformación y la alteración semántico-formal, creando espacios de significación nuevos en los que lo inusual y lo contradictorio conformaran la base de su lenguaje poético. Los procedimientos son varios y diferentes,⁴³⁵ por un lado recurre al contraste y oposición de términos que en el plano del significante mantienen no pocas similitudes, creando una asociación por afinidad de sonidos:

En el *filo* sutilísimo te escribo
del *estribo*. Puesto en pie en el mismo *digo*
como *sigo* por el *hilo* de tu *higo*
en el *higo* sutilísimo que *sigo*.⁴³⁶

En estos versos, el poeta especula a un mismo tiempo con las similitudes y disimilitudes fonéticas de los vocablos, mezclando los sonidos comunes con los variables. El principio diferenciación fonética de los términos es explotado al máximo y conforma el hilo discursivo de los versos: *h igo/d igo* (h/d), *h igo/ s igo* (h/s), *d igo/s igo* (d/s); *f ilo/h ilo* (f/h) etc. El salto de un termino a otro es el resultado de una conmutación que opera en dos planos: el plano de la expresión y el plano del contenido. En otras ocasiones, no dudará en alterar la constitución morfológica de algunas palabras; así, por ejemplo, invertirá el género de los vocablos: *la* puente por el puente; y desplazará el acento: *cadáveres* por cadáveres.

La especulación verbal se extenderá al nivel sintagmático alterando el orden sintáctico por medio del hipérbaton, la ruptura lógica de la oración y la agramaticalidad. La disposición de las palabras en el discurso, su orden interno se establecerán a partir de una sintaxis alógica, rupturas temporales, enumeraciones caóticas, el uso recursivo del calambur, la reivindicación de términos escatológicos y el triunfo del retruécano.

2.6.2.4. El juego: el factor aglutinante

El juego como conjunto de acciones que, con sujeción a ciertas reglas, se realiza como diversión, es el factor que armoniza y aglutina, por un lado, los dos principios básicos de la poesía de Chicharro: la musicalidad y el léxico; y, por otro lado, el azar y las normas como método de composición, y el caos y el orden reflejados en el resultado final: el poema. El juego como factor aglutinante se traduce en su poesía de la siguiente manera.

En una primera fase, el juego consiste en generar toda una serie de vocablos recurriendo a analogías fónicas y/o asociación libre de ideas. Parece que el poeta no tenga un plan premeditado y se deja guiar por las reglas de semejanza y por el azar. El resultado, una serie o lista de vocablos interrelacionados entre sí por similitudes sonoras. La obtención de este material léxico en función, casi única y exclusivamente, de la semejanza sonora genera una gama de relaciones de sentido muy poco frecuentes en la lengua común. La presencia constante de homófonos, homónimos y semilicadencias, el uso del calembur, el *jeu des mots*, la paranomasia... otorgan al discurso poético un alto grado de ambigüedad, con lo que la aparición de los equívocos está garantizada.

Así, y "mientras en la lengua común se evita la unión de homónimos o la concurrencia de homófonos dentro de una misma frase",⁴³⁷ para evitar precisamente la ambigüedad producida por la *semejanza sonora que siempre sugiere un parentesco de sentido*, los versos de Chicharro se fundamentan en un juego continuo de semejanzas sonoras. En esta primera fase en la que el carácter lúdico y el divertimento gratuito son fundamentales -"el arte como juego"-, prevalecerá lo espontáneo y la improvisación. El carácter gratuito y lúdico de este proceso queda expresado en el "Manifiesto del Postismo" de la siguiente manera:

Rompe ya descomunal y vulgarísimo antropiteco; rompe ya de una vez con tus miramientos, tu idiotez congénita, e introduce las manos hasta los codos en el maravilloso cesto y saca las palabras a puñados, las más bellas, las que más te agrade ensamblar, pero no para decir cosas que, por lo general, son tonterías o para emitir juicios profundos ¡[...] sino para gozar al oírte a ti mismo o para que te oigan

⁴³⁵ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 205.

⁴³⁶ Sigo aquí, aunque introduciendo algunos cambios, las hipótesis formuladas por J. Pont en su artículo "Una novela inédita de Eduardo Chicharro", *Scriptura*, Lleida: Facultad de Letras - Departamento de Literatura Española - Estudi General de Lleida, 1986, pág. 68.

⁴³⁷ Tipo de novela donde la existencia de su texto se justifica como el resultado de un proceso de elaboración sobre el que el discurso de la novela misma informa y documenta. Es decir las circunstancias y hechos que han motivado la escritura de la novela, sin importar si son falsos o verdaderos, son ofrecidas de forma abierta y explícitamente al lector implícito. Este sería el caso de las novelas basadas, entre otras posibilidades, en "cartas", "informes", "confesiones", o "manuscritos", cf. Óscar Tacca, "La voz y la letra", *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1978², págs. 113-130; y Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos. La novela*, Madrid: Ediciones Júcar, 1989, págs. 32-34.

al HABLAR!⁴³⁸

En la segunda fase del proceso de composición del poema, Chicharro somete ese material léxico al dominio de las normas métricas. Mediante la adaptación de los lexemas a los "grilletes" e imposiciones de la cuerda versal, aquella improvisación y espontaneidad iniciales son suplantadas por las reglas y normas métricas. Aquí, el juego consiste en conseguir que las unidades léxicas casen con los patrones rítmicos, rítmicos y estróficos preestablecidos.

O, en su defecto, el juego también puede consistir en saltarse los límites impuestos por esos mismos patrones. En este segundo caso, estamos ante el juego de "hacer trampas", juego que puede oscilar entre la pura transgresión de la norma poético-formal, la presentación de variantes poco usuales o el uso excesivo y redundante de uno de los componentes poético-formales constituyentes del pentagrama poético. Como ejemplos de este último proceder, cito aquí la construcción de un perfil rítmico, o, mejor dicho, la caricatura de un perfil rítmico que se basa única y exclusivamente en las terminaciones de participio, y la composición de un soneto en que sólo se introducen palabras esdrújulas.

En cualquier caso, tanto en los poemas en los que el poeta se atiene a la norma poética como en aquellos en los que se salta esta norma, o en esos otros en que combina ambas estrategias, el objetivo del juego de hacer y/o deshacer versos es generar la euritmia y extender en el poema la sensación contradictoria de que el discurso poético se mueve entre la rigidez de un orden aparente o la laxitud de un caos ordenado. De hecho, su interpretación del juego como motor del proceso de creación poético y, así mismo, como justificación final del poema suponen un retorno a la idea del "arte por el arte". Idea que el mismo poeta explica con los siguientes términos:

La creación es quizá más que nada "recreación", recreo y divertimento que, al tratarse de poesía pura, o de alto pensamiento, o de alguna calidad príncipe, encierra en sí la principal razón de la belleza. Hay otras cumbres que son tan solo "juego" y en el Postismo el "juego" es la base de su técnica. El simple ritmo en poesía o música es "juego". La composición en pintura y arquitectura es "juego". El retorno a una idea, una frase musical, o unas palabras símbolo o palabras personajes, o palabras claves, en las formas que tiene sucesión, es "juego", y el mismo ambiente o tonal-color es "juego"... Pero ¿qué es precisamente el "juego" en el Postismo? Todo cuanto se ha dicho, pero llevado a la categoría de técnica base, o de factor principio de lo emocional directo (pues la técnica es factor emocional -en este segundo aspecto-), indirecto o coadyuvante.⁴³⁹

Pero además, en este pasaje, el juego en tanto que conjunto de reglas y patrones que condicionan la disposición de las palabras en el poema y que permiten la explotación de la *euritmia*, representa la desacralización del acto de escribir versos. Pues, el poeta propone como sustento y fundamento del poema la especulación léxico-rítmicas, especulación o juego en el que placer y diversión sean medio y fin. El poema se transforma en la expresión máxima de lo lúdico y lo intrascendente -en el sentido moral y ético-.

El poeta reivindica la espontaneidad aparente de su verbo, la "inocencia" de su discurso frente a los *espacios sórdidos* de la realidad. Por este motivo, Chicharro localiza en el mundo de la infancia -la edad del juego-, el momento y el tiempo donde el lenguaje y sus manifestaciones son más puros, al no estar subyugados por la cultura y el conocimiento. Más adelante afirmará que "todo lo que el hombre gana en cultura y experiencia lo pierde en pureza de espíritu [...]; el hombre maduro de nuestros tiempos, después de perder toda su imaginación pierde también su espontaneidad".⁴⁴⁰

Chicharro incide en el poder devorador del conocimiento: a más saber menos inocencia. Su discurso poético es un intento de regreso hacia esa inocencia perdida: "tan sólo la niñez se halla en estado de gracia".⁴⁴¹ Y será a través del juego verbal, en tanto que simulación de esa espontaneidad e inocencia del espíritu infantil, como el poeta tratará de recuperar la alegría, la exaltación y la *euforia* para su lenguaje poético, desinhibiéndolo, así, de las coacciones de la lógica y el sentido común del mundo de los adultos. Infancia y juego son para Chicharro dos sinónimos.

Esta exaltación del mundo de la infancia coincide con el punto de vista que André Breton presenta en las primeras páginas de su "Manifiesto del Surrealismo" (1924):

En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo; el hombre hace suya esta ilusión; solo le interesa la facilidad momentánea, extremada, que todas las cosas ofrecen. Todas las mañanas, los niños inician su camino sin inquietudes. Todo esta al alcance de la mano, las peores circunstancias materiales parecen excelentes. [...] aquella imaginación que no reconocía limite alguno, ya no puede ejercerse sino dentro

⁴³⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 206.

⁴³⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 209 y 210.

⁴⁴⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 210.

⁴⁴¹ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 211. El subrayado es mío.

de los límites fijados por las leyes de un utilitarismo convencional; la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza, aproximadamente a la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas.⁴⁴²

En definitiva, y como el propio poeta afirma en *Posología y uso*: "El juego, por fin, es el espíritu de la forma [...] Necesario es dejarse llevar por la irrupción y febril acometida de la musa, que sopla al oído frases apenas pronunciadas, imágenes que aun a nosotros mismos nos sorprenden, que a veces tienen mucho de locura, o cuyo significado y oportunidad se nos escapan de momento."⁴⁴³

Este será el método para acercar su lenguaje poético al mundo de la imaginación: ese espacio donde habita la sorpresa.

2.6.2.5. Campos de significación: los umbrales

Un lenguaje poético como el de Chicharro, marcado por la presencia casi continua de lo alógico y el juego formal, tendente a crear un discurso irracionalista y por lo tanto carente de referentes directos, presenta no pocas dificultades de análisis para establecer los campos de significación de su poesía. El poeta, consciente de esta problemática, señala como característica de su poesía la clara tendencia a la aproximación, concepto que él mismo define y describe de la siguiente manera:

[...] se trata de un sentido que acaso tenga [...] un origen pictórico; en arquitectura, música y bellas artes hay peso, medida, perfiles, conceptos; una cosa es de cierto modo y no puede al propio tiempo ser y no ser; en pintura y en cierta clase de poesía esto es posible, sobre todo en pintura. En pintura una cosa puede parecer y aun ser otra, un contorno pasar por donde quiera, un color dar poco más o menos de lo mismo que otro. Todo puede ser aproximativo. Algo parecido acontece con la poesía [...] En este sentido, E. Ch. es un aproximativo: sus conocimientos, su fe, sus predilecciones se desenvuelven en un terreno vago, si no oscuro, donde la existencia del objeto real es rara, y en el que todo son direcciones, caminos "hacia".⁴⁴⁴

Bajo este concepto o principio conformador de su poética, Chicharro trata de armonizar la gran dispersión, aparentemente casual, de los significados de su verbo poético. No obstante y en orden a la corriente aproximativa de su poesía, habría que distinguir dos grandes ámbitos o campos de significación, que vertebrarían el discurso del poeta.

En el primer ámbito, se encuentran los poemas que tienden a una recuperación y recreación de los motivos populares y folclóricos, sea mediante la adaptación de los tópicos de los cancioneros y de la lírica popular, de los que el poeta extraerá gran parte del material lingüístico; sea mediante la apropiación de giros y tonos de las canciones de corro infantiles o de las declamaciones y discursos de los vendedores ambulantes y de la gente "de la calle". A este grupo pertenecen la mayoría de los poemas de la primera época de Chicharro, que coinciden con el nacimiento del Postismo y están recogidos en *Música Celestial* bajo la sección "Poemas no incluidos en libro". Los poemas más representativos de esta tendencia de significación popularizante son: "Fábula del Ruiz, Señor dormido", "Romance de la Pájara Pinta", "Romancillo"; "El charlatán" y la tercera estrofa del poema "No pensemos en nada es triste". El material poético de estos poemas esta compuesto, principalmente, por coloquialismos, voces populares, frases hechas, refranes, diálogos, etc.

En el segundo ámbito estaría compuesto por poemas netamente líricos en los que el poeta anula el contenido, provocando unos campos significativos y asociaciones semánticas completamente nuevas. En este grupo predominará lo extraño, lo raro y la sorpresa; y los poemas tenderán hacia significaciones de raíz claramente onírica o -en palabras del poeta- a la presencia de elementos fantasmagóricos. La creación de estos espacios significativos novedosos parten de la elaboración de un discurso marcado por la ficción:

El poeta crea un terreno poético en el que empieza a cobrar vida un "falso relato", en el que pueden moverse a sus anchas los elementos más caóticos, unidos entre si vez por vez por el capricho (o el instinto, la intuición) del poeta, con hechos denunciados como concretos, que se entremezclan con imágenes (no metáforas, pocas veces) en las que abundan las palabras clave, las palabras-función (en función de), los meros recursos elocutivos aparentemente de origen "auditivo", como giros de interrogaciones, énfasis declamatorios, catálogos o nominas, y hasta construcciones que pierden todo sentido gramatical, llegando a rozar el letrismo, pero que resuelven necesidades emotivas, descriptivas, mágicas, siempre en función de".⁴⁴⁵

⁴⁴² Cf. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: EBA, 1982, pág 100.

⁴⁴³ Erckmann-Chatrian, *El tesoro del vell cavaller, Contes*, Barcelona: Diari de Barcelona, 1986, pág. 19.

⁴⁴⁴ E. Allan Poe, *Un conte de les "Ragged Mountains"*, *Contes*, vol III, trad. de Carles Riba, Barcelona: Quaderns Crema, 1980, pág. 44.

⁴⁴⁵ El primero de ellos fue creado por Sir Arthur Conan Doyle, ver *The complet Sherlock Holmes long stories*, London: Murray, 1973. Este volumen incluye *A study in scarlet*, *The sign of four*, *The hound of de Baskervilles* *The valley of fear*. El segundo es el protagonista de los siguientes relatos de Edgar Allan Poe, *La carta robada*,

A este segundo grupo pertenecerían una parte importante de los sonetos de *La plurilingüe lengua* (libro puente entre la primera época claramente postista y la segunda en la que Chicharro se distancia del tono "jocoso" y de la idea del "divertimiento" como base poemática), y los libros completos *Tetralogía* y *Cartas de Noche*.

Música Celestial participa sólo en parte de las características de este segundo ámbito. Pues, a diferencia del resto de la obra y como se ha podido comprobar en el capítulo dedicado a este último libro, la gran extensión, el marcado afán didáctico y el carácter conminatorio, la temática metalingüística y metapoética en defensa del discurso del propio autor y la preponderancia de una exposición de tintes filosóficos y pseudologicistas y metafísicos impiden incluir este volumen en uno de los dos ámbitos arriba nombrados. En este sentido, *Música celestial* se configura como el tercer ámbito, ámbito que estaría caracterizado por los campos de significación mencionados hace un momento.

Finalmente y como colofón habría que añadir un último elemento mediatizador que regula los campos de significación de toda la poesía de Chicharro: el *factor sorpresa*. Este componente coordina y otorga un sentido pleno a los aspectos anteriormente comentados, en el sentido de que obliga al lenguaje poético de Chicharro a exceder la mera función referencial, denotativa y cognoscitiva del lenguaje. El *factor sorpresa* será una mediación lingüística que decodificará el mensaje o discurso, provocando una dispersión de los sentidos, conceptos y significados en los que el valor emotivo de la palabra se erigirá como el árbitro del amplísimo espectro significativo de los versos del poeta.

El factor sorpresa radicará en la selección y disposición del léxico, en la presencia de repeticiones-clave y el empleo de imágenes surrealistas, los cambios rotundos de metro y rima y, a su vez, las alteraciones lo temático y tonal y, como señala el mismo autor: "el propio carácter "sorprendente" que el autor tiende a dar a la mayor parte de sus concepciones, sin excluir la "sorpresa" que el mismo finge reflejar (a veces la siente realmente inmanente al mundo, los seres, los hechos)".⁴⁴⁶

En este inventario laten las voces de los surrealistas, Chicharro reformula las conocidas palabras de Pierre Reverdy en *Nord-Sud* (marzo de 1918) que André Breton recogiera en el *Manifiesto del Surrealismo* (1924): "La imagen no puede nacer de una comparación, sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas".⁴⁴⁷

En definitiva, la concepción de un lenguaje poético que se basa en la impertinencia de sus relaciones significativas, como el de Chicharro, participará, sin duda alguna, de aquel principio que Breton expresara en el *Manifiesto del Surrealismo*:

[...] la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico, sea por que debido a que lleva en sí una enorme dosis de contradicción, sea a causa de que uno de sus términos esté curiosamente oculto, [...] sea porque pertenezca a la clase de las imágenes alucinantes, sea porque preste de un modo muy natural la máscara de lo abstracto a lo que es concreto, sea por todo lo contrario, sea porque implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea porque de risa.⁴⁴⁸

Los poemas de Chicharro se caracterizan por una tendencia integradora de los diferentes significados, lo que confieren a su poesía un carácter marcadamente polifacético, así, hay poemas que nombran el horror, la soledad, la muerte, unos pocos el amor y algunos más la risa. Además también puede darse que en un mismo poema confluyan en las estrofas, en los versos, en las palabras que lo componen significados en apariencia antagónicos. La variedad de interpretación poética de E. Chicharro es el resultado de una armonía, de un substrato común, léase, el afán por romper los umbrales formales y temáticos en poesía. De ahí que, a pesar de la diversidad, nunca disperse su estilo.

2.6.2.6. Conclusiones

El lenguaje poético de Eduardo Chicharro gira alrededor de dos ejes básicos: la recuperación de los esquemas expresivos del barroco literario -los juegos de palabras, el hipérbaton, las homonimias y sinonimias, aliteraciones, paranomasias, repeticiones, equívocos y antítesis, dilogías y disemias humorísticas, etc.-, y la revisión y reformulación de los principios estético-literarios de las vanguardias europeas, destacando, sobre todo, el Surrealismo.

Esta disparidad de fuentes conformarán un lenguaje poético marcado por un eclecticismo indiscriminado que mezcla, además de las dos corrientes mencionadas, voces y tonos de las procedencias más

Els assassinats del carrer de la Morguey El misteri de Maria Roget, cito por las ediciones catalanas, cf. E. A. Poe, *Contes, Volum I*, trad. Carles Riba, Barcelona: Quaderns Crema, 1980, para los dos últimos relatos; y para el primero de ellos cf. E. A. Poe, *Contes, Volum II*, trad. Carles Riba, Barcelona: Quaderns Crema, 1980.

⁴⁴⁶ J. Pont, *art. cit.*, pág. 70.

⁴⁴⁷ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 1. El subrayado es mío.

⁴⁴⁸ Cf. L. Vax, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid: Taurus, 1980, pág. 20.

variopintas. Así, pues, no será de extrañar que en un mismo libro o poema aparezcan registros tan distintos como: voces cultas, populares e incluso *chabacanas*, refranes, frases hechas, terminología botánica y médica, etc. Como tampoco será raro que en un mismo poema la voz poética pase de las más altas cotas de euforia a dicciones marcadamente trágicas. Esta característica aglutinante del verbo poético de Chicharro otorgará al conjunto de su obra un carácter que oscilara entre el *collage* -como forma armonizadora de la impronta clásico-barroca y de la impronta surrealista- y un *pastische* consciente y voluntario de ciertos recursos técnicos típicamente surrealistas: las nóminas o listados caóticos, las enumeraciones pseudo-automáticas y las imágenes forzadas o extremas.

Un lenguaje poético como el de Chicharro que edifica su discurso partiendo de motivos oníricos e imaginativos y del desarraigo del lenguaje con los hechos físicos y empíricos supone, en la práctica poética, un proceso de ensimismamiento de la palabra en soledad. De ahí que el lenguaje del poeta sea, en la mayoría de los casos, una expresión de raíz irracionalista, afectada de un alto grado de ficción, que se nos muestra a través de la ruptura del verbo con el referente.

El poema se transforma en un decorado cuya función consiste en mostrarse y mostrar el vacío escénico. Con la palabra, el poeta construye un simulacro de esa realidad escondida en el sueño y en el subconsciente. Se trata de reinventar el uso y la función del lenguaje, mediante la inconstancia y la irrelevancia de un discurso que pretende "decir la nada o el vacío", asumiendo de esta manera el sinsentido y la duda existencial.

Con su poesía y su lenguaje, Chicharro se instala en la esfera del ensueño. Espacio creado por la imaginación en el que toda actividad discursiva del lenguaje, de la razón, del logos, en fin, de las facultades motoras del conocimiento quedan suspendidas. El poeta envuelve el saber y el conocimiento con un silencio sonoro. Las palabras con su ritmo, musicalidad y gratuidad apartan al hombre de los ruidos del mundo, obligándole a someterse a un cierto recogimiento que debe asumirse moralmente desde la soledad. El verbo de Chicharro es una "meditación" no discursiva que se expresa unas veces en renglones contados y otras en prosa recortada.

El lenguaje poético de Eduardo Chicharro es un intento extremo de reprivatización de la lengua, ese patrimonio que no pertenece a nadie y, a un mismo tiempo, pertenece a todos los hablantes que comparten una determinada lengua. El suyo es un intento de reconvertir la "palabra común" -como representación del llamado "sentido común"- en una palabra "no común", privada, individual e intransferible que desde el desarraigo y la soledad, conspira contra esa masa ingente de palabras pronunciadas en función de su utilidad. Frente al valor uso, el poeta reivindica el valor gratuito, intranscendente y fútil del lenguaje en el que el divertimento, el juego de la especulación verbal y "el placer de hablar" serán los objetivos a conseguir. En definitiva, la poesía de Chicharro y su discurso son como un gran acertijo que no tiene solución, desatando de esta manera las fuerzas del absurdo y del *non-sense* que crearán un espacio poético inquietante, sin asideros. La palabra se irreconcilia con el mundo.

Chicharro es un poeta que gusta -contestando a aquella encuesta de W.H. Auden- de las largas listas de nombres propios, como las que aparecen en los Tratados Taxonómicos de Ciencias Naturales, o en el Catálogo de naves de la *Ilíada*; de las adivinanzas y otras formas de no referirse a los cosas por su nombre. También gusta de las formas poéticas complicadas cuya confección implican enormes dificultades técnicas -los sonetos-, aun si su contenido es trivial; y de la consciente exageración teatral, como, por ejemplo, se da en las piezas de zalamería barroca. De ahí que podamos concluir que la poesía de Eduardo Chicharro es, ante todo, un juego a veces lúdico, a veces grave, pero siempre experimental, con las palabras del lenguaje.

2.7. CONCLUSIONES

La obra poética de Eduardo Chicharro habría que dividirla en dos períodos o épocas bien diferenciadas. La primera época reuniría la obra escrita entre los años 1944 y 1947, período que se desarrollaría paralelamente a la génesis del movimiento postista y a su posterior andadura a través de las dos revistas: *Postismo* y *La Cerbatana*, ambas publicadas en el año 1945. A esta primera época pertenecerían el libro de sonetos *La plurilingüe lengua* y los siguientes poemas no incluidos en libro: "Elementos fantasmagóricos del paisaje" [1944], "Fábula del Ruiz, señor dormido" [1944], "De los más a lo menos" [1944], "Romance de la pájara pinta" [1944], "Romancillo" [1945], "Claudio Coello pinta un pollo" [1946] y "El charlatán" [1947].

La característica fundamental de este período es la fidelidad absoluta a los principios expuestos en el primer "Manifiesto del Postismo", resaltando el uso de estrofas y metros clásicos. Tanto el soneto como el romance serán los marcos formales donde el poeta desarrollará su discurso poético. También habría que señalar cierta tendencia hacia una poesía en la que el puro divertimento intranscendente desenfadado y lúdico será la pauta básica.

La segunda época (1947-1960) coincidiría con la paulatina desmembración del grupo y del movimiento postista, y la posterior andadura en solitario del poeta. Los aspectos relevantes de este período se podrían resumir con las siguientes palabras. El poeta abandona las cadenas formales en favor del "verso libre" y se

deshace de la influencia, que en su primera época se dejara sentir, de las maneras y temas del grupo de Garcilaso. Este proceso de ruptura alcanza su máxima expresión en su último libro, *Música celestial*, con el que Chicharro borra los límites y diferencias entre el decir en verso y el decir en prosa, entre el discurso "de a caballo" y el discurso "de a pie". Mediante la combinación de uno y otro compone un *collage* que se extiende de lo puramente formal -el decir- a los diferentes y variados temas, motivos, referentes y razones que mezcladas aparecen en este último libro de claro corte didáctico. Así mismo, con *Tetralogía*, *Cartas de noche* y *Música celestial* (los tres libros que conforman esta segunda época) Chicharro interioriza su discurso poético que adquirirá unos registros tonales mucho más duros, agrios y escatológicos. De esta manera se apartará de la tónica eufórico-optimista que predominaba en su primera época. Sin embargo y a pesar de esta inclinación hacia lo trascendente que Jaume Pont ha definido -en relación al Postismo en general- como *la conciencia trágica de lo irreconciliable, nunca dejará aquel decir epidérmico, desenfadado y contradictorio*. Lo lúdico se mezclará con alusiones a la futilidad de la materia orgánica, al sinsentido de la vida creando un espacio poético de altos contrastes y claroscuros, siempre marcado por "el imperio de la imaginación".

Estas dos épocas son el resultado natural de la evolución de la *plurilingüe lengua* de Chicharro hacia una expresión que buscará, ante todo, la autenticidad de un discurso personal que rompa con los enquistados lugares comunes de la poesía de la España de los cuarenta. Su poesía fue un intento de reacción, moderadamente agresivo, frente a los presupuestos estéticos del arte y poesía oficial.

El eclecticismo y el revisionismo de la poesía de Chicharro -elementos que en su día fueron los más criticados por la *intelligentzia* del país-, son los dos factores que hacen de su discurso poético, un discurso moderno. Que su poesía sea el resultado de una mezcla de una tradición literaria lejana -el barroco- y una tradición estético-poética contemporánea -las vanguardias europeas- es la novedad, precisamente en estos tiempos marcados por este mismo espíritu revisionista. El valor de la poesía de Chicharro radica en haberse adelantado, nada menos que casi cuarenta años, a la actitud y la estética del presente. Chicharro, como los clásicos de la antigüedad, sabía que lo importante no es ser original, y que el valor de la obra de arte no se basa única y exclusivamente en el criterio de novedad.

Poeta ajeno a ideologías y compromisos políticos, interesado en el mundo de la naturaleza, de lo pequeño y trivial, en el sueño y en todas las manifestaciones artísticas optó a "contra corriente" y en "tiempos de miseria" por un lenguaje diferente y diferenciador, desarraigado de la realidad inmediata y que reivindicaba la posibilidad de maravillarse con el juego de las palabras en un mundo en el que la maravilla brillaba por su ausencia.

III PARTE. LA OBRA EN PROSA. INFORME Y ANÁLISIS 1945-1964

3. INFORME Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS 1945-1964

El objeto de investigación de esta tercera parte son los cuentos y novelas de E. Chicharro. Sin embargo, como ha quedado demostrado en la primera parte de este estudio, no todos los volúmenes que componen la obra en prosa de este autor se conservan completos. De ahí que sea necesario, antes de nada, fijar las obras que serán objeto de análisis y comentario aquí.

Por un lado y por lo que atañe a los cuentos, los títulos objeto de estudio son los inéditos *El niño y la muerte*, *La herencia*,⁴⁴⁹ *El unicornio*, *Un paciente poco paciente*, *Relato de amor*, *La casa de las cien puertas*, *El incendio del colegio*, *Historia de ocho niños*, *un estanque*, *un portero y un muerto*, *Historia de nada y de nadie*, *La riada*,⁴⁵⁰ *La manita*,⁴⁵¹ y *El cañón*. Y los seis publicados debidos única y exclusivamente a la autoría de E. Chicharro, *Viaje* (1945), *El quejido* (1954), *El desahucio* (1955), *La pelota azul* (1959), *Pies solos* (1989), y *Verídica mentira de un joven elegante* (1991).⁴⁵² En total, pues, dieciocho cuentos.

Por lo que a las novelas se refiere, me limitaré al análisis y comentario de dos de las cuatro novelas de este autor. Pues, como ya he informado en la primera parte de este trabajo, de los cuatro títulos, sólo dos se conservan completos en el archivo del autor. Los dos títulos de las novelas completas son *Los jeroglíficos del caballo* (1958) y *Las tres esposas turcas de Patamata* [1950-1957], mientras que los títulos de las incompletas son *Ícaro caído en el jardín de Astarté* o *Las pluricelestiales* [1950-1960] y *El pájaro en la nieve* [1964].

Esta tercera parte está organizada de la siguiente manera. En primer lugar, se ofrece un resumen del argumento y los temas de las dos novelas objeto de estudio. A continuación y en sendos apartados, realizo un análisis del discurso narrativo de *Los jeroglíficos del caballo* y *Las tres esposas turcas de Patamata*. Este análisis de la configuración artística del discurso novelesco de Chicharro tiene como objetivo presentar las características de la modalización de dicho discurso. Para ello tendré en cuenta los siguientes factores, el diseño editorial o disposición externa de ambos libros, la voz y las características del narrador, los niveles de la ficción, el tratamiento del tiempo y el espacio y los personajes. Además y complementando este análisis del discurso, también dedicaré especial atención, en el caso de la novela *Los jeroglíficos del Caballo*, a las características que motivan que este relato forme parte del género fantástico. Este último apartado en especial, pero también a lo largo de los anteriores apartados se presta atención, cuando se considere oportuno, a la intertextualidad de los dos libros, es decir, las relaciones de ambos relatos con otros textos pertenecientes al mismo género o subgénero literarios y a otros autores. Como el lector observará, se dedica más espacio al comentario y análisis de la primera novela que a la segunda, ello se debe, como se verá, a que *Las tres esposas turcas de Patamata* tiene menos enjundia literaria que *Los jeroglíficos del caballo*.

El segundo apartado se dedica a los cuentos. Mediante el análisis de los relatos que he considerado más significativos, intento ofrecer una tipología de los temas y el tratamiento de los mismos por parte de su autor. Por último y como cierre de esta tercera parte, en las conclusiones se intenta situar la obra narrativa de este autor dentro del marco o contexto de la novela y el cuento español de posguerra.

3.1. DOS NOVELAS INÉDITAS: LOS JEROGLÍFICOS DEL CABALLO Y LAS TRES ESPOSAS TURCAS DE PATAMATA

En el único artículo aparecido hasta hoy sobre la novela *Los jeroglíficos del caballo* (o *El caballero, la Muerte y el Demonio*), Jaume Pont señala la existencia de "una coincidencia extraña"⁴⁵³ entre el segundo título dado por Chicharro a esta novela y el título de otra novela también inédita de C. Edmundo de Ory. Este paralelismo, esta igualdad de títulos, esta "extraña coincidencia" estarían explicados, como informa J. Pont, por la noticia y comentario que el mismo Ory da sobre este hecho singular. Así y durante el año 1944 -el año prepostista, el año de los proyectos y ambiciones- los tres fundadores del Postismo, Chicharro, Ory y Sernesi, trazan el plan de escribir cada uno e independientemente una novela basada en un motivo o *ilustración-estímulo* común: el grabado de Alberto Durero "El Caballero, la Muerte y el Demonio". Sin embargo y a pesar de los buenos propósitos que se realizan en todo inicio de una aventura, parece ser que sólo Chicharro y Ory

⁴⁴⁹ Cf. T. Todorov, *op. cit.*, pág. 58.

⁴⁵⁰ Edgar Allan Poe, *Contes I*, Barcelona: Quaderns Crema, 1980, pág. 3 y 4. La traducción del Catalán es mía.

⁴⁵¹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 159.

⁴⁵² L. Vax, *op. cit.*, pág. 20.

⁴⁵³ J. Pont, *art. cit.*, pág. 72.

concretaron y finalizaron aquel proyecto común, y que Sernesi abandonó el proyecto muy pronto.⁴⁵⁴ Eduardo Chicharro finalizó la redacción de esta novela el 30 de octubre de 1958.⁴⁵⁵

En cuanto a la novela corta y también inédita *Las tres esposas turcas de Patamata*, la primera noticia registrada que da fe de la existencia de este relato se limitaba a la escueta entrada bibliográfica de Gonzalo Armero incluida en el número especial que la revista *Trece de Nieve* dedicara, en 1971, a Eduardo Chicharro.⁴⁵⁶ Contrariamente al caso anterior, el autor no da ningún dato sobre la fecha en que finalizó la redacción de dicha novela. No obstante y según se puede inferir de las notas manuscritas autobiográficas del autor, *Las tres esposas turcas de Patamata* sería la primera novela escrita por E. Chicharro y su fecha de composición se localizaría entre los años 1950 y 1957.⁴⁵⁷

3.1.1. El argumento y los temas de las dos historias

El narrador protagonista, el yo protagonista de la novela *Los jeroglíficos del caballo* (o *El caballero, la Muerte y el Demonio*), Herbert Lóngley -cirujano de profesión-, relata desde un presente indeterminado las aventuras y sucesos acaecidos durante su vida. El relato arranca en los días de la infancia compartidos con sus hermanos mayores y sus padres en un pueblo del sur de los Estados Unidos. A esos días de plácida vida en familia, de aprendizaje y descubrimiento del mundo, sigue una estancia en casa de su tío en Baltimore, en cuya universidad consigue el título de doctor en medicina. Después de participar en la guerra de Secesión del lado de las filas nordistas, practica la medicina en diversas ciudades y pueblos de los Estados Unidos. Sin embargo, su interés por las nuevas técnicas quirúrgicas en general y los injertos en particular, le llevarán a un desagradable suceso. La muerte de uno de sus pacientes le obligará a huir del país. Herbert Lóngley se instala en la ciudad canadiense de Vancouver.

En las afueras de esta nueva ciudad, el cirujano encuentra la tranquilidad y sosiego necesarios para seguir con sus experimentos sobre injertos. La asistencia esporádica a enfermos pobres de los arrabales de Vancouver le permiten obtener los escasísimos medios económicos para subsistir. Un día, recibe una extraña y misteriosa misiva firmada por un no menos enigmático y oscuro personaje que se hace llamar "El Caballero". En esta carta, el misterioso personaje solicita los servicios urgentes del cirujano, servicios que, como señala el firmante de la misma, serán ampliamente remunerados, y le pide que acuda a una cita en el alejado e inhóspito paraje "El Círculo de los Buitres". A pesar de las dudas iniciales, Lóngley decide aceptar la propuesta y se presenta en lugar convenido.

El primer encuentro con "El Caballero" deparará a Herbert Lóngley más de una sorpresa. "El Caballero" que esconde su cara y su identidad detrás de un pañuelo que le cubre casi todo el rostro dejando al descubierto sólo los ojos, se llevará a Lóngley, después de haberle vendado los ojos, a su mansión. En esta morada secreta y apartada de la civilización, espera a Lóngley el verdadero objeto de su salida. "El Caballero", médico también y, a su vez, practicante de las ciencias ocultas, le presenta una criatura de rasgos diabólicos en cuya figura se adivina, muy vagamente, una figura humana. El rostro de la horrible criatura se había metamorfoseado en el de un animal, medio perro medio cerdo. Su cabeza estaba coronada por una desproporcionada asta de reno. Este ser demoníaco es creación de "El Caballero". A continuación, este último insta a Herbert Lóngley a que cure y cauterice la infección y la herida provocadas por el injerto del asta de reno en el cráneo de la criatura. Este era el motivo por el cual Lóngley había sido invitado. Sigue a esta operación una estancia en la mansión y una serie de conversaciones con "El Caballero" quien, en una de estas pláticas, revela a Lóngley su intención de reencarnar la figura del Demonio en la criatura por él creada. A esta terrorífica noticia, seguirán una serie de descubrimientos no menos intranquilizadores. Así y en los pasillos de la mansión topa con la figura fantasmagórica de un anciano que parece encarnar la misma muerte; en una de las habitaciones encuentra toda una serie de iconos, objetos estrambóticos, fetiches, un lagarto y una serpiente disecados. Con anterioridad ya había observado las extrañas e inquietantes semejanzas del perro de "El Caballero" con un castor. En esta misma habitación, descubre la existencia de un cuadro, oculto bajo un lienzo, que reproduce la figura de un caballero medieval. Durante la noche, Herbert Lóngley sueña con "El Caballero" a quien identifica con aquella otra figura reproducida en aquel cuadro que había medio entrevisto en la habitación antes nombrada. Al día siguiente, una vez recibida la suma por los servicios prestados, abandona la mansión y se dirige de vuelta a casa.

Transcurridos tres años desde aquel primer encuentro y después de un viaje en que Lóngley va a visitar a su familia, se despierta en él el deseo, la obsesión, de volver a tener un encuentro con aquel extraño y misterioso personaje sin rostro. Todos los esfuerzos realizados para encontrar la mansión son en vano. Sin

⁴⁵⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 2.

⁴⁵⁵ E. Chicharro, *Las tres esposas turcas de Patamata*, manuscrito original en Archivo familiar, pág. 18.

⁴⁵⁶ F. García Pavón, "Prólogo", *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1959, págs. 9 y 10.

⁴⁵⁷ José María de Quinto (1925), incluido en F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 291-302.

embrago, durante un segundo intento y con la supuesta ayuda de Roberto "El Loco", -un aparente retardado mental, que, más adelante, se revelará como audaz chantajista del primero- Lóngley consigue dar con la mansión, aunque esta vez se encuentra abandonada. Desesperanzado y seguro de no poder dar con "El Caballero" vuelve a Vancouver. Durante un paseo cree reconocer el perro del caballero sin rostro del que pierde el rastro después de una infructuosa persecución. En este momento y cuando sus pesquisas dan motivos para la esperanza de que el encuentro anhelado tenga lugar, sucede un hecho violento que le apartará momentáneamente de la búsqueda. Un hombre llamado Oliver Thomas Ships ha sido asesinado sin que se haya encontrado el culpable. Lóngley realiza la autopsia del cadáver y reconoce en éste la fisonomía de "El Caballero". Este nuevo indicio vuelve a alimentar las esperanzas, pero como en el caso anterior, este suceso lleva a un camino sin salida.

Sin embargo, pasado un tiempo y en un viaje a un pueblo apestado por la peste, la providencia le depara un encuentro con un caballo. Este encuentro fortuito va a suponer un cambio fundamental del proceso de búsqueda de "El Caballero". Por un mecanismo de asociación, Herbert Lóngley reconoce en aquel caballo la imagen de ese otro caballo reproducida en el cuadro, y, a su vez, identifica a los personajes y animales encontrados en la mansión con las figuras plasmadas en el grabado de Durero: el Caballero, la Muerte, el Demonio, el perro, la serpiente y el lagarto. En este instante, Herbert Lóngley recuerda aquellas palabras que "El Caballero" pronunciara en su primer encuentro: "... vivía anteriormente allá por el año 1513 "; esta fecha era la misma que estaba estampada en el cuadro de Durero que colgaba de la habitación de la mansión. Lóngley fascinado ante tal hallazgo, se pregunta si esta ante un caso de metempsicosis, transmigración o reencarnación. Pero, como en aquel primer encuentro con el perro, en esta ocasión también pierde el rastro del caballo.

Después de prestar ayuda a los habitantes del pueblo apestado regresa a Vancouver. Mientras está conjeturando, especulando y sopesando las consecuencias de aquel encuentro con el caballo cae enfermo y es internado en una casa de salud por su obsesión patológica y posibles atisbos de locura. Una vez abandonado el centro psiquiátrico, descubre y compra el misterioso grabado en un anticuario. El grabado presenta una serie de números superpuestos sobre el papel y una inscripción escrita con letra menuda. A la luz de estos hechos, Lóngley deduce que está frente a un grabado que esconde un mensaje cifrado, un jeroglífico o mapa en clave con las indicaciones para encontrar un tesoro oculto. La complejidad de la clave y su interés por descifrarla son su nueva obsesión. Sin embargo, sus especulaciones y sus intentos por solucionar el mensaje críptico son interrumpidos por otro hecho inesperado. En una zona alejada y deshabitada, entre montañas y desiertos, Herbert Lóngley reencuentra a "El Caballero" y sus macabros acompañantes. Después de la primer sorpresa mutua, "El Caballero" acompaña a Lóngley a su guarida. Herbert reconoce definitivamente en la figura de "El Caballero", al doble de Oliver Thomas Ships. Decidido a demostrar su inocencia y presentar a "El Caballero" ante la justicia como el verdadero asesino de Oliver Thomas Ships, lo apresa. Sin embargo, y ante la amenaza de ser desintegrado por aquel viejo, reencarnación de "La Muerte" del grabado, acepta jugar una a partida de ajedrez contra este último. Las insólitas reglas y el precio final, el cambio de su amo por la vida de Lóngley, son impuestas por "La Muerte". Esta última demuestra una gran habilidad y conocimiento de las estrategias del juego. De entre todas las estrategias a las que "La Muerte" recurre, destaca la repetición y combinación de movimientos con los dos caballos. Después de muchas horas de juego y estudio, Herbert Lóngley descubre que los movimientos realizados con los dos caballos son la clave interpretativa de aquel jeroglífico representado en el grabado. Gracias a la estrategia de los caballos jugada por "La Muerte", puede descifrar el contenido del criptograma y localizar la exacta situación geográfica del tesoro.

Las expectativas de enriquecimiento material levantadas por dicho descubrimiento serán en vano. El cofre enterrado no contiene ningún tesoro. No obstante y cuando el médico vuelve a observar detenidamente el fondo de dicho cofre, descubre la visión fugaz de la faz del Creador. De esta especie de "arca perdida" o "arca de la alianza", homónima de aquella otra citada en el *Viejo Testamento*, surgirá una legión de langostas, a la que seguirán una serie de hechos extraordinarios: las fuerzas de la naturaleza se desatan, Roberto "El loco" muere en manos de Lóngley, el Demonio del grabado pone en práctica su capacidad de cambiar de aspecto a voluntad propia, y, finalmente, el hueco y el cofre son sellados con una inmensa roca. Después de estos sucesos fuera de lo corriente, ocurre algo no menos extraordinario, el Demonio se lleva por los aires a Lóngley. Abandonado el lugar del tesoro, Lóngley aparece en el cabaret "El Penmicán" de Vancouver en compañía del Demonio -ahora metamorfoseado en una atractiva mujer de nombre "La Bella Ferraresa"- . La presencia de la bella y exuberante mujer, la exhibición de su cuerpo desnudo y posterior transformación en perro levantan un serio revuelo y un no menos violento altercado entre los clientes del cabaret. Lóngley abandona el local como puede. El *sheriff* O'Patt persigue al médico con intención de detenerlo. Cansado y malherido el protagonista detiene su huida. En este momento, con la luna iluminando y reflejándose en las aguas del mar, el narrador cierra repentinamente la narración.

El tema de *Los jeroglíficos del caballo* queda plasmado en la inútil búsqueda del poder y de la gloria, sea al precio que sea, realizada por Herbert Lóngley a lo largo de toda su vida. Búsqueda que da paso al mito de Fausto, al afán de inmortalidad como sueño inaccesible del ser humano y como manifestación de un intento de

huida del destino que habita en todo hombre: la muerte.

* * *

El relato de la historia de la novela *Las tres esposas de Patamata* tiene lugar en la cocina de una casa donde están reunidos una serie de personajes: una niña llamada Mariquita, la madre y el padre, los abuelos y un cura. El padre, a raíz del hecho de que Mariquita en vez de decir puré de patatas diga "patamata", recuerda la historia de un tal Patamata. Así y una vez presentado el marco, el padre empieza a narrar la historia de Sisendo Augusto Policarpo, comerciante y dueño de una charcutería que decide retirarse y vivir otra vida con el dinero ahorrado. El narrador omnisciente autorial relata las peripecia de este hombre que quiere hacer realidad un sueño: casarse con tres mujeres y vivir como un pachá oriental en una ciudad de occidente, presumiblemente Madrid. Para ello, Sisendo Augusto cambia de nombre y se hace llamar Patamata. Después de comprar una casa y decorarla con objetos procedentes de Oriente Medio, Asia Menor y Asia Mayor, decide poner un anuncio en un periódico solicitando una secretaria. Este anuncio tiene un fin encubierto. Patamata quiere seleccionar, de entre todas las solicitantes, tres candidatas que estén dispuestas a hacerse pasar por sus tres esposas. Sin embargo, y después de un largo y complicado proceso de selección por el que pasan más de mil docientas mujeres, decide contratar a dos. Una como secretaria y la otra como cocinera. Patamata decide cambiar los nombres reales de ambas mujeres por los sobrenombres Suspiro-de-Alondra y Flor-de-un-día. Explica a las dos jóvenes el motivo real del anuncio y éstas aceptan hacerse pasar por sus dos esposas. Patamata, sin embargo desea ver cumplido su sueño y tener tres esposas. Pero como en su ciudad no encuentra ninguna joven que tenga fisonomía oriental, decide realizar un viaje en busca de la joven apropiada. Las dos jóvenes elegidas por Patamata se quedan en la casa. La ausencia de Patamata y su curiosidad les lleva a fisgonear en todas las habitaciones, cuartos y armarios de la casa. En una de las habitaciones descubren lo que presumiblemente podría ser una serie de cuerpos de mujeres muertas. Sin embargo y pasado el primer susto, los cuerpos encontrados resultan ser una colección de maniqués. Mientras tanto Patamata llega a Belgrado, se aloja en un hotel y se hace pasar por un multimillonario. Gracias a la colaboración de las principales agencias matrimoniales de Belgrado y la participación de otras agencias de París y Londres consigue reclutar a más de quinientas mil mujeres. Para la ardua tarea de selección, dispone de la ayuda de un sabio y una adivinadora. Pasados quince días de infructuosa selección, es raptado por una mujer criolla-malaya llamada Berta. Patamata decide que Berta será su tercera esposa.

Mientras tanto y en la casa de Madrid, las dos jóvenes, que se hacen pasar por extranjeras, reciben una visita tras otra. Parece ser que la policía sospecha. Patamata vuelve con Berta a Madrid y se dispone a vivir felizmente con sus tres mujeres. Sin embargo, la policía aparece y acusa a Sisendo Augusto de impostor y polígamo. Obligado por las circunstancias y las acusaciones, Sisendo Augusto alias Patamata abandona la casa. Las tres mujeres, sin embargo, deciden quedarse y alimentan las esperanzas de encontrar a un millonario que quiera suplir el puesto vacante de Patamata y casarse con la tercera de ellas, Berta, que se hace pasar por una rica princesa. Pasado un tiempo, la secretaria y la cocinera deciden huir y abandonar a Berta. La policía decide intervenir y anuncia a Berta que será internada en una casa de salud. Cuando los enfermeros aparecen para recogerla y después de buscarla por todas las habitaciones sin encontrarla, oyen el zumbido de un helicóptero: es Berta que se escapa hacia Oriente. La historia se cierra con los enfermeros oteando el horizonte y una nota que Berta ha dejado a la policía.

Finalizado el relato de la historia, el narrador comenta que la niña ha sido acostada y que el abuelo quiere contar, a su vez, otra historia. La historia de Barba Azul: "Érase que se era un molinero, y este molinero..." Y aquí concluye la novela.

Novela corta de tono marcadamente moralizante y con muchos ingredientes típicos de los cuentos maravillosos, trata el tema tópico de la imposibilidad de que el hombre consiga que todos sus deseos y sueños se materialicen. De ahí que el desenlace de la historia suponga la destrucción de aquel mundo ideal, anhelado primero y después construido por Sisendo Augusto Policarpo alias Patamata. De ello se desprende la moraleja de la historia: el hombre debe conformarse con lo que tiene y nunca debe intentar conseguir el objeto del deseo mediante mentiras y engaños.

3.1.2. Análisis del discurso de *Los jeroglíficos del caballo*

El diseño editorial o disposición externa de la novela *Los jeroglíficos del caballo* o (*El Caballero, la Muerte y el Demonio*) se ajusta a los cánones clásicos de distribución de las secuencias que componen la totalidad de la novela en dos niveles: partes y capítulos. Así, en esta novela se distinguen tres partes tituladas respectivamente "El caballero", "La Muerte" y "El Demonio". La primera parte la conforman siete capítulos titulados "Yo, Herbert Lóngley", "El Caballero", "El cuerno", "El cuadro Oculto", "Roberto el Loco", "El pasadizo secreto", y "El perro". La segunda parte, al igual que la primera, se compone de siete capítulos titulados "Oliver Thomas Ships, difunto", "La vieja sirvienta", "El caballo", "El grabado", "Dos personas iguales", "El Caballero, la Muerte y el Demonio", y "Una partida de ajedrez". La tercera parte esta formada por

una "Digresión" seguida de tres capítulos titulados "El jeroglífico", "El tesoro", "La Bella y la Bestia", "Cabaret "El Penmicán"" y un añadido paratextual, el "Epílogo". Además, la novela se cierra con la inclusión de dos apartados paratextuales más: una "Conclusión" y una "Advertencia del editor". Por lo tanto, los diecinueve capítulos más los dos apartados paratextuales añadidos al final de la novela conforman el *corpus* completo de este volumen que se extiende a lo largo de 211 folios mecanografiados.

Los elementos arriba mencionados contienen en sí importantes indicaciones semánticas y estructurales, es decir, metanarrativas sobre la novela, pues adelantan qué es lo que se va contar en el capítulo que sigue, quién lo narra, el espacio, etc. Así, por ejemplo, en el título y subtítulos aparecen ya los indicadores que sitúan esta novela dentro del género fantástico: el misterio de un mapa o jeroglífico secreto, la presencia de lo sobrenatural, "La Muerte" y "El Demonio", y el trasfondo medieval con las imágenes emblemáticas de "El caballero" y el caballo. A su vez y en los títulos de los diferentes capítulos, se anuncian ya los ingredientes temáticos, la intriga y la trama de la narración. Por ejemplo, se introduce la identidad del narrador de la historia "Yo, Herbert Lóngley"; se anuncia la aparición de objetos extraños y misteriosos, "El cuadro oculto" y "El cuerno"; con "El pasadizo secreto", se adelantan los espacios sórdidos y escondidos donde se desarrollará parte de la acción; la confusión de identidades o el tema del doble queda esbozado en "Dos personas iguales"; la intriga se apunta con la alusión a la muerte de uno de los personajes en "Oliver Thomas Ships, difunto" y la referencia a la búsqueda de una fortuna escondida en el capítulo titulado "El tesoro". En definitiva, la disposición externa de las partes de la novela configura globalmente, como antes apuntaba, los aspectos temáticos, la trama y la intriga, y algunos elementos de la estructura del discurso como la modalización y la espacialización.

3.1.2.1. La modalización del discurso: el narrador y los apócrifos

El rotundo *yo* inicial de esta novela nos introduce en el relato de un narrador homoautodiegético, pues estamos ante un *yo* protagonista, que confirma lo anunciado ya por un elemento paratextual tan importante como es el título del primer capítulo de la novela: "Yo, Herbert Lóngley".

En efecto, este *yo* es el del personaje Herbert Lóngley en trance de narrar la historia de su vida, narrador protagonista que dará cuenta de un pasado lleno de fracasos, caídas y recuperaciones. En este sentido, estamos ante la narración de unas memorias en las que el narrador homoautodiegético⁴⁵⁸ da cuenta de las experiencias y vicisitudes vividas en el pasado por el personaje implícito, es decir, por él mismo. De ahí que el discurso se plantee como una ruta de la memoria que va desde el pasado del personaje implícito hasta al presente de la escritura en que, en otro tiempo y otro espacio, confluyen y se identifican en la misma persona este último y el narrador homoautodiegético. El escritor ha escogido una forma de discurso autobiográfico que permite reflejar de modo relativamente convincente la intimidad psíquica del protagonista. Este hecho vendría sustentado, además, por el claro tono de confesión adoptado por el narrador quien a lo largo del relato expone, uno a uno, los crímenes, errores y faltas por él cometidos. De ahí que el discurso de la narración pueda interpretarse como un intento, por parte del narrador protagonista, de expurgar el sentimiento de culpa, de expulsar sus demonios y conseguir así la catarsis. Además y como razón y fin complementarios que justificarían la redacción de estas memorias, el mismo narrador homoautodiegético explicita claramente en el segundo párrafo con el que abre su discurso, que su narración es una defensa, un alegato, una prueba de que él no está loco y "para evitar que periodistas indiscretos vengan a importunarme en el tranquilo retiro donde me hallo y donde no aguardo sino que a que el Señor nuestro me llame".⁴⁵⁹

Todo ello configura un determinado lector implícito, capaz de reconstruir a partir de un discurso hasta cierto punto inconexo, lleno de lagunas, escamoteos y saltos espaciales y temporales, una vida que se ofrece casi exclusivamente desde la perspectiva del narrador-personaje. No obstante y a pesar de que esta sea la modalización básica del discurso novelesco, como se verá, aparecerán otras voces que alterarán e incluso pondrán en duda la voz de este narrador homoautodiegético.

Desde la misma frase inicial de la narración, Herbert Lóngley -el narrador protagónico-, presenta claros indicios que hacen sospechar sobre la aparente inverosimilitud de los sucesos narrados:

Alcanzada una edad increíble, se me ha ocurrido dar a conocer acontecimientos de los que nunca hice mención a nadie, y que, aun cuando puedan parecer algo fuera de lo común, y hasta cierto punto inverosímiles [...] a nadie pienso dar cuenta de mis actos; y si mucha gente me tiene por loco, yo estoy más sano que la madre que me parió.⁴⁶⁰

El lector implícito se ve enfrentado, *ab initio*, con un discurso que desde la frase inicial se plantea como una narración ambigua que pondrá a prueba su capacidad interpretativa ante los sucesos narrados. El discurso motivará continuamente la incertidumbre y la incredulidad racional del lector implícito. El mismo narrador homoautodiegético es quien sugiere y anuncia el carácter extraordinario y fantástico de su narración. Una vez hechas estas aclaraciones iniciales, indispensables para conseguir el pacto narrativo por el que es más fácil

⁴⁵⁸ Eulalia Galvariato, (1905), incluido en F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 22-36.

⁴⁵⁹ Carmen Conde (1907), incluido en F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 37-41.

⁴⁶⁰ Carmen Martín Gaité (1925), incluido en F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 303-317..

aceptar que lo que se cuenta podría haber ocurrido aunque sea pura ficción, Herbert Lóngley pasa a narrar la historia de su vida.

Si bien es cierto que la modalización básica del discurso de esta novela se sustenta en la primera persona del verbo, en la que se funden personaje, visión y voz coherentemente; y a pesar de que, durante una gran parte de la novela, estemos ante un narrador homoautodiegético, en el segundo capítulo aparece la primera indicación de que el discurso que estamos leyendo no nos llega de primera mano. Es decir, en una nota a pie de página aparece por primera vez la voz de un posible *transcriptor, editor o traductor* de la narración que comenta y explica el significado del vocablo *mustang* utilizado por el narrador protagonista, H. Lóngley, para nombrar a su caballo. En dicha nota puede leerse: "Caballo de los indios. (N. de Herbert Lóngley en el manuscrito)".⁴⁶¹ Más adelante y con la segunda aparición, en el capítulo octavo, de una nueva nota a pie de página se soluciona, por el momento y aparentemente, el problema de la identidad del *mediador*. Así y según puede leerse en la nota, estamos ante la voz del traductor del manuscrito original de H. Lóngley: "No tenemos noticia de que en esta región existan víboras (N. del T.)".⁴⁶² A partir de esta segunda aparición y hasta el final de su discurso, el narrador protagonista se verá acotado, comentado, ampliado o suspendido, según se mire, por un sensible aumento, tanto en cantidad como en frecuencia, de notas a pie de página. Con esta estratagema, el traductor interfiere, se entromete en o simplemente aclara el discurso de H. Lóngley.⁴⁶³ El incremento paulatino de la aparición de la voz del supuesto traductor encontrará su razón de ser cuando, como indicaba en el argumento de la historia realizado en el apartado anterior, el discurso narrativo de Herbert Lóngley finalice abruptamente. Dicho con otras palabras, aquella repentina y brusca interrupción de la historia y el discurso de H. Lóngley a la que he aludido en el anterior resumen argumental de la novela, tendrá su continuación, a otro nivel de discurso y desde otros narradores, en los tres apartados paratextuales, el "Epílogo", la "Conclusión" y la "Advertencia", antes mencionados y con los que se concluye esta novela.

En el "Epílogo" añadido directamente después de que el discurso de Herbert Lóngley haya quedado en suspenso, aparece una segunda voz que desvela su identidad afirmando rotundamente: "Yo soy el traductor del manuscrito".⁴⁶⁴ Aparentemente estamos ante la voz que, con anterioridad, había introducido toda aquella serie de notas reseñadas hace un momento. En este apartado, el discurso también se abre con un *yo* terminante y resolutivo que, como en el caso de la narración de Lóngley, nos introduce un narrador homoautodiegético. El *yo* protagonista, el traductor ahora narrador, después de comentar que conoció personalmente a Lóngley, informa sobre los motivos que le llevaron a aceptar la traducción del manuscrito de Herbert Lóngley. A su vez y en este epílogo, el traductor retoma el hilo discursivo de la historia que se había quedado en suspenso y afirma en una nota: "lo añade el Traductor para que los lectores puedan enterarse de cómo concluye la historia del Dr. Herbert Lóngley (N. del traductor)".⁴⁶⁵ De tal modo, conoceremos más detalles sobre las vicisitudes de la vida de Herbert Lóngley. El traductor informa que, tras el punto en que queda suspendido el final de la novela, Lóngley fue internado en una casa de salud y que posteriormente viajaría a Europa para establecerse, finalmente en Rotterdam. Estos sucesos extranovelescos o paratextuales no añaden mucho a la intriga de la narración.

Sin embargo, lo que sí importa son los comentarios y especulaciones que el mismo traductor realiza respecto a la autoría del manuscrito. Dicho de otra manera, este *mediador* plantea una serie de dudas sobre la existencia del primer narrador: por un lado, se cuestiona si la autobiografía de Herbert Lóngley es fidedigna y, por otro, especula con la posibilidad de que en realidad estemos ante un manuscrito apócrifo. Para sostener sus sospechas e hipótesis, el traductor presenta una serie de pruebas entresacadas del texto. Pruebas que van desde el comentario de aspectos técnicos, pasando por cuestiones literarias, hasta el uso de ciertas expresiones realizadas por el supuesto narrador durante su discurso. Así y según orden de aparición el traductor relaciona y ofrece las siguientes pruebas fehacientes que confirmarían sus suposiciones:

1º. Lóngley afirma ser norteamericano, sin embargo la constatación de una serie de referencias esparcidas a lo largo de la narración "como la que se refiere a Cervantes, o la que alude a las murallas abulenses, y una nota en la que se menciona a Gil Blas",⁴⁶⁶ contradicen dicha afirmación;

2º. a pesar de que el manuscrito esté escrito en inglés, el traductor no cree que la narración haya sido escrita por un nativo. La aparición de una "multitud de locuciones y giros totalmente impropios del inglés", el hecho de que el narrador recurra a "la acentuación gráfica, mientras que el idioma inglés carece de ella", más la aparición impertinente de una serie de locuciones y expresiones coloquiales pertenecientes a otra lengua -en concreto, el traductor se está refiriendo a la presencia de coloquialismos y locuciones en lengua española-, y la serie de errores e imprecisiones en cuanto a la descripción y la localización geográfica de la región de

⁴⁶¹ F. García Pavón (1919), incluido en F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 141-146.

⁴⁶² E. Chicharro, *El Quejido*, Madrid: Almanaque de *El Grifón*, Madrid, 1954.

⁴⁶³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. (2). El original no va numerado.

⁴⁶⁴ Cf. T. Todorov, *op. cit.*, pág. 53-65.

⁴⁶⁵ Cf. T. Todorov, *op. cit.*, pág. 62.

⁴⁶⁶ T. Todorov, *op. cit.*, pág. 53-54.

Vancouver, parecen confirmar sus dudas y corroborar su conclusión: el narrador no es norteamericano;

3º. además, el traductor atestigua y sostiene categóricamente que casi ninguna de las llamadas notas se deben a su pluma. De hecho, afirma todo lo contrario, la mayoría de notas deben ser atribuidas al autor del manuscrito y no a él. Mediante esta falsificación de las referencias intratextuales, "el doctor entendía, por lo visto, imponer el espíritu de esas notas a cualquier futuro traductor de su obra autobiográfica";⁴⁶⁷

4º. por último, y a pesar de que Lóngley afirme no tener ninguna voluntad de escribir una obra de creación literaria, el traductor señala que en realidad sucede todo lo contrario. Es decir, el narrador tiene la voluntad de crear una obra de ficción literaria. El arte de novelar y los recursos de estilo manejados, así como las continuas apelaciones al lector y la clarísima referencia intertextual implícita a sus fuentes de ficción literaria (el traductor localiza las evidentes relaciones de esta obra con la obra de un genial escritor norteamericano que no nombra, pero que el lector implícito puede fácilmente adivinar: Edgar Allan Poe), y las referencias a otras artes, así lo corroboran.

Una vez sembrada la incertidumbre sobre la autoría del manuscrito y después de relatar las supuestas conversaciones que él, el traductor, mantuvo con Herbert Lóngley en su casa de Rotterdam con el fin de recabar información sobre la región de Vancouver para poder terminar -según dice- una novela que tenía proyectada, e informar a continuación de que él acaba comprando el manuscrito original a Lóngley, el discurso de este traductor se cierra con las siguientes palabras:

Unas semanas después, en un buque de la Compañía Neerlandesa de las Indias, viajaba yo rumbo a América del Norte. Pensaba en el tesoro sepultado. También pensaba en firmar con mi propio nombre el manuscrito transformado en novela. Aunque, por lo que se ve, he sido honrado.⁴⁶⁸

Llegados a este punto, cabe preguntarse hasta qué punto es cierto el discurso, y hasta qué punto pueden atribuirse las palabras de este epílogo al traductor. Por otro lado, y sin recurrir al criterio de certeza, cabe la posibilidad de que este epílogo sea una maniobra de distracción que pretende, mediante la presentación de un traductor apócrifo, la ocultación deliberada del autor verdadero del manuscrito.

El problema de la autoría y la duda sobre la identidad de la voz del o de los narradores, tal y como ha sido presentados y planteados en este epílogo, no tienen una respuesta única y definitiva. Al contrario, las posibilidades interpretativas se multiplican con lo que la solución, en vez de aclararse, se complica. ¿A quién debe atribuirse la autoría y quién es el narrador o quiénes son los narradores? Entre otras soluciones posibles, señalo aquí las siguientes hipótesis interpretativas:⁴⁶⁹

1ª. Herbert Lóngley es el autor del manuscrito y el traductor es un *mediador* que pretende descalificar al autor que traduce porque la obra no le ha gustado o porque le hubiera gustado escribir una obra como esta. Es decir, el traductor miente: *el traductor es un traidor*.

2ª. El autor del manuscrito es el traductor quien ha reelaborado parcial o totalmente la historia de ficción, o simplemente se la inventado. En el primer caso y a pesar de la advertencia final enunciada en su epílogo, el material bruto para la elaboración de la narración serían las memorias del doctor, pero la autoría final recabaría en el traductor. En la segunda hipótesis, el traductor atribuye intencionadamente la narración por él relatada a un narrador imaginario. Es decir y en palabras de J. Pont, "la mediación extraliteraria de Herbert Lóngley quedaría reducida a una invención apócrifa".

3ª. Ni Herbert Lóngley ni el traductor son los autores del manuscrito. Un autor anónimo ha creado los dos narradores homoautodiegéticos a quienes atribuye de forma apócrifa y respectivamente las dos partes hasta ahora comentadas de la narración. Introduciendo, a su vez, un juego de suplantaciones de nombres, personajes e identidades de las voces narradoras como mero divertimento literario y como homenaje al la novela fenoménica.⁴⁷⁰

4ª. Herbert Lóngley es el autor del manuscrito y se ha inventado la voz del traductor. En este caso, estaríamos ante un traductor apócrifo, etc.

El lector implícito lejos de encontrar una solución única al problema se ve abocado a una especulación infructuosa *ad infinitum*. El epílogo es una banda de Moebius, un espejismo, un juego de reflejos, un eco seguido de otro eco, un canon de voces entrelazadas e insolubles. ¿Quién es el autor? ¿Quién o quiénes son los narradores?

⁴⁶⁷ Manuscrito original en Archivo de Eduardo Chicharro, s/f.

⁴⁶⁸ E. Chicharro, *El niño y la muerte*, pág. 8, original mecanografiado en archivo familiar del autor. Las relaciones de este relato con el cuadro pintado por el mismo Chicharro titulado "El niño muerto" son muy directas. Por un lado, el tema y la evidente similitud los dos títulos. Y por otro, la imagen tópica del abrazo mortal. Al igual que en el cuento, la escena reproducida en este óleo también incluye la imagen borrosa de un niño a quien la Muerte tiene entre sus brazos. *Vid.*

Postismo, Madrid, 1945, pág. 7.

⁴⁶⁹ E. Chicharro, *El mirador*, pág. 1, original mecanografiado en Archivo familiar del autor.

⁴⁷⁰ L. Vax, *op. cit.*, pág. 27.

La "Conclusión" que sigue a este "Epílogo" causante de tales quebraderos de cabeza, en vez de aclarar el estado de cosas, aún hace más difícil, por no decir imposible, encontrar la solución correcta al enigma de la autoría. Al igual que en las dos ocasiones anteriores, también aquí el discurso se inicia con un rotundo e implacable *yo*, también aquí estamos ante un discurso enunciado en primera persona, también aquí quien narra es un narrador protagónico que dice ser el "único y verdadero traductor" y que afirma, desmintiendo las anteriores palabras emitidas por el primer traductor:

Yo, sólo yo, soy el verdadero y único traductor de esta obra. ¡Pido justicia! El epílogo del otro traductor es apócrifo. O por decirlo más claramente, nunca existió tal traductor. El manuscrito por curioso capricho de su autor comprende esta parte, que es de su puño y letra. [...] Yo no he hecho más que traducir lo más fielmente que he podido.⁴⁷¹

Este segundo traductor afirma que el *manuscrito original* lo compró a unos pescadores que lo habían descubierto encerrado en dos botellas atadas que flotaban en la orilla de una playa. Después de leer el manuscrito y a pesar de no creerse la historia narrada, va a Vancouver pues, según él mismo informa, la playa en que las botellas fueron halladas se encuentra cerca de dicha ciudad. A raíz de unas conversaciones con algunos miembros de la comisaría, recibe la noticia de que uno de los personajes de la ficción, el viejo *sheriff* O'Patt existía en realidad aunque había dejado el uniforme y se había jubilado. Sobre los otros personajes de la novela también habían oído hablar, pero los nombres de los personajes de ficción y los nombres conocidos por los personajes entrevistados no coinciden. Así, Herbert Lóngley no era médico y había sido asesinado por una tal Mary Renner; Oliver Thomas Ships era un impostor que se hacía pasar por el doctor Herbert Lóngley y que, al igual que este último, también fue encontrado muerto en extrañas circunstancias. Por lo contrario, "El Caballero" no había muerto y estaba internado en un manicomio. El traductor visita al loco quien le relata las hazañas y le muestra el grabado de Durero y una armadura medieval. Uno de los enfermeros le pondrá al corriente de un hecho fundamental en relación con las actividades desarrolladas por el loco durante su reclusión:

-Ahora está mejor. Se ha pasado todo el invierno escribiendo sus memorias, las ha metido en unas botellas y las ha arrojado al mar.

-¡Cosas de loco!...-comenté y me marché más que a prisa.⁴⁷²

Este nuevo dato será definitivo para la interpretación que el segundo traductor dará al problema de la autoría antes comentado. Así y a la luz de las palabras del loquero su hipótesis sería la siguiente: "El Caballero" era el autor del manuscrito. Además y visto que las últimas revelaciones parecen confirmar la existencia del tesoro, también el segundo traductor, como hiciera el primero, cierra su discurso diciendo:

Dos cosas me quedaban por hacer: llegarme al sitio del siniestro geológico y ver si daba con la grieta del lagarto; y si me hacía rico, publicar el manuscrito con mi propio nombre.⁴⁷³

El primer propósito no tiene éxito: "Por eso, puede verse aquí la historia tal y como se acaba de referir".⁴⁷⁴ En cuanto al segundo, la simple mención de la posibilidad de que él mismo se atribuya la autoría del manuscrito siembra el desconcierto y abre de nuevo la caja de Pandora. El lector implícito no podrá comprobar jamás la veracidad de lo dicho: aquella condición *sine qua non* que él narrador se impone, no significa que haya cumplido con lo prometido. Entre otras opciones, puede ser que no encontrara el tesoro y a pesar de ello haya impostado las voces de los otros dos narradores. Pero además, también es factible que uno de los dos traductores sea apócrifo, o que ambos lo sean. En este último caso, la duda radicaría en saber si fue Lóngley el autor del manuscrito o "El Caballero". A estas dos últimas posibilidades podría añadirse una tercera, es decir, que estuviéramos ante un autor anónimo, en este caso ninguno de los cuatro narradores hipotéticos sería el autor del manuscrito pues estaríamos ante la impostación de todas las voces narradoras que aparecen en la novela por parte de un mismo sujeto desconocido...

El problema se resuelve en la escueta "Advertencia del editor", apéndice añadido y paratextual, incluido al final de la novela. Tal y como se afirma en esta advertencia, estamos ante un relato de ficción en el que el autor empírico ha cedido la palabra, según orden de aparición y espacio reservado, a un narrador homoaودیegético apócrifo (190 páginas) que mediante su discurso explica los avatares, sucesos y aventuras de su supuesta vida, un primer traductor (15 páginas) que duda sobre la atribución de la autoría del manuscrito al

⁴⁷¹ Cf. *Las aventuras del Barón de Münchhausen*, de R.E. Raspe. Cito por la versión neerlandesa, *De avonturen van Baron Münchhausen*, Amsterdam: Loeb, 1989.

⁴⁷² *Ibidem*, págs. 19-20.

⁴⁷³ Eduardo Chicharro, "Viaje", *Postismo*, Madrid 1945. Editado en Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona: Edicions del Mall, 1986, pág. 306.

⁴⁷⁴ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

Cf. T. Todorov, *op. cit.*, págs. 53-72.

primer narrador, un segundo traductor (5 páginas), que niega la existencia del primer traductor, y, por último, un editor (1 página) que, a su vez constata la inexistencia de este segundo traductor:

ADVERTENCIA DEL EDITOR

Para evitar equívocos, el editor cree útil advertir que la existencia del Traductor, de quien se habla en la novela y cuyas aparentan ser las notas correspondientes a las llamadas, es ficticia. El original de la obra está escrito en castellano por *Chebé*.

El Editor⁴⁷⁵

La clave final se encuentra en el nombre dado, por el editor apócrifo, al autor explícito de la novela: Chebé. El nombre de este autor explícito coincide con el apodo familiar con el que, de vez en cuando, Eduardo Chicharro Briones (Chebé) firmaba sus poemas, artículos, manifiestos... y por el que era conocido entre familiares y amigos. Dicho con otras palabras, el autor explícito de la ficción nombrado por este editor ficticio se corresponde, en el nivel de la realidad, con el autor empírico de esta historia: Eduardo Chicharro. De esta manera se cierra el círculo y se aclara el misterio de las voces narradoras, todas ellas apócrifas, y la autoría final de un manuscrito que nunca existió. El autor empírico de la novela, ese gran embaucador en palabras de J.L. Borges, aparece mencionado al final de la misma y desde la ficción por un *mediador* apócrifo.

Todo este entramado y superposición de voces narradoras, por un lado, y la discusión sobre la autoría de la historia, por otro, reflejan y a su vez distorsionan, *a posteriori*, el modelo, la fuente de que parte esta novela, a saber, el género fantástico. Y dentro de este género, aquellas obras cuya justificación fenoménica se basa en el llamado "método editorial" o el recurso de la transcripción o traducción. Este método narrativo además de establecer la objetividad y facilitar la verosimilitud de la narración -el pacto narrativo que el texto debe proponer al lector-, permite, como ya se sabe, introducir la voz de un narrador protagonista que dé cuenta en primera persona, de una historia de la que él es el eje central.

Precisamente este mecanismo de ocultación del autor empírico, y la convención literaria de dar la voz a un narrador-protagónico que enunciará un discurso figurado es, como afirma Tzvetan Todorov, una característica del género fantástico: "En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable". De ahí que *Los jeroglíficos del Caballo* coincida en ello plenamente con las narraciones clásicas del género fantástico como, entre otras, *El manuscrito encontrado en Zaragoza*, *La Venus d'Ille*, los cuentos de Gautier y los de E.

Allan Poe, las novelas cortas de Maupassant, gran parte de los cuentos de J.L. Borges y algunos relatos de Hoffman.⁴⁷⁶ Para Chicharro, la elección del narrador homoautodiegético responde, como en los narradores y las obras antes citados, a esa voluntad de provocar la duda en el lector, "lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿Crear o no creer?". Lo inexplicable es relatado por alguien que es, a un mismo tiempo, voz y personaje de la historia que narra, y por ello un hombre como los demás. Es decir, que la historia sea enunciada por un yo protagónico puede provocar una actitud de confianza en el lector empírico, incluso si los hechos narrados son sobrenaturales, pues el narrador, al igual que todo individuo que habla y emite un discurso, es natural. Chicharro ha escogido una técnica narrativa que ha demostrado su eficacia y que, además y como decía antes, es la marca o rasgo característico del modo narrativo del género fantástico.

3.1.2.2. El tratamiento del espacio y el tiempo

A diferencia de los autores clásicos del género fantástico como Erckman-Chatrion, Edgar Allan Poe, E.T.A. Hoffman, o J.L. Borges que en muchas de sus obras sitúan, ya desde las primeras líneas de sus narraciones, el emplazamiento cronológico en que arranca la historia narrada con unas localizaciones temporales del tipo: "Una noche del mes de septiembre de 1828..."⁴⁷⁷ "Hacia finales de 1827..."⁴⁷⁸ esta novela de Chicharro carece de tal exactitud. El autor escamotea fechas y sitúa la historia en un período indeterminado del siglo XIX. El narrador, Herbert Lóngley, localiza el inicio del relato de su vida en la infancia. A partir de este momento el desarrollo cronológico de la historia se ordena en función de las cuatro edades del hombre: la infancia, antes mencionada, la juventud, la madurez y la vejez. En este sentido, la disposición del hilo temporal de la historia es lineal. Así y al período de la infancia le corresponde el relato de la vida en familia, al período de juventud los estudios de medicina, su participación en la guerra de Secesión y sus primeros pasos en la práctica médica. El paso de la juventud a la madurez está marcado por la huida de los Estados Unidos a causa de la muerte de uno

⁴⁷⁵ J. María Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid: Castalia, pág. 69. El subrayado es mío.

⁴⁷⁶ J. María Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 115.

⁴⁷⁷ F. Quiñones comenta el libro de A. Cunqueiro, *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, (Madrid: El Grifón, 1956) y escribe: "[...] el inconveniente [...] es que estos tiempos literarios no van con las fantasmagorías [...] He aquí, sin embargo, a este noble oficiante de una literatura muerta, de una literatura gótica, pero con trama de cargazón barroca, por desgracia llamada a recoger", *Papeles de Son Armadáns*, Palma de Mallorca, número 4: VII-1956." Cito por J. María Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 227.

⁴⁷⁸ Cf. J. María Martínez Cachero, "Otras novelas distintas", *op. cit.*, págs. 116-118.

de sus pacientes. Hasta aquí el narrador nos ha puesto al corriente de sus antecedentes biográficos. A partir de este momento empieza el período de madurez, período en que se localiza el grueso de la historia contada: las aventuras de Herbert Lóngley en Canadá. Por último, la cuarta edad coincide con el tiempo de escritura. Es decir, en el período de la vejez el tiempo de la historia y el tiempo del relato acaban encabalgándose. En este sentido, la novela es una reconstrucción retrospectiva y lineal de la trayectoria cronológica de la historia que se nos cuenta: la vida y aventuras de Herbert Lóngley.

Las peripecias del protagonista se sitúan en tres países, los Estados Unidos donde el protagonista pasa la infancia y la juventud, Canadá en cuya ciudad Vancouver se instala el Herbert Lóngley adulto, y Los Países Bajos, concretamente en la ciudad portuaria de Rotterdam, desde donde el viejo Herbert Lóngley narra los sucesos de su vida. A cada macroespacio, le corresponde una edad estableciéndose de esta manera una interrelación entre el tiempo y el espacio de la historia. No obstante, la trama y las intrigas que fundamentan la narración se localizan, por un lado, en los espacios abiertos situados en las afueras de Vancouver, como el bosque y el paraje llamado "El Círculo de los Buitres", o los valles y montañas del lugar más alejado en que se encuentra el tesoro, los caminos, los senderos y el desierto. Estos parajes naturales son, como en las novelas de Caballería, el espacio del misterio y el peligro en donde uno entra pero no sabe si podrá salir vivo. El "Círculo de los Buitres" connota la muerte -los buitres describiendo círculos son indicio de que hay carroña y señalan un espacio en el que puede hallarse uno o más cadáveres-, y el cerco, la trampa que envuelve y encierra -el círculo en tanto figura geométrica es una línea cerrada que separa un espacio interior del resto del universo-. Este enclave geográfico supone el arranque de la fantástica aventura, pues es el lugar en que Lóngley encuentra a "El Caballero" por primera vez. Es el umbral que separa el mundo de la realidad del mundo de lo sobrenatural. En el preciso instante en que el protagonista pone el pie en "El Círculo de lo Buitres", su vida se transforma y nunca más podrá echarse atrás.

Por otro lado y frente a los espacios abiertos, se encuentran los espacios cerrados. La mansión de "El Caballero" apartada de la civilización, con sus habitaciones y pasadizos secretos. Espacio claustrofóbico a pesar de las dimensiones, lugar en donde habita el horror y lo monstruoso, espacio ideal para enmarcar el miedo. La casa de Oliver Thomas Ships en la que tiene lugar el descubrimiento de su cadáver, y la gruta escondida en el desierto, segunda morada de "El Caballero". Todos estos espacios son lugares inhóspitos y de ambiente extraño que facilitan la aparición de lo fantástico y lo sobrenatural: las apariciones fantasmagóricas o diabólicas, los experimentos sacrílegos, las visiones y sueños premonitorios, los delitos y crímenes.

Como se ha podido comprobar *Los jeroglíficos del caballo* es una novela en la que Chicharro explota los recursos, motivos e ingredientes típicos de la novela gótica y monta un escenario que responde fielmente a las directrices del género.

3.1.2.3. Los personajes

El protagonista y eje sobre el que gravita toda la narración, Herbert Lóngley, es un hombre solitario, excéntrico y fracasado que, obligado a enfrentarse a su propio destino, debe aceptar los crímenes cometidos, asumir la culpa y la consecuencia que de ello se deriva: el remordimiento. El relato de su vida es un continuo enfrentamiento con enigmas y secretos sin aparente solución. Estos misterios son los obstáculos que se interponen entre él y su destino: encontrar el tesoro y conseguir la inmortalidad. Para poder alcanzar esta meta, el protagonista debe solucionar, irremediablemente y uno tras otro, los problemas que se le presentan como pruebas o *tours de force*. Estos obstáculos y la superación de los mismos permiten que el personaje protagónico de Chicharro se forje a sí mismo y manifieste sus cualidades al actuar. Al igual que los héroes de las novelas de caballerías, la superación individual de cada prueba supone un paso más hacia el desenlace final. Pero a diferencia de aquellos, Lóngley no posee ninguna espada o brebaje mágico, o una fuerza sobrehumana que le ayuden y le permitan pasar airoosamente estas pruebas.

Su "arma", sus habilidades serán de otra clase. Chicharro dota a su protagonista de una increíble capacidad de raciocinio. Capacidad que entronca con la de aquellos otros grandes "maquinadores" de ficción, Sherlock Holmes y Auguste Dupin.⁴⁷⁹ Sobre todo este último es el modelo que Lóngley intenta emular y en el que Chicharro se ha inspirado para crear su personaje. En este sentido y como acertadamente señala J. Pont:

Lóngley se inscribe en el clan de los "razonadores puros", es decir, en una zona mental privilegiada donde por el simple ejercicio de la razón se es capaz de dar soluciones a los crímenes más tortuosos, explicar misteriosos mecanismos de comportamiento o descifrar complicados criptogramas. [...] su ley -la de Lóngley- arranca de una fuerza libre que poco tiene que ver con las coacciones, perjuicios, reservas y condicionamientos comunes. Y esta fuerza no es otra que el raciocinio intelectual en busca de lo recóndito: una fuerza maravillosa donde culminan las facultades llamadas *lógica, imaginación poética e intuición*, como quería Poe.⁴⁸⁰

⁴⁷⁹ Ó. Barrero Pérez, *El cuento español 1940-1980*, Madrid: Editorial Castalia, 1989, pág. 17.

⁴⁸⁰ J.C. Mainer, "Literatura y sociedad desde 1898 (Estado de la cuestión)", *Historiografía Española contemporánea*, Manuel Tuñón de Lara, Madrid: Siglo XXI, 1980, pág. 251.

Pero por otro lado, el personaje protagonista se ve zarandeado por los elementos y sucesos que, uno tras otro, le ponen ante hechos imprevistos y de consecuencias imprevisibles. Es decir, aquellos obstáculos de que antes hablaba parecen que hayan sido dispuestos por unas fuerzas superiores no nombradas explícitamente que fijan el margen de maniobra y predisponen las posibles elecciones de Lóngley:

Hay en la novela de Chicharro, como lo hay en lo más sustancial de Poe, unas fuerzas psíquicas impersonales, unos procesos generales de caracterización física y espiritual difíciles de doblegar: el poder, la ambición, la Muerte, lo diabólico, etc.⁴⁸¹

El protagonista está inmerso en una trama dirigida por un destino que le supera y del cual es víctima, Lóngley no tiene opciones. Será esta trama impuesta, esta fatalidad o providencia la que ponga a este protagonista de la historia en contacto y relación con los personajes secundarios de la narración: "El Caballero", "La Muerte" y "El Demonio". Mediante la introducción de estos personajes sobrenaturales, la novela entra definitivamente en el ámbito de lo "fantástico-maravilloso", ya que, como se verá en el próximo apartado, la caracterización y cualidades de estos personajes presuponen la aceptación de lo sobrenatural: sus actos no pueden ser explicados por las leyes de la naturaleza. Además, la caracterización de estos personajes entra de lleno en la tipología los arquetipos utilizados en la novela gótica. Por un lado el viejo como la personificación de la muerte que aparece en el mundo de los vivos con poderes fuera de lo común que le permiten matar una persona o un animal con sólo manifestar la intención. Por otro, "El Demonio" como encarnación del mal, como tentación (su metamorfosis en mujer), y como "mefistófeles" que ofrece la eternidad al mortal a cambio del alma. Y, por último, "El caballero" como nigromante y ser inmortal, como personaje bisagra entre el mundo de lo sobrenatural y el mundo de la realidad. "El caballero" crea su *Golem*, su *Frankenstein* encarnado en ese hombre transformado en monstruo, en "El Demonio". Las imágenes físicas de estos tres personajes son, a su vez, reflejo de lo grotesco, lo deforme, la corrupción y la fealdad como manifestaciones de la decrepitud, del desgaste, en fin, de la muerte.

El hombre y los seres imaginarios en su función de protagonista el primero y los segundos en tanto personajes secundarios, entablan una compleja red de relaciones de dependencia que, a su vez, comprende también los lugares y objetivos de la trama. Protagonista y personajes secundarios alternan el antagonismo e enfrentamiento abierto -por ejemplo, la captura de "El Caballero" por parte de Lóngley y la partida de ajedrez de este último con la Muerte-, y la colaboración e incluso complicidad -por ejemplo, los escarceos eróticos entre Lóngley y "El Demonio", metamorfoseado en "La bella Ferraresa"- . Todo ello configura un círculo de relaciones paradójicas y contradictorias entre todos los personajes que desemboca en la suplantación de identidades y en la integración de Herbert Lóngley, "El Caballero" y Oliver Thomas Ships en una misma persona. Este triple desdoblamiento de la personalidad, estos heterónimos configuran la personalidad de un personaje inexistente, pero sugerido y sentido, en el que se da una psicología de la ambición, del miedo y el fracaso. Contar lo que se fue, relatar la vida pasada es también contar lo que se es ahora: Herbert Lóngley alias "El Caballero" alias Oliver Thomas Ships alias Chebé alias Eduardo Chicharro.

3.1.2.4. Una novela del género fantástico

Las primeras palabras con las que el narrador-protagónico, el doctor Herbert Lóngley, abre su relato autobiográfico: "*Alcanzada una edad increíble*, se me ha ocurrido dar a conocer...",⁴⁸² son el primer indicio en la narración que nos adelanta que lo que se va a contar forma parte del mundo de lo fantástico. Un mundo en que lo usual cotidiano, lo nimio, lo banal, pueden encerrar el germen del misterio. Y esto es, precisamente, lo que sucede con este detalle aparentemente intrascendente con el que se inicia el relato y que sume al lector en la incertidumbre. El dato cronológico, *la edad increíble* del narrador, es la primera clave que encierra y es fuente de misterio. Esta afirmación inicial de la que se puede inferir que el narrador sobrepasa los límites cronobiológicos que la naturaleza impone a todos ser humano, es el primer dato ambiguo, el primer hecho "fantástico-extraño" que aparece en la novela. Es decir, el discurso del narrador es muy claro, pues expone de forma clara e inequívoca que sobrepasa lo que puede considerarse como una edad normal. Lo que sucede, es que el lector empírico no sabe o no puede distinguir si este hecho, la longevidad del narrador, se debe a algo natural o al resultado de la intervención de fuerzas prodigiosas. Parafraseando a L. Vax, puede afirmarse que la ambigüedad de esta novela fantástica no se refiere al sentido del discurso, sino a la naturaleza de las cosas.⁴⁸³ A partir de este momento, el narrador sitúa al lector implícito en esa zona ambigua, en esa tierra de nadie, en la incertidumbre provocada por la duda. Por lo pronto y en este momento inicial del discurso, el lector no tiene los datos, la información necesaria para dar una respuesta que le permita explicar este primer enigma. De este hecho se desprende la primera duda: el relato que sigue ¿dará respuesta al enigma? Esta primera incertidumbre se

⁴⁸¹ Guillermo Carnero, "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de posguerra", *El surrealismo*, ed. de V. García de la Concha, Madrid: Taurus, pág. 177.

⁴⁸² Para encontrar algunos ejemplos, véase el primer apartado de la "Bibliografía general consultada" al final de este estudio.

⁴⁸³ Cesare Segre, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica, 1985, p. 385.

resolverá, obviamente, durante el proceso de lectura del mismo relato. No obstante, este hecho en sí encierra la segunda incertidumbre. Es decir y en el caso de que exista una respuesta que explique este hecho insólito, la solución que se ofrecerá en el relato ¿se basará en una explicación racional o, por lo contrario, se fundamentará en la existencia de lo sobrenatural? He aquí los dos polos en que se debate todo discurso fantástico. *Los jeroglíficos del caballo* será una búsqueda, primero, de la explicación que aclare el misterio de la increíble longevidad del narrador y, segundo, el recorrido de una "ruta llena de trampas" hacia el encuentro de la explicación final que desvele, en caso de que exista dicha explicación, si ésta es racional o sobrenatural.

El mecanismo mediante el cual se intenta reducir la impronta de lo sobrenatural en la serie de hechos extraños que se suceden y conforman la trama de *Los jeroglíficos del Caballo* incluye casi todos los tipos de explicaciones existentes en el género fantástico. Así y como primer recurso, el narrador -el Doctor Herbert Lóngley- recurre al azar y las coincidencias para explicar, por ejemplo, sus diferentes encuentros con el perro y el caballo del "Caballero". En segundo lugar y para explicar la identificación de los personajes de la mansión -"El Caballero", el viejo, el ser diabólico, el caballo, el perro, la serpiente y el lagarto- con las figuras reproducidas en el grabado colgado en una de las habitaciones de esa misma mansión, el narrador recurre al sueño. En tercer lugar, el narrador obtendrá la clave que le permitirá descifrar el jeroglífico que contiene las indicaciones geográficas para la localización del tesoro, mediante un juego trucado: la partida de ajedrez con la muerte. En cuarto lugar, la ilusión de los sentidos también fundamentan la explicación de otro de los sucesos "fantástico-extraños" que tienen lugar en la novela: la identificación del doble de "El Caballero", Oliver Thomas Ships. Y por último, la locura sirve para explicar, en mayor o menor medida, el comportamiento extraño, las raras inclinaciones, los actos delictivos y crímenes de tanto el personaje protagonista, Herbert Lóngley, como de "El Caballero" y de Roberto, apodado significativamente "El Loco". Como se puede comprobar, la novela de Chicharro alterna entre dos tipos de argumentos o excusas. Por un lado aquellas en las que existe una oposición entre lo real-imaginario (el sueño y la locura antes mencionados). Aquí no se produce, en verdad, ningún hecho sobrenatural, pues no se produce nada: lo que se cuenta es el resultado de las divagaciones de una mente fuera de control. Y por otro lado, aquellas otras en que la oposición se da entre lo real-ilusorio (las casualidades, trucos e ilusiones antes mencionadas). En este caso, los acontecimientos han ocurrido y se explican mediante procesos racionales.⁴⁸⁴

La aplicación de estas "excusas" o argumentos racionales para explicar, por ejemplo, cómo Lóngley consigue descifrar el jeroglífico proceden de la novela gótica y del método de investigación utilizado en las novelas policíacas en que se encadenan, uno detrás de otro, los mecanismos de inducción-deducción-inducción para encontrar una solución al crimen. A través de este recurso narrativo, Chicharro, al igual que Poe, ofrece al lector los procesos mentales y las especulaciones pseudo-científicas realizadas por el narrador-protagónico para solucionar los enigmas y secretos con los que se topa durante su aventura. De esta manera el discurso adquiere la apariencia de verosimilitud. El capítulo en que se narra la muerte misteriosa de Oliver Thomas Ships y las posteriores especulaciones y cabalaciones mentales de Lóngley en pos de encontrar el asesino son un buen ejemplo de lo dicho hace un momento.

Además, este mostrar los procesos mentales del protagonista en su intento de hallar una solución a los enigmas y misterios que se le cruzan por el camino es una manera ideal para captar el interés del lector implícito por la trama de la novela, y, a su vez, conseguir la simpatía, cuando no identificación, del lector implícito con el narrador-protagónico. En ambos casos, la intriga de la novela funciona como un anzuelo: se invita al lector a que participe en el juego y a que "acompañe" al protagonista a lo largo de sus intentos por encontrar las respuestas anheladas. Estamos de hecho ante la puesta en práctica de un recurso que el narrador de *Los asesinatos de la calle Morgue* describe perfectamente en el primer párrafo de su relato, cuando expone los positivos efectos de los ejercicios mentales:

Las facultades mentales [...] las apreciamos sólo en sus efectos. [...] el analista [...] consigue placer incluso de las ocupaciones más triviales que pongan en juego su talento. Se interesa por los enigmas, los acertijos y los jeroglíficos; exhibiendo en cada una de sus soluciones tal grado de agudeza que, a la opinión vulgar, le parece como una cosa sobrenatural.⁴⁸⁵

Enumerados ahora y según orden de aparición, en la novela *Los jeroglíficos del caballo* se proponen los siguientes enigmas o problemas: la búsqueda de "El Caballero", la búsqueda del asesino de Oliver Thomas Ships, la búsqueda del tesoro y la interpretación jeroglífica en donde se hallan las indicaciones exactas del lugar

⁴⁸⁴ Para una relación de los artículos y estudios dedicados al movimiento postista consúltese el apartado bibliográfico titulado "Bibliografía sobre el Postismo" al final de este estudio. En este mismo apartado también aparecen relacionados parte de los artículos y estudios dedicados a C. Edmundo de Ory. No obstante y para una información completa es imprescindible consultar: Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis de licenciatura, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1972 y del mismo autor, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1977.

⁴⁸⁵ Madrid: Cátedra, 1987.

geográfico donde se esconde el tesoro. Como se desprende de esta relación, la novela de Chicharro remite por un lado a la novela policíaca: la solución de un asesinato; y, por otro, a la novela de aventuras: la interpretación de mapas, la existencia de un tesoro escondido y el viaje a lugares lejanos y recónditos.

Esta serie de secretos o enigmas que van encontrando paulatinamente su explicación van llevando al lector al descubrimiento de aquel enigma primigenio y detonante de la novela: la longevidad del narrador. La búsqueda de "El caballero", la búsqueda del asesino, en fin, la búsqueda del tesoro confluyen juntos en el último descubrimiento hecho por Herbert Lóngley: la visión fugaz de la faz del Creador en el fondo del arca y los sucesos sobrenaturales que siguen a esta visión, la plaga de langostas, los desarreglos de la naturaleza y las metamorfosis encadenadas del Demonio en mujer -"La bella Ferraresa"- y de "La bella Ferraresa" en perro. Hasta este momento, todos los sucesos fantásticos acaecidos en la novela habían sido explicados racionalmente, es decir y según la tipología de T. Todorov, eran sucesos del ámbito de lo "fantástico-extraño". Sin embargo, estos últimos hechos no quedan explicados, no se racionalizan, sugieren, en efecto, la existencia de lo sobrenatural:

... metí las manos dentro del cofre y braceé sin objeto esa caja que olía a humedad y a cerrado. Varias langostas saltaban en su interior. Me apoderé de una y la contemplé. Mis conocimientos de naturalista se despertaron; mi fe cristiana hízome sentir la grandiosidad de la vasta creación circundante, el cielo inmenso, el alto acantilado, el mar, los árboles, el viento, las hojas... Y en la perfección de los varios miembros y órganos del insecto, en sus ojos rayados, en los ganglios nerviosos que debía contener su tórax, advertí la presencia de Dios. La cara del Creador, en su calma y gravedad augusta, estaba también dentro del cofre vacío. Me santigué. Un escalofrío de emoción recorrió toda mi persona y me sacudió como una rama de abeto. El éxtasis de una paz infinita me llenó luego con la suavidad con que se llena una vasija introducida suavemente en el agua.⁴⁸⁶

Toda esta escena y las siguientes, el Demonio llevándose por el cielo a H. Lóngley y las metamorfosis del mismo Demonio antes señaladas, no pueden ser explicadas por las leyes de la naturaleza tal como son conocidas, de hecho, estamos ante unos sucesos que pertenecen al ámbito de lo "fantástico-maravilloso". Pero precisamente la escena en la que Lóngley ve la faz del Creador, podría ser la explicación sobrenatural que aclare aquel primer enigma: la inmortalidad de Herbert Lóngley, el narrador. En efecto, la explicación puede ser la visión del Creador, pero también puede ser la locura. La razón de la sinrazón de la narración de un loco que se cree inmortal, Lóngley, sobre otros locos, él mismo, "El Caballero", encerrado en un manicomio y también inmortal, y Roberto "El Loco". La incertidumbre final, la posibilidad de una explicación racional (la locura) o la explicación inexplicable (lo sobrenatural: Dios y el Demonio) sitúan a esta narración en el ámbito de lo fantástico puro. Es decir, el final de la narración queda abierto y la incertidumbre se mantiene hasta el último momento. Al lector le corresponde escoger una de las dos soluciones ofrecidas por el relato. También aquí, Chicharro emula las historias de ficción gótica y a su maestro E. Allan Poe. Y así, el lector de esta novela, como los lectores de novelas góticas y policíacas, "saborea el doble placer del misterio y de la claridad. Tras haberse maravillado por el desarrollo del prodigio asisten con placer a su desvanecimiento".⁴⁸⁷

Los jeroglíficos del caballo, al igual que las obras de que es deudora, tiene una trama complicada y una intriga, a veces incoherente, en la que los hechos históricos y las corrientes sociales no son tomados en consideración. A pesar de las lagunas, saltos y omisiones temporales y espaciales, y de la falta de "adecuación de los perfiles sociológicos, psicológicos e históricos de ambientes y personajes",⁴⁸⁸ con esta novela Chicharro

⁴⁸⁶ A pesar de haber consultado las siguientes obras de referencia: J. Simón Díaz, *Manual de bibliografía de la literatura española*, Madrid: 1980.; A. Palau Claveras, *Manual del librero hispanoamericano*, tomos cuarto y quinto, Barcelona: Empuries, 1984, págs. 161-171 y 1985, págs.413-420; *Libros españoles en venta ISBN 1982y 1992*, Madrid: Ministerio de Cultura / Centro del libro; hasta la fecha no he encontrado ningún estudio o catálogo bibliográfico que ofrezca un panorama completo y exhaustivo de todas las obras publicadas hasta el presente en las categorías por mi manejadas.

⁴⁸⁷ Por un lado he consultado la base de datos del catálogo neerlandés PICA en la que hay registrados más de siete millones de volúmenes pertenecientes, entre otras, a las distintas bibliotecas universitarias neerlandesas y la Biblioteca Nacional de la Haya. Por otro lado, he realizado un vaciado de las bibliografías adjuntadas en los diferentes volúmenes de historia de literatura española y estudios de poesía española de posguerra. La relación de este último tipo obras consultadas se puede encontrar en los distintos apartados bibliográficos al final de este estudio.

⁴⁸⁸ Tanto en esta tabla como en el gráfico distingo dos grupos básicos. Por un lado la obra pictórica, a su vez y aquí, diferencio entre las noticias o notas informativas sobre la actividad pictórica de Chicharro -inauguración de exposiciones, participación en muestras colectivas, charlas, etc.- y los artículos que han comentado la obra pictórica aparecidos en prensa diaria y revistas. Por otro lado, los artículos sobre la obra poética y en prosa. En este segundo grupo, diferencio entre los artículos aparecidos en revistas de carácter general -"RG" - y aquellos publicados en revistas de literatura - "RL" -.

consigue crear un ambiente dominado por la incertidumbre y el miedo.

3.1.3. Análisis del discurso de *Las tres esposas turcas de Patamata*

La disposición externa de *Las tres esposas turcas de Patamata* se ajusta a una distribución secuencial que se mantiene a lo largo de toda la novela. Las 72 páginas de que se compone esta novela contienen diez secuencias o partes separadas entre sí por blanco tipográfico. El título de esta novela corta adelanta ya una serie de aspectos fundamentales. El primer aspecto a destacar es la mención del nombre del héroe o protagonista del relato, *Patamata* y el objeto o motivo de su aventura *las tres esposas turcas*. En este sentido, este título tiene una composición que remite directamente a otro género muy cercano, el cuento. También en los títulos de los cuentos aparece, normalmente, junto al nombre del héroe, el motivo, el objeto de sus aventuras, o su característica más relevante que a su vez suele constituir el motivo central del relato, ejemplos de ello son *Blancanieves y los siete enanitos*, *El gato con botas*, *Caperucita Roja* o *Los tres cerditos y el lobo*. A su vez y como en los cuentos, también en esta novela corta la aparición del nombre del protagonista en el título asegura la unidad de un relato compuesto de diversos episodios. Además, tanto el nombre *Patamata* como el adjetivo *turcas* anuncian el carácter ficticio y exótico, cuando no maravilloso, de la historia que se va a narrar. Es decir, el título sitúa la narración dentro de del subgénero de las novelas de aventuras maravillosas. Por último, el carácter bimebre del título, las esposas y el héroe, adelantan, como se verá más adelante, una característica del discurso novelesco, a saber, la alternancia narrativa.

La modalización de esta novela parte de una breve introducción en la que el narrador en primera persona, homodiegético e intradiegético, presenta el marco en que va a tener lugar la narración del relato de ficción. En esta presentación del marco, el narrador describe una escena que tiene lugar en un pasado indeterminado en la que se encuentran él mismo en compañía de su hija, su mujer, los abuelos y un cura en la cocina de la casa de los primeros. Este marco, el primer nivel de la ficción novelesca, permite introducir a los narratarios, representados por los componentes de la familia y el invitado, que actuarán como los receptores inmanentes de la enunciación narrativa del relato de ficción:

Conocía yo una niña que se llamaba Mariquita. [...] Hablaba tan poquito que al puré de patatas lo llamaba "patamata".

Su madre la corregía:

-No se dice "patamata", nena, se dice purecito de patatas.

-Déjela usted -le sugería yo a la madre-. Es lindo el nombre de "patamata".

Precisamente conocía yo un hombre...

La madre me miró con cara de decir "¡Qué embustero! Ya va a salir con una de sus mentiras", [...]

-Nada tan cierto, Mariquita, como que yo conocía a un hombre que precisamente se llamaba Patamata. Y esta es su peregrina e edificante historia. Pero en honor a la verdad monda y lironda...⁴⁸⁹

Este hecho justifica la fenomenicidad de la historia de *Patamata*. El lector empírico "escucha" la narración de un relato que, en primera estancia, no va dirigido a él. A continuación el narrador se dispone a narrar las aventuras de *Patamata*. En este momento, se pasa al segundo nivel de realidad dentro de la ficción novelesca. El narrador cambia de persona verbal, la primera persona por la tercera, realizándose de esta manera un cambio de nivel tanto en relación a la historia contada como a nivel narrativo. A partir de este momento estamos ante un narrador extradiegético e heterodiegético. Un narrador que está fuera de la historia, un narrador omnisciente que goza de un punto de vista sin ninguna limitación sobre la historia que va a contar.

La presencia de estos dos niveles de realidad dentro de la ficción novelesca, el primer nivel en que los narratarios escuchan el relato de la historia por parte del narrador y el segundo nivel la historia de *Patamata*, será subrayado durante toda la novela. De tal manera, que el discurso del narrador es interrumpido, en no pocas ocasiones, por los comentarios y las exclamaciones de sorpresa, miedo o duda realizadas por Mariquita sobre el desarrollo de la trama de la historia:

Flor-de-un-Día se puso unos bombachos [...] Suspiro-de-Alondra se vistió de algo así como de bayadera [...] Una vez listas, cerraron y atrancaron puertas y ventanas, para que no se las pudiera sorprender desde fuera mientras efectuaban su inspección. Entonces empezó a entrarles miedo. (Segundo nivel narrativo)

-¡Melo, melo Maquita! -chilló la pequeña colgándoseme del cuello, pero luego hizo cuatro arrumacos y, de pies en la sillita, se me recostó encima dispuesta a seguir escuchando entre mimos. (Primer nivel narrativo)⁴⁹⁰

⁴⁸⁹ Cf. *Juan Nadie*, "Cuando los hijos de los padres famosos siguen la profesión. (De Eduardo Chicharro "padre" al Postismo)", *España*, Tánger, 9 de junio de 1955.

⁴⁹⁰ Aparecido en la columna "Las cosas que pasan" del diario *Informaciones* de Madrid.

En cuanto a la estructura del discurso narrativo de las aventuras de *Patamata*, como adelantaba antes, cabe destacar la disposición o enunciación simultánea. Es decir, en el primer episodio el narrador plantea la historia y relata como el personaje principal, Sisenando Augusto Policarpo, consigue encontrar sus dos primeras mujeres, el encuentro mismo y la aceptación de estas últimas de quedarse en su casa. Al final de este episodio, el narrador omnisciente anuncia la partida de Patamata en busca de su tercera mujer. A partir de aquí, el narrador alterna la narración de los sucesos y aventuras que acaecen a Patamata durante su viaje en búsqueda de su tercera esposa (escenas 2, 4, y 6), con el relato de los descubrimientos llevados a cabo por las dos mujeres en la casa de Patamata y las posteriores visitas de unos periodistas y la policía que, por turnos, entrevistan e interrogan, a las dos mujeres que se han quedado en casa (escenas 3, 5 y 7). En otras palabras, el narrador omnisciente relata las dos historias simultáneamente, interrumpiendo ahora una, después la otra, y prosiguiéndolas después de cada interrupción. Este método se correspondería con el "montaje paralelo" en cine. La narración de estas dos historias paralelas y complementarias vuelve a unificarse en la octava escena con la vuelta de Patamata y la tercera mujer. El regreso de Patamata y el reencuentro de éste con las dos mujeres supone la fusión de las dos acciones en un mismo espacio y tiempo del discurso que, a partir de este momento y hasta el desenlace final, mantendrá una misma línea espacio-temporal.

En esta novela los personajes son un mero soporte de los motivos temáticos. Los personajes principales Patamata, Flor-de-un-Día y Suspiro-de-Alondra son arquetipos que, a lo largo de toda la novela, actúan según una "personalidad" prefigurada de antemano, es decir, son personajes planos sin profundidad psicológica y en los que no se observa ningún cambio emocional, sentimental, o de actitud moral durante el decurso de la narración. Así, Patamata responde al arquetipo del héroe que fracasa en su intento de conseguir hacer realidad el objeto del deseo, el sueño o meta anhelados. Las dos jóvenes, como en el cuento tradicional *Barba Azul*, son reflejos del arquetipo de la mujer curiosa que no obedece las órdenes del hombre, aunque en esta novela *la falta cometida* no se castiga con la muerte. Los personajes secundarios los periodistas y la policía son meros representantes de las instituciones a las que pertenecen y su aparición y rol están completamente ligados a su función en la trama. Los primeros son los que informan al mundo de la anormal vida marital de Patamata, polígamo e impostor; mientras que los segundos son los representantes y brazo ejecutor de la ley que se ocupan de poner fin a esa vida en común ilegal y amoral.

Obra menor dentro del conjunto de narraciones de Chicharro, es esta una novela corta de tono muy moralizante y maniquea en la que las desviaciones morales, la mentira, la soberbia, la deshonestidad y la perversidad son castigadas. Una novela de trama simple y previsible, en la que Chicharro en vez de crear una obra literaria de envidia, lo que hace es un mero ejercicio de estilo. En fin, una novela, como el mismo narrador confiesa al principio de su narración, que cuenta "una peregrina y edificante historia de ficción".

3.2. LOS CUENTOS

Cuando, en 1959, García Pavón realiza el análisis formal y temático de las características generales de los cuentos reunidos en su antología observa las siguientes características: "la falta de fantasía, ausencia del humor y la preocupación de los autores por crear y tener un "estilo propio"⁴⁹¹. Este estilo vendría determinado, en primer lugar, por el uso de un lenguaje de corte popular en el que el habla cotidiana e incluso vulgar tienen un papel determinante. Así y en palabras de García Pavón predominarán "los giros populares, las frases hechas, el tono campechano". En segundo lugar, habría que señalar la aparición e incorporación de *el pobre* y la miseria en el fondo temático. La obra cuentística de Chicharro a pesar de compartir, con las otras obras incluidas en la antología, el uso y adaptación del registro de voces populares, no coincidirá con ellas en la falta de fantasía. Al contrario, si existe un rasgo determinante que pueda resumir la obra de Chicharro este será el carácter fantástico, insólito, raro e incluso absurdo de los temas abordados. En cuanto al uso del lenguaje, también se observarán disidencias importantes en algunos de sus relatos breves.

3.2.1. La vertiente fantástica: Chicharro contra el realismo

El realismo y sus variantes pasa por ser uno de los factores determinantes de la novela y los relatos breves escritos durante la posguerra inmediata. Los cuentos de temática realista sacan sus materiales del entorno social e histórico de la época del presente, la vida cotidiana en los pueblos y ciudades españoles de la posguerra, los sucesos que acaecen durante un día en una vivienda, en un barrio, en una plaza. Lo cotidiano y las costumbres, la pobreza, el hambre, las enfermedades y desgracias personales, los asuntos de familia y laborales son, entre otros temas, fuente de inspiración para muchos cuentistas de los cuarenta y cincuenta, títulos como

⁴⁹¹ Estudio editado por primera vez en *Miscelánea de estudios Joaquim Carvalho*, n.º6, Figueira da Foz, 1961. Nueva edición corregida en *Poesía, invención y metafísica*, Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970.

Barrio de San Pascual, cerro del aire,⁴⁹² *Final de jornada*,⁴⁹³ *Torre de sombra*,⁴⁹⁴ *Los informes*,⁴⁹⁵ y *La chacha*,⁴⁹⁶ son ejemplos de esta tendencia realista. Sin embargo y como adelantaba en la introducción de este capítulo, la obra cuentística de Eduardo Chicharro no participa en esta corriente realista, o por lo menos no del todo.

Así, entre los cuentos de este autor se encuentran relatos que parten de una situación inicial que podría considerarse realista, pero que, con el desarrollo de los sucesos adquieren un tono marcadamente fantástico. Este es el caso del cuento *Quejido*.⁴⁹⁷ La narración arranca con la descripción de un incendio provocado por la sequía y sitúa la acción en el comedor de una casa donde una familia está cenando. Uno de los miembros de la familia, el narrador del cuento, se ausenta y se dirige al cuarto de baño. Hasta este punto la narración se mantiene dentro de las coordenadas realistas, descripción de un suceso y la acción de un personaje. No obstante, la frase inicial de la narración encierra y anuncia el giro hacia lo fantástico que tendrá lugar más adelante: "El extraño suceso ocurrió un verano de sequía". Además, el narrador introduce por adelantado la explicación del suceso extraño mediante una personificación: "el agua fluía tristemente, dejando escapar por los abiertos grifos gorgoteos, suspiros e hipo producidos por el aire [...]" y añade una acotación o comentario sobre el temor que provoca una incendio nocturno. Es decir, la descripción realista se ve tamizada y condicionada por el punto de vista del narrador quien cree ver en unos hechos excepcionales, pero naturales, como son una extrema sequía o un incendio, ciertas manifestaciones de lo extraño. El narrador interpreta los indicios de tal manera que deforma la realidad. Las especulaciones de la mente sobre las imágenes y sonidos que los sentidos captan de la realidad distorsionan la visión ofrecida de esa misma realidad objeto de contemplación. A medida que avanza la narración, este proceso de distorsión entre la percepción y la reproducción de la realidad percibida va agudizándose hasta extremos que rayan con lo patológico. Así, cuando el protagonista va al cuarto de baño y comenta que cree oír un quejido humano que sale de uno de los grifos de la bañera. Lo insólito, lo extraño hace acto de presencia en el entorno doméstico y trastorna el estado de cosas. El narrador sospecha y especula con la posibilidad de que ese quejido o estertor venga de una persona moribunda o enferma. Indaga el caso y pide al dueño de la casa que tome alguna medida. Este no hace nada y cuenta que tiene una hija enferma. El narrador comprueba el circuito de cañerías para verificar si el quejido proviene o no de la habitación de la hija del casero. El resultado es negativo. La obsesión por encontrar la fuente, el origen o la causa del quejido lleva al narrador protagonista a las alcantarillas del barrio. Luego sigue el curso de las mismas hasta dar con el río, y finalmente, llega a la presa. La narración concluye con la voz del narrador enunciando: "Más allá, no tuve fuerzas de seguir..."⁴⁹⁸

La intriga de este relato fantástico se encuentra dentro de la categoría o sub-género que T. Todorov nombra como lo "extraño-puro",⁴⁹⁹ pues los acontecimientos que se presentan en la narración pueden explicarse perfectamente con la leyes de la razón, a pesar de que el narrador-protagonista opte por buscar una solución diferente. El gorgoteo de un grifo durante un período de larga sequía es, como adelantaba el mismo narrador, un hecho posible, sin embargo es el mismo narrador quien introduce, con su interpretación de los hechos, un giro insólito e inquietante al suceso. En este cuento lo extraño cumple con una de las condiciones de lo fantástico: la descripción del miedo. Estamos ante un relato que, en cierta medida, encuadra con "una experiencia de los límites".⁵⁰⁰ Lo que perturba al lector es el comportamiento obsesivo, patológico del narrador, su reacción ante el suceso, su imaginación que especula con la posibilidad de que el ruido sea el estertor de un moribundo, y no el hecho en sí.

A esta misma categoría de lo "extraño-puro", pertenece el relato *La manita*, en que se relata como de dos viejos zapateros que toman a una joven como asistenta. Los dos se enamoran de ella. Los celos provocan una lucha entre los dos viejos judíos. A partir de este momento ocurren una serie de sucesos extraños,

⁴⁹² Publicado en la revista *Poesía*, n.º 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.

⁴⁹³ En los cuadros 3 y 4 el primer grupo aparece bajo la letra "P" -citan el Postismo- y el segundo bajo la letra "G" -no citan ni a Chicharro ni el Postismo-. Subrayo de nuevo y para mayor claridad que en este apartado no incluyo los estudios dedicados a C. Edmundo de Ory y el Postismo.

⁴⁹⁴ Germán Bleiberg y Julián Marías, *Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1949.

⁴⁹⁵ Boston: Twayne Publishers, págs. 140-150.

⁴⁹⁶ En esta tabla y en la categoría estudios sobre poesía, hago una distinción entre los estudios de poesía de posguerra panorámicos y los estudios monográficos - bajo las letras "P" y "M" respectivamente-. En la categoría diccionarios de literatura diferencio las entradas dedicadas a Chicharro (directas) y aquellas otras que citarán al poeta a través de otras entradas (indirectas) -respectivamente bajo las letras "D" e "I"-.

⁴⁹⁷ V. Granados, Madrid: Rosas, 1978, pág. 296.

⁴⁹⁸ Washington: The Catholic University of America Press, 1962. *Vid.* págs. 105-108.

⁴⁹⁹ Madrid, 17 de febrero de 1944.

⁵⁰⁰ *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1944.

desaparecen instrumentos que más tarde reaparecen en otro lugar, la supuesta mano de un espectro aparece en el dormitorio de uno de los viejos, que después muere. Los sucesos insólitos y la extraña muerte del viejo tendrán una explicación racional al final del cuento. El otro viejo es quien ha provocado todos los sucesos aparentemente inexplicables.

Otros cuentos, entran de lleno en lo que se ha dado en llamar como lo "maravilloso-puro".⁵⁰¹ En el relato *El niño y la muerte*⁵⁰² un narrador omnisciente narra un suceso que por quedar inexplicado, presupone la existencia de lo sobrenatural. Este relato cuenta la historia de un hombre moribundo que se encuentra en su cama y está haciendo examen de conciencia preveyendo que va a morir de un momento a otro. En estas aparece el espectro de la Muerte y el hombre entabla un diálogo con ella. El hombre dice que no ha sido feliz y pide otra oportunidad. La Muerte se marcha. El hombre se transforma en un niño y vuelve a vivir un nuevo ciclo vital. Se repite la primera escena por segunda vez. El hombre se está muriendo y aparece el espectro. Esta ocasión el hombre dice que ha vivido bien pero que todavía no ha podido experimentar y averiguar lo que es la felicidad. La muerte le da otra oportunidad. Esta vez, el hombre ha encontrado la felicidad. El narrador omnisciente describe una escena familiar en la que padre y la madre están con su hijo. En este momento y por tercera vez el espectro hace acto de presencia, quiere llevarse al niño. El padre implora y pide que no se lo lleve, a lo que la Muerte responde negativamente. El padre hace un trato con la Muerte y el espectro se lleva a los dos. En este relato estamos ante el tema del amor eterno más allá de la muerte. Aquí el amor paterno filial no es condenado, las fuerzas sobrenaturales intervienen para colaborar en su realización aunque esta se dé en el "otro mundo":

-Haré algo por tí. Adelantaré tu hora y me llevaré a los dos.

-Y yo, ¿podré tener a mi niño en brazos?

-Podrás.

-¿Para siempre?

-Para siempre.

Y el hombre, ya feliz con su niño en brazos, siguió a la Muerte.⁵⁰³

El cuento *El mirador* se inscribe también dentro del género de lo "maravilloso-puro". En las dos primeras frases de su relato, el narrador omnisciente no sólo presenta a la heroína de su historia, también ofrece el motivo por el cual merece la pena narrar dicho relato. Motivo que enmarca esta narración dentro el género antes aludido: "Sentábase junto a su hermano la joven Eloísa. Era el fantasma con quien más le gustaba estar".⁵⁰⁴ Estamos ante un relato que recurre a un objeto y trama fantásticos tradicionales: la aparición de familiares difuntos en forma de espectros y fantasmas en un espacio cotidiano. La trama del cuento es lineal y simple. Una hija está velando el cadáver de su madre en compañía de sus hermanos difuntos. Durante el tiempo que transcurre entre el velatorio y la llegada de la funeraria, se entabla una discusión entre los hermanos fantasmagóricos sobre aspectos relacionados con la herencia de la familia. El cuento se cierra con el nacimiento del día y la consecuente desaparición de los fantasmas. Chicharro recurre en esta breve narración a los ingredientes típicos de este tipo de historias. Sitúa la acción en un pasado indeterminado mediante los imperfectos y la omisión deliberada de fechas; y además la historia tiene lugar durante la noche. Localiza el espacio de la acción en una mansión decrepita con las escaleras y pasillos oscuros iluminados vagamente por cirios. Introduce la figura del muerto presente, voces ultraterrenas y fantasmas que atraviesan paredes, puertas y ventanas. Todos estos artificios coinciden con las directrices del género y como afirma L. Vax "la actitud para manifestarse y desaparecer a la hora apropiada y en el decorado conveniente no es un carácter accesorio de un fantasma fiel a las tradiciones: es algo que procede de su misma naturaleza. Un fantasma está tan hecho del miedo que inspira como de la silueta blanquecina que expone a la mirada".⁵⁰⁵ De ahí que Chicharro, consciente

⁵⁰¹ F. Moya Huertas, "Otra vez con Chicharro el joven", *La Estafeta Literaria*, n.º 21, Madrid, 19 de febrero de 1945, pág. 19. Hay que señalar que también en este artículo se dedican unas breves líneas a la actividad literaria de Chicharro. Las obras citadas se caracterizan por la poca importancia y relevancia de las mismas dentro del corpus oético del autor. Moya Huertas cita el libro de juventud *Poemi in Prosa*, que el mismo autor destruyó; también aparece citado por primer y única vez un libro de motivos religiosos cuyo título sería *Briznas de religiosidad*. Sobre este último cabe decir que si bien es cierto que en el archivo del poeta hay constancia de poemas de tema religioso, no es menos cierto que en este mismo archivo no he encontrado ninguna indicación que documente la existencia de tal libro. Seguramente fue un proyecto inconcluso.

⁵⁰² *Juventud*, Madrid, 7 de febrero de 1945.

⁵⁰³ *Ibidem* \finnot\

Para una relación completa de estas notas y artículos, véase el apartado bibliográfico 2.1. "Artículos, anuncios y recortes de prensa" de la bibliografía que acompaña este trabajo.

⁵⁰⁴ *Lanza*, Ciudad Real, [1948].

⁵⁰⁵ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

En cuanto al estilo pictórico de corte tradicional practicado por Chicharro y manifestando una opinión parecida a

de ello, haya integrado en su relato los factores ambientales, espaciales y temporales, dictados por la tradición narrativa fantástica.

3.2.2. El realismo mágico: la otra opción frente al realismo

A pesar de que F. García Pavón incluyera el cuento *La pelota azul* en su *Antología de cuentistas españoles* (1959), este relato breve es una de las excepciones más claras y que más se apartan de aquella caracterización que el antologador realizara sobre el cuento de posguerra. Es decir, mientras que una gran mayoría de cuentos incluidos en dicho volumen se caracterizan por su realismo, *La pelota azul*, precisamente, se inclina, como en los otros relatos de este mismo autor comentados antes, por una temática y trama de claro corte irrealista.

De hecho, las características temáticas y formales de *La pelota azul* acercan a este relato a lo que durante la década de los sesenta se definió como el "realismo mágico" e incluso, retro trayéndonos en el tiempo, podrían encontrarse concomitancias con las narraciones de naturaleza fantástica del siglo XVIII en las que también aparecen distintos objetos y raros artilugios con propiedades y características humanas o fuera de lo común.⁵⁰⁶ Sobre todo si se tiene en cuenta la aparición de ciertos hechos que, por su naturaleza ambigua, crean en el lector la duda sobre la verosimilitud de los sucesos narrados. Si bien es cierto que el contexto de esta narración puede clasificarse de realista, el marco espacial donde se suceden las escenas y los hechos es un pueblo, sus calles, casas y plaza, no obstante en la acción se suceden una serie de *coincidencias* que hacen de este cuento un fiel reflejo de la combinación de lo posible y lo imposible, de lo extraño y lo conocido. La trama, el hilo conductor del cuento es de por sí novedoso, el *personaje* principal es un objeto que mudo asiste al devenir de su propia historia y las historias de los otros personajes. Una pelota que parece haber cobrado vida y que, entre puntapiés, botes y rebotes, deambula por las calles y hogares de un pueblo. El momento cumbre, el clímax de la narración se presenta cuando la pelota se metamorfosea en un globo. Las dimensiones naturales del objeto en cuestión sufren un proceso de muda inexplicable e inexplicado: el narrador no da cuenta de los motivos que hayan podido motivar este cambio de forma. Lo insólito irrumpe en el mundo de lo cotidiano, la ficción se adueña del mundo de las cosas "reales":

Así, antes de que esto ocurra, la pelota parece consolidar su estructura física, cerrar su grieta, agrandarse, distenderse. Hasta remontarse. Sí, hasta hacerlo como un globo de tafetán o como un globo de fuego que empieza a dar botes por la carretera en sentido inverso al de la carretera, y a crecer, y a remontarse, de suerte que cada salto es más largo, más alto y más lento, y el último la lleva sobre el pueblo aquel, donde atónitas las personas, las pocas que velan, observan el extraño meteoro de fuego que se cierne muy por encima de los tejados, aunque no tan alto como para podersele confundir con la luna llena.⁵⁰⁷

Chicharro mezclará en este relato la descripción de escenarios realistas, con momentos de claro matiz fantástico. La realidad se ve trastornada por un suceso mínimo y el orden de las cosas se altera por *la fuerza del azar*. El narrador extradiegético cuenta las peripecias de una pelota que realiza un *viaje* a través de un pueblo. Un pueblo sin nombre habitado por gentes sin nombre.

3.2.3. El absurdo

Mientras que en el cuento *La pelota azul* se apreciaba una oscilación entre la impronta realista y la fantástica o maravillosa, en el relato *Viaje*, Chicharro profundizará en la narración del mundo de los imposibles. En este cuento se marcará desde el inicio el carácter fantástico de la historia contada. Una fantasía que como se verá, es reducida al absurdo. Ya no importará que la obra se más o menos verosímil, al contrario, se busca la sorpresa y la descolocación. Obsérvese como arranca el cuento:

Empezó el viandante por formarse un paisaje a su gusto. Busca entre su negligencia y sus descuidos y escoge las sombras: las pone a su alrededor. Después, tranquilamente, empieza a sacar de su mochila acantilados, arenales, profundas simas y tempestades. Ruge el mar sobre los arrecifes.

la de Crespo, pero enunciada tres años antes, se encuentra en el artículo "Chicharro hijo expone en *Galerías Atenea*: un pintor postista que no expone postismo", *Barcelona Teatral*, Barcelona, 1 de marzo de 1945, firmado por Jaime Pol y Girbal.

⁵⁰⁶ A. Crespo, *art. cit.*

⁵⁰⁷ Cf. Carlos Ribera, "El momento artístico en las salas de Madrid", *La voz de España*, San Sebastián, 3 de diciembre de 1948. -Rodríguez de Rivas, "Arte. La Nacional de Bellas Artes. Pintura. Salas VI, VII, VIII, IX y X", *Arriba*, Madrid, 24 de mayo de 1948. -Fernando Ruiz Coca, "Por el arte, hacia Dios. Concurso Nacional de pintura, escultura y arquitectura", *Signo*, Madrid, 20 de noviembre de 1948.

Negras gaviotas dibujan en el cielo gris y surcado de relámpagos un dibujo extraño y de significación oculta.⁵⁰⁸

Como en los bodegones barrocos o en "Las Meninas" de Velázquez, esta historia superpone diferentes planos de realidad ficticia. El narrador omnisciente y extradiegético presenta a un personaje que creará de la nada un mundo irreal. Universo de ficción en el que se introducirá como protagonista principal. Este "cuadro" dentro del "cuadro" o texto dentro del texto es descrito con matices marcadamente expresionistas que recuerdan los paisajes-escenas pintados por Turner y los románticos ingleses del siglo pasado. En ellos aparece, generalmente, un hombre solo inmerso en una naturaleza enigmática y poderosa: los acantilados, las nieblas, las tempestades. Esta naturaleza representada con todas sus fuerzas desatadas conforma un marco escénico que reafirma la individualidad del hombre como ser solitario enfrentado a la magnitud de la tragedia de ser en el mundo. En estos cuadros, el hombre formará parte de este mundo desafecto como protagonista y espectador. En este relato, Chicharro, retoma esta actitud y acentúa los trazos. Las palabras, el discurso narrativo, crean un mundo, una imagen de un mundo y una naturaleza imaginados. El hombre, literalmente, realiza un viaje imposible a través de esa naturaleza pensada. Pero mientras en los cuadros el hombre aparece solo, en este cuento el protagonista se encontrará con otros hombres, hombres que son sombras. Los contornos se diluyen, las cosas no son lo que parecen ser. El narrador presenta estas sombras, hombres sin atributos y deshumanizados, que recorren ese paisaje sórdido creado de la nada, sólo acompañadas por objetos a modo de inverosímiles atributos existenciales: "[...] lleva, además de la mochila a la espalda, debajo de los brazos dos grandes águilas muertas. Un viejo que pasa con una cama a rastras le pregunta a dónde va con sus dos águilas".⁵⁰⁹ La construcción narrativa, recordará la composición y el montaje de las escenas fílmicas de la película paradigmática del surrealismo, *El perro andaluz*, en la que la libre asociación de ideas, los fuertes contrastes y la arbitrariedad son los aspectos más relevantes.

La deformación del contexto espacial y temporal realistas, la concatenación abrupta de escenas, la inexistencia de una anécdota conforman un relato que ante todo tratará, mediante la exposición de lo raro, lo insólito, desmontar esa imagen del cuento realista como único modelo narrativo.

La heterodoxia observada en el plano del contenido se encuentra también en la forma de la expresión. Así, por ejemplo, se encontrarán frases que acumularán sustantivos en un orden premeditadamente arbitrario, en el que resulta difícil saber cual realiza la función modificante como adjetivo: "Esos hombres andan ya a la sombra de la palmera árbol hombre, y bajo las aguas, y disueltos en la arena".⁵¹⁰ O en otros casos, aparecerán construcciones sin sentido que reducen al discurso a un sugerente absurdo: "La pregunta palmera abarca ahora a todos esos hombres que deambulan por la montaña llevando fardos, y él tiene enfrente una reja que es cubo y cilindro y va delante de él como una mitra".⁵¹¹

3.3. CONCLUSIONES

La narrativa de Eduardo Chicharro habría que inscribirla, sin ningún tipo de dudas, dentro de la tradición fantástica. Esta afirmación viene justificada por el hecho de que, tanto en los cuentos como las novelas, el tratamiento de los contenidos temáticos y el discurso narrativo oscilan entre los dos polos de lo fantástico, lo "extraño-puro" y lo "maravilloso-puro", pasando por las dos fases o subgéneros intermedios de lo "fantástico-extraño" y lo "fantástico-maravilloso" propuestos por T. Todorov.⁵¹² Esta impronta o sello de género sitúan esta obra y a este autor fuera de las corrientes principales de la narrativa de posguerra. Por lo que a la novela se

⁵⁰⁸ Este artículo o retrato es una réplica a ese otro retrato titulado "Carlos Edmundo de Ory a Machamartillo" que E. Chicharro dedicara a su compañero de aventura postista, aparecido tres meses antes y en el mismo semanario. Cf. *El Español*, Madrid, 10 de noviembre de 1945. Estos dos artículos se inscriben dentro de *la rueda de amistad postista*, e sa serie de textos y poemas que los postistas se dedicaron entre sí. Cf. Jaume Pont, *op. cit.*, p. ág. 196.

⁵⁰⁹ C. Edmundo de Ory, "Chicharro Hijo a rajatabla", *El Español*, Madrid, 13 de abril de 1946.

⁵¹⁰ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

Ángel Crespo, "Chicharro Hijo", *Lanza*, Ciudad Real, 1 de abril de 1948.

⁵¹¹ *Ibidem* \finnot\

El Español, 4 de mayo de 1946.

⁵¹² *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

Vid. supran ota 529

refiere y como es sabido, tanto los escritores que inician su obra como los mayores que siguen escribiendo y editando novelas en la inmediata posguerra se adscriben a la tradición del realismo. Como informa J. María López Cachero, "los primores de estilo, las ocurrencias ingeniosas, los experimentos técnicos, la densidad ensayística es algo que diríase no va con"⁵¹³los escritores de los cuarenta. La aparición del *tremendismo* con la obra paradigmática de C.J. Cela *La familia de Pascual Duarte* (1942), y la explotación de la veta de temática neorrealista que desembocará en la novela social de los años cincuenta y sesenta no era campo abonado para una novelística como la de Eduardo Chicharro, pues "todo cuanto discrepase de aquella normativa: densidad intelectual, *apelación a la fantasía*, cuidado estilístico, probaturas técnicas, vgr., era mal visto, evitado".⁵¹⁴ Si Chicharro hubiera publicado su obra durante los años cincuenta, muy probablemente hubiera recibido una crítica parecida a la que mereció la obra de Alvaro Cunqueiro, autor que fue tachado por la crítica de la década de los cincuenta como un anacrónico sin futuro.⁵¹⁵

Sobre la trayectoria seguida por la cuentística de posguerra, vale la misma descripción realizada arriba para la novela. Sin embargo, tanto J. María Martínez Cachero⁵¹⁶ como O. Barrero Pérez señalan, en sus respectivos estudios, la presencia de una novelística y unos cuentos que se apartan del realismo y que exploran los ámbitos de lo irreal, la fantasía y lo fantástico. El segundo de los dos historiadores mencionados afirma al respecto:

[...] cabría hablar, frente a la ausencia de fantasía en la novela de aquel tiempo, de un mayor gusto por ella en las figuras más representativas del cuento de los años cuarenta.

José María Sánchez Silva firmó relatos breves como "El que descendió del castillo", "Profeta de incógnito", "Sueño de la mujer sin cara", -los tres incluidos en el libro *No es tan fácil* (1943)-, o "La señal" (en *La ciudad se aleja* (1946), aisladas ráfagas de ficción fantástica en una posguerra narrativa marcada por el realismo, también puesto en entredicho por las abundantes notaciones antirrealistas constatables en la producción del más prolífico cuentista de entonces, Tomás Borrás.⁵¹⁷

Sin duda alguna, la obra en prosa de Chicharro aporta su grano de arena a favor de esta declaración que afirma la existencia, en esos días, de una literatura que arranca de presupuestos distintos al realismo y que apunta a mundos de ficción enmarcados en lo fantástico, lo maravilloso y el absurdo. De ahí que la obra en prosa de Chicharro deba inscribirse dentro de la reducida nómina de autores que son representantes y testimonios de esta corriente literaria subterránea y marginal, localizada por José María Martínez Cachero en novelas como *La isla sin aurora* (1944) de Azorín o *La quinta soledad* (1943) de Pedro de Lorenzo; y demarcada por Ó. Barrero Pérez en el libro de cuentos de J. María Sánchez Silva, titulado *No es tan fácil*.

⁵¹³ José María Castellet, *Veinte años de Poesía Española. Antología 1939-1959*, Barcelona: Seix-Barral, 1960.

⁵¹⁴ Cito por A. Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", *Poesía invención y metafísica*, Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970, pág. 61.

⁵¹⁵ A. Crespo, *art. cit.*, pág. 97.

⁵¹⁶ Carboneras de Guadazaón (Cuenca): El Toro de Barro, 1966. Merece la pena señalar aquí que en este volumen se adjunta un breve epílogo en que se dan algunas claves de la poesía chicharrana y una somera bibliografía, debidas a Pilar Gómez Bedate, cf. *op. cit.*, pág. 49-55. También de esta autora es el artículo "Cinco poetas españoles", *Zona*, Buenos Aires, 1966, en que se da noticia de la labor poética de Chicharro.

⁵¹⁷ Publicada en *La estafeta Literaria*, n.º375, Madrid, julio de 1967.

IV PARTE. EDUARDO CHICHARRO EN LA HISTORIA LITERARIA DE POSGUERRA 1944-1994

4. HISTORIOGRAFÍA LITERARIA 1944-1994

Los estudios de poesía, las historias y diccionarios de literatura podrían considerarse como una especie de ayuda-memoria o catálogo contra el paso del tiempo y sus secuelas: el olvido. En estas guías, panoramas o archivos documentales se fijan los nombres, las obras de aquellos autores que, según el juicio del historiador o historiadores, merecen la pena ser conservados y por lo tanto recordados. En este sentido, Francisco Rico dice sobre las *viejas historias de la literatura* que se componen de *resúmenes, catálogos y ristas de datos* y, por su parte, José-Carlos Mainer afirma que los historiadores literarios "no pasan a menudo de establecer un cotejo superficial -y, a las veces, una mera superposición mecánica- de datos historiográficos y datos literarios".⁵¹⁸ De ahí que la historiografía literaria tradicional pueda interpretarse como el intento de escritura del libro de los libros que han sido escritos, como el diccionario es, a su vez y en potencia, el libro de todos aquellos libros imaginables, posibles e imposibles, que nunca o alguna vez se hayan escrito o puedan llegar a ser escritos.

Exceptuando aquí los diccionarios y sin entrar en las distintas premisas y criterios -una historia de los géneros, de los temas, las nacionalidades, los estilos, las escuelas...- que pueden regir las pautas de clasificación, periodización y selección de esta o aquella obra en este o aquel manual, historia, estudio o panorama, existe en todos ellos el principio de ordenamiento cronológico: el tiempo. El devenir temporal se medirá en tanto que sucesión de obras y/o autores, siendo este el aspecto epistemológico determinante y más significativo de toda historia literaria.

Autor, del latín *auctor*: "que da valor a algo, garante [...], autor, autoridad, modelo, maestro". De estas acepciones etimológicas y de la asociación de este vocablo, por compartir la misma raíz o lexema, con *auctoritas*: "autoridad que garantiza, autoridad, prestigio [...] persona o cosa que merece tomarse como autoridad o modelo"; se desprende que este tipo de obras sobrepasen la mera función recopiladora. *De facto*, si una historia de la literatura es la relación o el índice de autores (modelos, autoridades...), ésta es a su vez la "Autoridad" de autoridades que enjuicia, declara y determina -como lo hace una partida o acta jurídica- la pertinencia (por alusión) o impertinencia (por omisión) de la presencia de aquellos autores que han merecido y merecen un sitio en el Parnaso: los libros de historia literaria. Este reconocimiento se traduce en un espacio -líneas, párrafos, páginas o capítulos- dentro de la memoria colectiva, ahora en forma de libro, hojas: el recuerdo impreso.

El carácter oficial, normativo y casi jurídico de este reconocimiento hacen de estas historias unos paradigmas que implícitamente conllevan una escala de valores, resultado de la selección realizada entre el elenco de escritores y textos. A consecuencia de ello, aquellas obras y autores que no aparecen en esta constelación de celebridades pueden considerarse como no existentes. Son los autores inexistentes, los olvidados, los ignorados, los que no ocupan lugar en el tiempo y el espacio del mundo de las letras.

La imposible tarea de realizar una historia que comprenda todos los libros conservados, parece ser el argumento definitivo que justifica la parcialidad y los límites de toda historia literaria. De todas maneras y aceptando este argumento, que es ya un lugar común -ineludible e inevitable- en muchas de las introducciones que a modo de preámbulo abren el discurso de los manuales e historias literarias, no por eso hay que admitir que tal argumento pueda ser utilizado de manera indiscriminada y como razón de peso para omitir por accidente o deliberadamente momentos, hombres, nombres y textos que *pertenecen a la historia literaria que no se encuentra ni se cuenta en las historias de literatura*.

El criterio del valor artístico de una obra, siempre subjetivo y discutible, es esa otra premisa que ha justificado y justifica la elección e inclusión de una determinada obra en los estudios y las historias de literatura. Pero también existen otros motivos extraliterarios que condicionarán esta inclusión o exclusión en parte de dichos estudios e historias, entre ellos el desconocimiento voluntario o involuntario de la existencia de tal o cual obra; el gusto o las afinidades estéticas del historiador o crítico con esas obras que ha de enjuiciar; la amistad o enemistad entre uno(s) y otro(s); las discrepancias de orden ideológico, político, moral... Estas actitudes vendrían explicadas, en el período histórico aquí objeto de estudio, por la falta de distancia temporal lo que, a su vez, imposibilitaría una aproximación suficientemente objetiva al tema. En este sentido, todavía tiene vigencia, aunque ahora con bastante menos intensidad, aquella acertada explicación que sobre este problema hiciera Guillermo Carnero:

Ello se debe seguramente que las generaciones en cuyo seno aparecieron los escritores que consideramos de posguerra siguen con vida, y ven esa literatura como algo que pertenece a la

⁵¹⁸ C. Edmundo de Ory, "Han pasado leves y transparentes siglos", *Trece de Nieve*, n.º2, invierno 1971-1972, págs. 8-9.

experiencia personal. Verla como experiencia es verla como algo ahistórico, ante lo que se puede tomar una actitud arbitraria, guiada por preferencias personales, lastrada de exclusiones que no se cree necesario justificar, o por ignorancias que no se estima preciso reducir.⁵¹⁹

Como testificarán las líneas que siguen, una parte de los críticos y estudiosos, y algunos historiadores que aparecerán en esta investigación fueron, a su vez, participantes directos o indirectos de las diferentes tendencias o corrientes poéticas de la posguerra española. Este aspecto junto a los factores antes expuestos, aun pareciendo marginales, tienen su importancia. No fueron pocas las historias y estudios redactados durante la dictadura que sufrieron *lapsus* y olvidos por esas *simples* razones arriba mencionadas.⁵²⁰

4.1. EL INGRESO EN LA HISTORIA LITERARIA

Existe una condición *sine qua non* que permite a uno o varios textos de un autor pasar a la nómina de obras de primera o segunda fila leídas o nombradas, citadas e interpretadas dentro de la historiografía literaria. Ya sea a través de los artículos de prensa y revistas especializadas de crítica literaria, ya sea mediante la inclusión de dicho autor en los manuales o historias de literatura, los diccionarios y estudios de literatura. Esta condición o limitación elemental que establece que un escritor sea incluido o no en estas crónicas de la literatura tiene una doble vertiente.

Por un lado, a partir de la invención de la imprenta, el libro se ha erigido como el medio imprescindible para la difusión y el conocimiento de un texto. El papel impreso y religado es el vehículo que confiere al discurso verbal dispuesto en forma de texto, la carta de ciudadanía de ese mismo texto en el mundo de las letras. Normalmente a la operación de escritura de una obra sigue su edición y distribución, y a continuación el lector realizará la operación de lectura. Si esta cadena del acto comunicativo se trunca, se niega a estos textos la posibilidad de *ser*. Los lectores, destinatarios últimos de toda obra literaria, son los que, con su actualización del discurso escrito, otorgan a estos textos la carta de naturaleza del texto como tal. De este modo el texto antes inédito y privado, pasa a un segundo estadio en el que ve la luz y en el que encontrará, en la esfera pública, aquellos destinatarios que se encargarán de leerlo y enjuiciarlo, cerrando de esta manera el ciclo del acto comunicativo que es lo que en esencia representa la escritura, publicación y posterior lectura de los textos literarios. Cumpliéndose así la máxima según la cual "el texto puede sólo sobrevivir en cuanto ha sido transmitido",⁵²¹ sea en la memoria de las gentes que lo han leído, sea a través de la letra impresa hecha pública.

Por otro lado y una vez se ha cumplido este ciclo o trayecto comunicativo básico e imprescindible que posibilita la difusión y en consecuencia el conocimiento de una obra, encontramos la evaluación de esta labor literaria por parte de los críticos e historiadores. Estos últimos son los que se ocupan de estudiar, glosar o definir un texto, e incluirlo en un género determinado, situarlo en una corriente, un período histórico, etc. Y, en aquellos casos que lo consideren pertinente, se encargan de introducir esa obra y a su autor en aquellas nóminas mencionadas al principio. De esta manera complementan, modifican o discuten la *selección natural* de esas obras, resultado de la aceptación o no de las mismas por parte del público lector.

En el caso que nos ocupa, la obra en verso y prosa escrita por Eduardo Chicharro durante las décadas de los cuarenta y cincuenta habría que inscribirla en el grupo de textos que no han cumplido la condición sobre la que antes hablaba. Ciertamente y a pesar de la publicación de dos libros de poemas -hoy por hoy agotados- y la inclusión de un fragmento de una novela, algunos poemas y cuentos en revistas literarias, una gran parte de la obra todavía no ha sido editada. Así lo corroboran los inéditos encontrados en los archivos del autor y la primera parte de este trabajo. Sin embargo y a pesar de este hecho, nos podemos preguntar dónde, cuándo y cómo fue recibida aquella otra parte que sí tuvo la fortuna de ser publicada. En otras palabras, la pregunta clave que intentaré responder en esta parte de mi investigación puede ser formulada de la siguiente manera: ¿Qué espacio, comentarios y enjuiciamientos ha merecido la obra de Chicharro en la historiografía literaria hispánica de posguerra? Para dar respuesta a esta pregunta central, realizaré un estudio bibliográfico y crítico de los escritos sobre historia literaria y sus fuentes, y de los autores que han tratado sobre la literatura de posguerra en general y de la poesía de posguerra en particular.

Esta cuarta parte está organizada de la siguiente manera. En primer lugar el lector encontrará una aproximación al método de investigación utilizado. Sigue a esta aproximación, una presentación y análisis de los datos estadísticos resultantes del estudio de las fuentes bibliográficas, con la finalidad de ofrecer una detallada imagen del proceso de exclusión/ inclusión de Chicharro y su obra en la historia de la literatura española. En tercer lugar se realiza, en sendos apartados, un análisis de los contenidos de dichas fuentes. Así y según orden de aparición, se dedica atención a los artículos aparecidos en la prensa escrita y revistas de literatura que han tratado directamente la obra creadora de Chicharro, se hace un repaso y análisis de los contenidos de los

⁵¹⁹ C. Edmundo de Ory, *art. cit.*, pág. 8.

⁵²⁰ F. Nieva, "Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella", *Trece de Nieve*, n.º 2, Madrid, invierno 1971-1972, págs. 49-52.

⁵²¹ F. Nieva, *art. cit.*, pág. 49.

estudios de poesía de posguerra, de las historias y diccionarios de literatura española. Todos los apartados mencionados tendrán un componente descriptivo y otro valorativo. Por último, esta cuarta parte se cerrará con una conclusión.

4.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Los textos y obras que conforman la base documental y que, a su vez, son objeto de estudio en esta parte, pueden clasificarse dentro de las siguientes categorías: 1) artículos y noticias aparecidos en prensa diaria y revistas de literatura que se han ocupado, única y exclusivamente, de la obra de Eduardo Chicharro; 2) estudios sobre poesía española de posguerra; 3) historias de literatura; y 4) diccionarios de literatura. Desde el punto de vista cronológico, esta investigación se circunscribe al estudio y análisis de las categorías de textos y obras antes relacionadas que han sido publicadas durante el período 1944-1994.

Como se desprende de la anterior relación de categorías, el concepto de historiografía por mi empleado es más amplio que el ofrecido por el *Diccionario de autoridades*. Aquí no sólo tengo en cuenta el conjunto de obras o estudios de carácter histórico propiamente dicho -las historias de literatura y estudios sobre poesía española de posguerra-, también considero que las noticias y los artículos aparecidos en publicaciones periódicas o en prensa durante el período aquí objeto de estudio forman parte, en cierta medida, de esa historiografía. Y esto es así, no tanto por la naturaleza de estos artículos y noticias, caracterizados por su perspectiva sincrónica ante los hechos literarios o artísticos sobre los que informan y con los cuales comparten el mismo tiempo; sino por la perspectiva histórica de que parto en este análisis diacrónico sobre la recepción de la obra de Chicharro durante los últimos cincuenta años. En otras palabras, los artículos y noticias no fueron escritos ni concebidos en su momento desde una perspectiva diacrónica y como textos históricos propiamente dichos. Estos textos informaban y comentaban desde su *presente* los hechos ocurridos en ese mismo *presente*. Por tanto, será desde y en estas líneas, escritas cincuenta años más tarde, cuando estos textos adquieran ese valor histórico. En este sentido, la secuencia de artículos y noticias dispuestos en la línea del tiempo y vistos en su conjunto desde *nuestro presente*, conforman y componen un hilo histórico propio que discurre paralelamente y complementa el discurso histórico propiamente dicho que se ofrece desde las historias de literatura y los estudios de poesía de posguerra.

En la primera categoría, no he incluido, por haber sido ampliamente tratados en la obra de referencia *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* de Jaume Pont, los numerosos artículos y estudios publicados en las revistas de literatura y prensa en general que han estudiado o simplemente han dado noticia del Postismo como movimiento. Por el mismo motivo y además por no ser objeto de estudio en este trabajo, tampoco he tenido en cuenta los artículos y estudios aparecidos en prensa y revistas de literatura que han tratado sobre la obra de C. Edmundo de Ory.⁵²² Sin embargo, sí he tenido en cuenta los artículos y notas de prensa sobre la obra pictórica del artista Chicharro que en su día aparecieron en los periódicos y diarios de la época. Dos son las motivaciones que explican esta opción. La primera es la conocida doble vertiente artística de Chicharro, la de pintor y escritor. La segunda es, como se demostrará en el apartado 4.3.1., la mayor incidencia y relevancia pública que en un primer momento, obtuvo la actividad pictórica de Chicharro frente a su labor literaria y las consecuencias que de este hecho se desprenden.

En cuanto a la definición de las categorías de obras arriba mencionadas, habría que matizar aquellas que se refieren a los términos "historias de literatura", "estudios sobre poesía de posguerra" y "diccionarios de literatura" manejados en este estudio. Por historias de literatura, entiendo aquí aquellas obras de carácter general y diacrónico que incluyen autores que durante el siglo XX han practicado uno o más géneros literarios en lengua española. En la categoría de estudios de poesía de posguerra incluyo en primer lugar aquellos estudios panorámicos y diacrónicos que se han ocupado única y exclusivamente del estudio de la poesía española de posguerra. Sirva como ejemplo el amplio y documentado volumen de Víctor García de la Concha titulado *La poesía española de 1935 a 1975. II De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*.

⁵²³En segundo lugar, también he clasificado en esta categoría los estudios o panoramas preliminares de carácter histórico que algunos autores de antologías poéticas incluyen, a modo de introducción o preámbulo, en este tipo de obras. En tercer lugar y dentro de esta misma categoría, se encuentran los estudios monográficos cuyos temas han versado sobre, por ejemplo, las revistas de posguerra españolas, el surrealismo en la poesía española, el verso libre hispánico, el compromiso en la literatura de la posguerra española, etc. No incluyo en esta categoría las tesis doctorales y de licenciatura inéditas. Por último y bajo el término diccionarios de literatura se incluyen tanto los diccionarios propiamente dichos, diferenciando aquí los que clasifican autores españoles y los que parten de una clasificación y ordenamiento temático o por materias sean éstas los "ismos" o "los términos literarios", como los catálogos bibliográficos, enciclopedias y nóminas de autores.

⁵²² F. Nieva, *art. cit.*, pág. 50.

⁵²³ F. Nieva, "Datos sobre una novela alquímica", *Poesía*, n.º 2, Madrid: 1978, pág. 64.

Una vez establecido el período y los diferentes tipos de obras investigadas, introduzco las dos fases de análisis y los criterios en que se basan dichas fases. La primera fase en que se presentan y analizan los datos estadísticos -criterio cuantitativo y frecuencial-, esta ordenada, a su vez, en tres subapartados. En el primero se resiguen y se hace un cómputo de los artículos y noticias aparecidos tanto en la prensa diaria como en revistas especializadas que han tratado, única y exclusivamente, sobre la obra de E. Chicharro. En otras palabras y en este primer subapartado, sólo ofrezco una relación e índice de frecuencia de los textos antes nombrados. El segundo y tercer subapartado tienen como objetivo averiguar la exclusión o inclusión de E. Chicharro en las otras cuatro categorías antes mencionadas. Los resultados obtenidos en ambos casos se presentan en una serie de tablas y gráficos estadísticos, posibilitando de esta manera un análisis global de la frecuencia, el nivel y evolución -criterio diacrónico- de la recepción de la obra. Este cómputo o índice de citas suministrará los datos objetivos que permitirán realizar una evaluación diacrónica del eco y el alcance conseguidos por la obra del autor en dichas categorías. El lector reconocerá esta fase en el apartado 4.3. y subapartados que siguen a esta presentación del método.

En la segunda fase -apartados 4.4., 4.5., 4.6. y 4.7.-, se ofrece una descripción e interpretación del contenido de la información dada por aquellos artículos y obras que han incluido a E. Chicharro y que he considerado más relevantes. A su vez, se intenta analizar la importancia y trascendencia de dicha información. También en esta fase se evalúa el acierto -criterio cualitativo- de los pasajes y entradas descritos y analizados. Por lo que se refiere a aquellas obras que no han incluido a E. Chicharro, se intenta dar, cuando es posible, una explicación que aclare las posibles razones del olvido constatado. Mientras la primera fase observa todas las categorías en conjunto, esta segunda fase se ordena en función de las categorías descritas al principio de este capítulo. Ambas fases permitirán establecer el alcance y la importancia de la recepción dada a la obra en verso y en prosa de Eduardo Chicharro en el mundo de la letras hispánicas de posguerra durante estas últimas cinco décadas.

4.3. DATOS ESTADÍSTICOS: TABLAS Y GRÁFICOS

Un simple repaso a la bibliografía que acompaña a este estudio, donde se ofrecen tres extensas relaciones de las obras aquí objeto de estudio: los artículos y noticias de prensa que tratan exclusivamente la obra de Chicharro, las obras que incluyen a E. Chicharro, y aquellas otras que lo excluyen, pone de manifiesto, como se verá, el peculiar, lento y fraccionado proceso de reconocimiento que este autor ha merecido dentro del panorama historiográfico de las letras hispánicas de los últimos cincuenta años.

Por lo que atañe a la validez y representatividad de la muestra documental analizada y a pesar de que hasta hoy no tengo conocimiento sobre el total real de obras publicadas en cada categoría,⁵²⁴ puedo afirmar, basándome en la importancia de los títulos y autores consultados, y las fuentes de información primarias manejadas,⁵²⁵ que esta muestra de obras consultadas es cualitativamente válida y, acaso, cuantitativamente representativa de la labor realizada hasta el presente por una importante parte de los historiadores y críticos hispanistas dedicados a la literatura de posguerra en general, y al Postismo en particular. La muestra documental analizada alcanza un número total de 155 obras que distribuidas según categorías dan los siguientes totales parciales: cincuenta y nueve historias de literatura, setenta estudios de poesía de posguerra y veintiséis diccionarios de literatura. Estas cifras merecen ciertas matizaciones. Así y por lo que se refiere a los totales parciales referentes a las historias, diccionarios y estudios de poesía posguerra consultados, he tenido en cuenta y he contabilizado las reediciones de algunos títulos. Por lo que atañe a los artículos publicados en prensa y revistas de literatura, he localizado y consultado un total de 121 documentos entre originales y reediciones. En esta categoría, como he explicado en el apartado metodológico, me limito a registrar y catalogar aquellos artículos que únicamente versan sobre la obra literaria y pictórica de Chicharro.

En cuanto a la procedencia de las historias de la literatura, gran parte ha sido editada en España, y el resto en Estados Unidos, Los Países Bajos, Alemania, México, Gran Bretaña y Francia. La mayoría de estudios de poesía de posguerra y diccionarios de literatura se reparte entre hispanistas españoles, pero hay un par que representan la tradición hispanista germánica y anglosajona. Todos los periódicos y revistas consultados han sido editados en la península, a excepción de una revista puertorriqueña, una portuguesa y otra neerlandesa. En el *corpus* documental que fundamenta este análisis cuantitativo, he tenido en cuenta la variable 'inclusión/exclusión de Chicharro'. Esta variable no se aplica, como he indicado antes, a los artículos aparecidos en prensa diaria y revistas especializadas que tratan directamente sobre la obra de Chicharro, en esta categoría se tiene en cuenta el índice de apariciones en dichos medios. El resultado de esta investigación y el análisis de los

⁵²⁴ Su editor, Gonzalo Armero, ya se había ocupado, con la colaboración de Mario Hernández, de la selección y anotación de los textos originales publicados en el número de *Trece de nieved* dedicado a E. Chicharro.

⁵²⁵ "Eduardo Chicharro: Música celestial y otros poemas", *La Estafeta Literaria*, n.º 543, Madrid, 1 de julio de 1974.

datos quedan establecidos en las tablas y gráficos de los próximos subapartados.

4.3.1. Artículos aparecidos en prensa y revistas

Decía en el apartado sobre el método que debían tenerse en cuenta los artículos y noticias que, en su momento, trataron la pintura de Chicharro para formarse una mejor imagen del peculiar proceso de recepción, que desde estos documentos, se realizó de la obra y figura del pintor/poeta. Uno de los aspectos más remarcables que se desprende de los resultados ofrecidos en la tabla reproducida en la página siguiente, es que durante el período 1944-1950 casi la totalidad de las noticias y artículos aparecidos en prensa tuvieron como tema central su actividad pictórica. Caso contrario se observa en los períodos siguientes y hasta el presente donde el objeto de interés será la obra literaria de Chicharro. Además, la obra poética y narrativa es abordada, casi exclusivamente, desde las tribunas de las revistas de literatura, mientras que en el primer período la prensa diaria fue el medio receptor y divulgador más importante. A este desplazamiento fundamental del centro de interés temático y consiguiente permutación de medio de información, cabría añadir el drástico, acaso dramático descenso de la cantidad de documentos de este tipo dedicados al poeta a partir de 1949. Este proceso puede observarse en la siguiente tabla⁵²⁶:

	Artículos y noticias			
	Sobre literatura RG	RL	Sobre pintura Artículos	Noticias
1944-1950	3	0	42	57
1951-1955	0	0	1	0
1956-1960	0	0	0	0
1961-1965	0	1	0	1
1966-1970	0	2	0	0
1971-1975	2	5	0	0
1976-1980	0	1	0	0
1986-1990	0	0	0	0
1991-1994	0	2	0	0
	0	4	0	0
Parciales	5	15	43	58
Totales		20		101

Tabla 4-1

En total 121 artículos y noticias de prensa aparecidos en diarios, revistas de carácter general y de literatura entre los años 1944 y 1994. Corresponden a 1944, 1945, 1948, y en menor medida 1946 y 1949 los años en que más publicaciones de este tipo aparecieron, 102 en total, de las cuales la gran mayoría tendrán como tema la obra pictórica de Chicharro, noventa y nueve, y sólo tres aparecidas respectivamente en 1946, 1948 y 1949, versarán sobre la obra poética. Mención aparte merece el año 1947 en que no aparece, según los documentos consultados, ningún artículo o noticia dedicado exclusivamente a la obra pictórica o literaria de Chicharro. Este primer período (1944-1950), que coincide con los albores (1944) y el arranque de la aventura postista (1945), su posterior desarrollo y el final de la misma (1948), puede considerarse como la primera etapa de reconocimiento público de la labor de Chicharro. En otras palabras, esta primera etapa está indisolublemente ligada a su participación como ideólogo y fundador del Postismo y a su actividad artística como pintor, tal y como lo demuestran los datos arriba expuestos.

Esta imagen ofrecida en los artículos dedicados exclusivamente a Chicharro coincide con la presentada en esas otras noticias y artículos que, durante el mismo período, se dedicaron al movimiento postista. Así y cuando se cita a Chicharro, una gran mayoría de los setenta y cinco documentos consultados da más atención y resalta su faceta como pintor por encima de su faceta literaria; y sólo una minoría dedica más espacio y demuestra más interés por su labor poética. De ahí que pueda afirmar que para la prensa de la época, Chicharro fue primero y ante todo pintor, en segundo lugar ideólogo y co-fundador de un movimiento estético-literario de vanguardia, y en tercer lugar poeta. Esta es la imagen que ofrecen las crónicas de los cuarenta.

Finalizada la aventura postista, tal y como se puede comprobar en el cuadro número 2, se inicia un

⁵²⁶ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

J. Alejo, "Música celestial y otros poemas", *Triunfo*, n.º 613, 29 de junio de 1974, pág. 63.

abrupto y rápido descenso del eco público del pintor/poeta que, en 1950, desemboca en el más completo silencio. Esta desaparición del rastro de Chicharro sólo se verá paliada en dos ocasiones muy puntuales y en ambas, como en la primera etapa, se resaltarán, por encima de su labor literaria, la faceta pictórica de Chicharro. Así, en 1955 aparece una entrevista hecha al pintor/poeta con motivo de la posible exposición del cuadro "El rapto de Europa" en una muestra pictórica que estaba previsto se celebrara en París con el título "Pintura española moderna barroca"⁵²⁷ y, en 1964, César González Ruano da noticia de la muerte de Eduardo Chicharro en un artículo que lleva el significativo título de "El raro pintor Eduardo Chicharro".⁵²⁸ Estos dos documentos son las últimas huellas, *a posteriori*, de esa primera etapa que señalaba en el párrafo anterior.

La aparición en 1961 del amplio artículo con el representativo título "La poesía de Eduardo Chicharro"⁵²⁹ firmado por A. Crespo, supone el fin de un largo período de silencio y el inicio de la segunda etapa de reconocimiento de este autor, esta vez ya como poeta y, en menor medida, como narrador. Junto a la muy importante disminución, antes señalada, de artículos publicados -diez en total, frente a los 104 de la etapa anterior-, hay que tener en cuenta la falta de continuidad cronológica en la aparición de dichos artículos. Obsérvese que entre los años 1961 y 1970 sólo verán la luz el artículo antes citado de Ángel Crespo, la reedición del mismo en 1970, y una reseña crítica aparecida en *La Estafeta Literaria* en 1967.

Este bajo índice de publicaciones se corrige durante el período 1971-1975 con la edición de seis artículos. No obstante y a pesar del ligero aumento constatado, también durante este período encontramos una clara discontinuidad temporal. Discontinuidad que reflejan las fechas de aparición de los artículos mencionados: dos en 1972 y tres en 1974 y uno en 1975. A excepción del primer artículo de Ángel Crespo antes citado, el resto coincide con las emblemáticas fechas de 1966, 1971-72 y 1974 en las que se publicaron, respectivamente, el primer libro antológico de poesía titulado *Algunos poemas*, el número monográfico de la revista *Trece de nieve* dedicado a la obra literaria y figura del poeta y, finalmente, el más completo volumen editado hasta hoy *Música celestial y otros poemas*. Por último y como comentaba antes, cabría destacar que la recepción de la obra se realiza, a excepción de dos reseñas críticas editadas en revistas de alcance general, desde los círculos minoritarios de las revistas literarias.

El año 1986 y después de otro período de silencio (1976-1985) sólo roto en una ocasión por el artículo que Francisco Nieva dedicara a la novela inédita *El pájaro en la nieve*,⁵³⁰ marca el principio de la que podría llamarse la tercera etapa de reconocimiento de la labor literaria de Chicharro. También aquí, como en la etapa anterior, la poesía y la prosa son el objeto de estudio. Asimismo, también en esta etapa observaremos un marcado fraccionamiento y discontinuidad por lo que a la aparición de artículos se refiere. Así y después del primer artículo publicado en 1986, localizo un segundo artículo en 1989, dos en 1991, uno en 1992 y, el último aparece en 1994. Esta etapa comparte con la anterior el carácter especializado y acaso minoritario de los medios de difusión en que se publican los artículos antes relacionados. No obstante y a pesar del fraccionamiento constatado, estos seis artículos ponen de manifiesto y documentan una tendencia positiva en el proceso de reconocimiento de este autor. Tendencia que, como se verá en el apartado 4.3.3, coincidirá con el aumento de obras de carácter general, léase historias de literatura y estudios de poesía de posguerra que incluyen a Chicharro y que han aparecido durante este mismo período. La siguiente figura presenta el desarrollo cronológico y las tres etapas arriba descritas y, a su vez, se compara el crecimiento y decrecimiento durante todo el período completo:

[Figura 4-1](#)

4.3.2. Obras que no incluyen a Eduardo Chicharro

Después del estudio y análisis de las fuentes bibliográficas consultadas y dentro de esta categoría, he constatado la existencia de dos grupos de historias de la literatura, estudios y diccionarios: el grupo de obras que no nombran a Chicharro pero dan noticia del Postismo y/o de C. Edmundo de Ory -una minoría- y ese otro grupo que ignora a ambos -una mayoría absoluta-.⁵³¹ Así y según los datos elaborados a partir de las obras

⁵²⁷ P. Gimferrer, "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta", *Destino*, Barcelona, 13 de julio de 1974.

⁵²⁸ *Ibidem* \finnot\

Cf. Copia mecanografiada en el archivo familiar de Eduardo Chicharro.

⁵²⁹ C. Edmundo de Ory, "Eduardo Chicharro y el Postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 259, Madrid, enero de 1975, págs. 203-208.

⁵³⁰ Los títulos de las ponencias del primer curso son: "El Postismo en el contexto de la vanguardia europea", R. de Cózar; "Herencia y precursoridad del Postismo", C. Edmundo de Ory y "Los poetas postistas", a cargo de J. Pont. Los títulos y ponentes participantes en el curso de verano celebrado en Cuenca son: "Poética del Postismo", J. Pont; "Rasgos distintivos de la segunda hora postista", A. Palacios; "El Postismo en el contexto de la vanguardia", R. de Cózar; "Introducción a la narrativa del postismo", J. L. Calvo Carilla y "Los días de Venecia entre el postismo", Luis Antonio de Villena.

⁵³¹ A. van Hooff, "Eduardo Chicharro: Historia de un inconformista", *Ínsula*, n.º 511, Madrid, 1989, págs. 14-15.

consultadas, puede establecerse la siguiente tabla:

	Obras que no incluyen a E. Chicharro					
	Historias		Estudios		Diccionarios	
	G.	P.	G.	P.	G.	P.
1944-1950	1	0	0	0	1	0
1951-1955	3	0	0	0	1	3
1956-1960	5	0	2	0	1	1
1961-1965	5	0	1	0	0	1
1966-1970	9	0	7	0	2	0
1971-1975	4	0	4	1	0	0
1976-1980	5	0	3	1	3	1
1981-1985	4	3	2	1	0	0
1986-1990	5	0	1	0	1	0
1991-1994	0	3	1	2	1	0
Parciales	40	6	21	5	10	6
Totales		46		26		16

Tabla 4-2

Por lo que se refiere a las obras de carácter historiográfico, entre 1944 y 1994, encontramos un total parcial de setenta y un obras repartidas entre cuarenta historias de la literatura, veintiún estudios y diez diccionarios de literatura que ignoran al poeta y el movimiento, por lo tanto para este primer grupo, el Postismo y Chicharro, simplemente no existieron. Frente a esta mayoría apabullante y a modo de contrapeso, se encuentran las seis historias, cinco estudios y seis diccionarios que recogerán en sus páginas los avatares del Postismo y/o la labor poética de C. Edmundo de Ory, sin embargo y a pesar de este desarrollo positivo, estas mismas obras no incluirán a Chicharro en sus páginas. De este hecho se desprende que para este segundo grupo, la labor literaria y el papel desempeñado por E. Chicharro como ideólogo y cofundador del Postismo son aspectos secundarios, cuando no marginales de ese panorama histórico de la literatura española ofrecido por las obras antes mencionadas.

Desde el punto de vista diacrónico, este proceso de exclusión o destierro de Chicharro de las páginas de la historiografía literaria hispánica de posguerra puede segmentarse en dos grandes fases. En la primera fase (1944-1975), como ilustra el cuadro número 4, aparece una clara tendencia ascendente que queda reflejada en el incremento de obras publicadas que excluyen a Chicharro. Esta primera fase, con un total de cincuenta y dos obras, se inicia de hecho en el año 1949, año en que se edita el primer diccionario de autores españoles,⁵³² y concluye en el período situado entre el año 1966 y 1975. Este último período será el momento culminante en cuanto a la manifestación de ese olvido y exclusión observada en las historias, estudios de poesía y diccionarios de literatura. Un total parcial de veintisiete volúmenes publicados son testimonios silenciosos de este hecho.

La segunda fase a la que corresponde un total parcial de treinta y seis obras editadas, tendría como punto de arranque el año 1976 en que se edita el estudio de C.W. Cobb, *Contemporary Spanish Poetry (1898-1963)*.⁵³³ A partir de este año empieza el declive de estas obras que borrarán de su memoria la labor literaria de Eduardo Chicharro. Aunque esta regresión no ocurra de forma drástica y abrupta -entre el año 1976 y 1985 todavía se publican doce historias de la literatura, siete estudios y cuatro diccionarios que no incluyen a Chicharro en sus páginas-, no obstante esta tendencia general a la baja se acentúa ya firmemente en el período siguiente (1986-1990) con un total de siete obras y se confirma durante el período más reciente (1991-994) en que sólo se editan tres historias de literatura, tres estudios y un diccionario que ignoran a este autor.

Esta evolución de las obras que negaron un lugar a Chicharro queda establecida en la siguiente figura:

[Figura 4-2](#)

4.3.3. Obras que incluyen a Eduardo Chicharro

Si en el apartado anterior hemos podido comprobar que a partir de 1975 y hasta hoy, se confirma la presencia de una clara curva descendente y consiguiente disminución de obras editadas que excluyen a Chicharro, en el grupo de obras que ahora nos ocupa sucede precisamente lo contrario. En otras palabras, frente a la evidente reducción de obras que excluyeron al autor y aproximadamente durante el mismo momento en que este hecho ocurre, se advierte un innegable y firme aumento de las obras que incluyen a Chicharro.

⁵³² R. Bordolí, "Eduardo Chicharro teoría y práctica", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991. págs. 12-15.

⁵³³ A. van Hooff, "Eduardo Chicharro: los cuentos encontrados", *Zurgai*, Bilbao, 1991, págs. 16-21.

Así y según los datos obtenidos después de consultar las fuentes bibliográficas, puede establecerse la siguiente tabla⁵³⁴:

	Historias	Obras que incluyen a E. Chicharro			
		Estudios	Diccionarios		
		P.	M.	D.	I.
1944-1950	0	0	0	0	1
1951-1955	0	0	0	0	0
1956-1960	0	0	0	0	0
1961-1965	0	2	1	2	1
1966-1970	0	1	0	0	0
1971-1975	0	2	4	1	1
1976-1980	4	2	1	0	0
1981-1985	3	4	4	0	0
1986-1990	4	13	3	0	1
1991-1994	2	1	3	2	1
Parciales	13	25	16	5	5
Totales	13		41		10

Tabla 4-3

En total sesenta y cuatro obras que simplemente citan o dan noticia de Eduardo Chicharro, o que glosan, comentan, interpretan la obra de este autor durante los años 1944 y 1994. De éstas y repartidas según categoría, trece corresponden a historias de literatura, cuarenta y un a estudios de poesía española, y diez a diccionarios de literatura. Desde un punto de vista diacrónico y en el caso de la primera categoría, el año 1978 es, con la publicación de la obra titulada *Literatura española, siglo XX: manual de orientación universitaria*,⁵³⁵ la fecha clave que marca el inicio de la inclusión de E. Chicharro en las historias de la literatura. A partir de este año y de forma casi constante, es incluido en tres obras editadas en 1980; en un volumen durante el año 1981, sucediendo lo mismo durante los años 1983, 1984, 1986 y 1990. Las dos obras más recientes que registran la labor de Chicharro han sido publicadas en 1991.

Esta tendencia se ve reforzada, tanto cuantitativamente como cualitativamente, por la aparición de una importante serie de estudios sobre poesía española de posguerra que citan a Chicharro, dan noticia y/o dedican espacio a la obra de este autor. Como se desprende de la tabla, la inclusión de Chicharro en obras de esta segunda categoría no sólo supera en cantidad de volúmenes editados a la categoría de historias de literatura, sino que también en el tiempo es ésta anterior a aquella. Así y según los documentos consultados, el estudio diacrónico y panorámico de Charles David Ley, *Spanish poetry since 1939*,⁵³⁶ es el primero que incluye a Chicharro e informa sobre su obra. Después de esta primera obra, aparecen seis estudios panorámicos y seis monográficos, los primeros editados respectivamente en 1965, 1970, 1973, 1978, 1980 y los segundos en 1964, 1971, 1972, 1974, 1975, 1976. A partir de 1981 y hasta 1985 puede constatarse un considerable auge de estudios que lo incluyen -ocho en total-. Los años siguientes solidifican y confirman este aumento, de tal modo que entre 1986 y 1990 se publican dieciséis estudios y un diccionario que incluyen a Chicharro, lo que representa un total de diecisiete obras. Este período es, hasta hoy, el período más fecundo por lo que a la recepción de la obra se refiere. Este positivo proceso adquiere un matiz menos halagüeño durante estos últimos cuatro años, en los que se observa una disminución de la cantidad de obras publicadas que han incluido en sus páginas a E. Chicharro. La figura siguiente compara el crecimiento que se produce durante gran parte del período y el posterior decrecimiento antes señalados:

[Figura 4-3](#)

A pesar de esta última tendencia a la baja constatada, puedo afirmar, como indicaba al principio de este

⁵³⁴ J. Pont, "Una novela inédita de Eduardo Chicharro", *Scriptura*, n.º2, Lleida: Facultad de Letras, 1986, págs. 63-73. Reeditado en *La letra y sus máscaras*, Lleida: Universidad de Barcelona, 1991. Cap. III, págs. 133-154.

⁵³⁵ Es cierto que años antes F. Nieva había dedicado el artículo "Datos para una novela alquímica" (*Poesía*, n.º 2, Madrid, 1978) a la novela, también inédita, *El pájaro en la nieve*. No obstante en este artículo F. Nieva no realiza un análisis de la narración en sí, sino que da su personal visión sobre el proceso vivido por los autores postistas y relata muy detalladamente la génesis y el desarrollo del método de composición que E. Chicharro utilizó para redactar esta novela. De hecho, este artículo recupera y amplía la información que el mismo F. Nieva había dado en aquel otro titulado "Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella", *Trece de Nieve*, n.º 2, Madrid, 1972.

⁵³⁶ Anna Caballé, "Estrategias del autorretrato", Barcelona: Universidad de Barcelona, 1994.

subapartado, que mientras las obras que excluyen a Chicharro observan un claro descenso, las que incluyen a este autor han ido aumentando paulatinamente con el transcurso de los años. Esta afirmación se evidencia más cuando se incorporan al cómputo total de obras, los artículos dedicados a la obra de Chicharro, aparecidos en prensa y revistas de literatura entre 1944 y 1944. La cifras totales y este positivo desarrollo arriba señalados, aún mostrarían una tendencia más fuerte y marcada si se tuvieran en cuenta todos los artículos aparecidos en los últimos veinte años que han sido dedicados al Postismo, a C. Edmundo de Ory y otros autores afines al movimiento y en los que Chicharro hace acto de presencia. No obstante y teniendo en cuenta únicamente las obras y artículos dedicados exclusivamente a la obra literaria de Chicharro, y manteniendo las tres etapas del proceso de inclusión y reconocimiento propuestas en el apartado 4.3.1, este desarrollo quedaría reflejado en la siguiente figura:

[Figura 4-4](#)

4.4. LA RECEPCIÓN DESDE LA PRENSA ESCRITA

4.4.1. La primera etapa (1944-1950)

Como se ha podido observar en los cuadros números 2 y 7, la recepción de la obra de Chicharro tiene tres momentos cronológica y cuantitativamente muy localizados por lo que a notas informativas y artículos de prensa se refiere. Para el primer momento hay que remontarse a los albores del Postismo, el período de máximo apogeo del movimiento y el declive del mismo, años 1944-1949. Durante estos años el nombre y la obra de Eduardo Chicharro están indisolublemente ligados al movimiento postista, a sus dos revistas, a las apariciones en público en los cafés literarios, a las conferencias, presentaciones, reuniones y *happennigs*, a las exposiciones pictóricas y a las contadas publicaciones de poemas en revistas de la época. De ahí que la mayoría de artículos, reacciones, reseñas y noticias aparecidos durante este período tengan como tema central las propuestas estéticas del Postismo y la actitud de sus fundadores, C. Edmundo de Ory, Silvano Sernesi y E. Chicharro como participantes y protagonistas del mismo.

Las notas informativas y artículos dedicados únicamente a Chicharro durante este mismo período tratarán principalmente sobre la obra pictórica. Así y durante el mes de febrero de 1944 -el año prepostista-, aparecen las primeras noticias documentadas que informan sobre la primera exposición dedicada a la obra pictórica de Chicharro que se celebró en la madrileña Sala Marabini. Sobre este acto incluyen notas informativas en el cuaderno de arte, entre otros, los diarios madrileños *ABC*, *Informaciones*, *Arriba* y *Pueblo*, este último con una nota informativa titulada "El ministro de Educación inaugura la Exposición de Eduardo Chicharro, Hijo".⁵³⁷ El crítico de arte Cecilio Barberán con su artículo "Arte y Artistas. Los paisajes y naturalezas muertas de Chicharro, hijo",⁵³⁸ será uno de los primeros críticos de arte que comente, en este año prepostista, la obra del pintor.

Un año más tarde, en 1945 y ya en pleno período postista, otro crítico de la época, Francisco Moya Huertas, da extensa noticia sobre la trayectoria pictórica de Chicharro. En este artículo panorámico, Moya Huertas incluye un comentario sobre las últimas pinturas del artista en el que afirma que "el retratista Chicharro es muy superior al pintor de paisajes"⁵³⁹ y destaca los retratos que éste hiciera de su mujer Nanda Papiri, del marqués de Lozoya y el retrato de Fray Justo. En la misma línea y resaltando de nuevo la faceta pictórica de Chicharro, pero esta vez desde las perspectiva de quien se sabe cómplice de aventura y en un tono humorístico y desenfadado, casi familiar, se encuentra el artículo-entrevista de C. Edmundo de Ory titulado "Con Chicharro Hijo",⁵⁴⁰ en cuyo párrafo inicial se puede leer:

Domingo por la tarde- Voy a casa del pintor para entrevistarle. He de advertirles que no nos une una gran amistad, para que no crean ustedes que el recibimiento que me hace es una broma. Me abre el mismo, en camiseta y sin zapatos [...] Pido lo primero al artista me conceda el favor de volver a enseñarme su obra -que ya conocía por su última Exposición-. Luego el pintor me enseña lo que yo doy en llamar "sorpresas". ¡Cuatro retratos nuevos! Un monje benedictino, un caballero italiano, un niño (Tony, el hijo del pintor) y el retrato del marqués de Lozoya.⁵⁴¹

Durante el año 1946 aparecen una serie de notas y artículos de prensa sobre la exposición de Chicharro

⁵³⁷ Gustavo Correa, "Estudio preliminar", *Antología de la poesía española (1900-1980)*, Madrid: Gredos, 1980. Vol. II, págs. 24 y 287.

⁵³⁸ I. Paraíso, *El verso libre. Orígenes y corrientes*, Madrid: Gredos, 1985, pág. 278.

⁵³⁹ Víctor García de la Concha, *La poesía española de posguerra*, Madrid: Prensa Española, 1973, pág. 527.

⁵⁴⁰ Félix Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus, 1970, págs. 17-21.

⁵⁴¹ José-Carlos Mainer, "Introducción: Historia literaria de una vocación política (1930-1950)", *Falange y literatura. Antología*, Barcelona: Ed. Labor, 1971, pág. 50.

en las Galerías Buchholz.⁵⁴² Ángel Crespo es quien, en 1948, retoma el hilo sobre la trayectoria pictórica de "Chicharro Hijo" -firma que utilizaba el artista para evitar que fuera confundido con su padre Eduardo Chicharro-. En su artículo "Nuestra exposición de arte nuevo",⁵⁴³ A. Crespo anuncia la exposición colectiva que se celebrará en las Galerías Buchholz, inaugurada el 20 de abril del mismo año. Las líneas que se dedican al proyecto antes mencionado son, de hecho, una proclamación de preferencias: "nuestra intención es dar el espaldarazo universitario -nuestra conformidad y nuestra atención- al arte moderno, verdaderamente moderno y progresivo",⁵⁴⁴ y una nómina de los participantes. Cuando A. Crespo presenta dicha nómina, encabezada por Daniel Vázquez Díaz y el propio Chicharro, afirma del segundo que "es una de las figuras más interesantes de nuestra pintura. Aparte de ser un buen pintor dentro de la línea tradicional, es uno de los fundadores del poco estudiado movimiento postista",⁵⁴⁵ indicando claramente con esta afirmación que la participación de Chicharro en la muestra colectiva se debe más a su filiación postista que al estilo de pintura por él practicado.⁵⁴⁶ Esta lista de participantes se complementa, como informa el mismo Crespo, con "Nanda Papiri, que cae de lleno en el Postismo y Francisco San José, que se acerca a él instintivamente. Es el mismo caso de Lasa Maffei. Para dar variedad hemos reunido trabajos de tres poetas Camilo José Cela, Enrique Núñez Castelo y Carlos Edmundo de Ory".⁵⁴⁷

También a este año pertenecen, entre otros, los artículos de Carlos Ribera, Rodríguez de Rivas y Fernando Ruiz Coca en los que estos críticos hacen un repaso del panorama y el estado de la cuestión de la pintura del momento.⁵⁴⁸ Aquel primer año prepostista que iniciaba esta primera etapa, con once artículos y treinta notas informativas; el año que supuso el principio del movimiento postista, 1945, con un total de veinticinco artículos; y este 1948 con veintitrés artículos publicados en prensa escrita, son los tres momentos de máxima recepción de la obra pictórica del artista. Finalizado el año 1948 y en 1949 se observa ya un claro e importante descenso de la cantidad de noticias y artículos dedicados a la labor pictórica de Eduardo Chicharro. Con siete referencias aparecidas, entre otros, en los diarios *Informaciones*, *ABC*, y la *Hoja del Lunes* que dan noticia sobre las exposiciones realizadas en las Galerías Pereantón y los Salones Macarrón de Madrid; y el artículo de Tomás Borrás, "Un pintor: Chicharro Hijo" publicado en el diario madrileño *Pueblo* el 26 de noviembre de 1949, se cierra el capítulo sobre pintura.

Frente a esta mayoría de artículos y noticias que ofrecen la imagen de un artista dedicado a la pintura, se encuentran aquellos que informan y dan fe de la actividad literaria, principalmente poética, de Eduardo Chicharro. El primero de ellos, "Chicharro Hijo a rajatabla", fue publicado en la revista semanal *El Español* el 13 de abril de 1946, su autor C. Edmundo de Ory. En los primeros párrafos de este artículo, Ory presenta la

⁵⁴² Vid. G. Carnero, "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra", en *El surrealismo*, (ed. de V. García de la Concha), Madrid: Taurus, 1982, pág. 179. Del mismo autor, "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía*, n.º 2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.

⁵⁴³ J. Marco, *Poesía española del siglo XX*, Barcelona: Edhasa, 1986, pág. 134. Véanse también las páginas 122-123 y 133-134 del mismo estudio. Con anterioridad a este estudio, J. Marco ya dio noticia del Postismo y Chicharro en el artículo titulado "Muerte o resurrección del surrealismo español", *Ínsula*, números 316-117, Madrid, marzo-abril de 1973. Este mismo artículo aparece reeditado en *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, págs. 160-175. He aquí el texto: "El 'postismo' apareció en enero de 1945, como la mezcla de dos pintores, Eduardo Chicharro hijo y Silvano Sernesi, con un poeta, Carlos Edmundo de Ory. Pero su eficacia y su influencia fueron prácticamente nulas. Sólo visto en la perspectiva histórica alcanza el valor significativo que hoy tiene".

⁵⁴⁴ Vid. J.L. García Martín, "La generación del cincuenta y uno", *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 1986, págs. 59 y 61.

⁵⁴⁵ Vid.

Mirra Camandone, *Escritura sin fronteras: Poesía española en castellano desde 1936*. Primera Parte: 1936-1944, New York: Lang, 1992, págs. 180-181.

⁵⁴⁶ Vid.

V. García de la Concha, "Panorama de la poesía en Castilla y León: 1940-1985. (Esbozo)", en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, León: Junta de Castilla y León, 1986, pág. 22.; "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León", en *op. cit.*, pág. 94.

⁵⁴⁷ Vid.

F. Rubio, "Poesía del medio siglo: cinco calas", en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, León: Junta de Castilla y León, 1986, pág. 80.

⁵⁴⁸ Vid.

Joaquín Benito de Lucas, *Literatura de postguerra: la poesía*, Madrid: Cincel, 1981, pág. 43-45. Literalmente afirma el historiador: "No quedaría completa la relación de las tendencias poéticas que se dan a partir de los años cuarenta si no mencionásemos la corriente de poesía *postista* que tuvo como animador principal a Carlos Edmundo de Ory".

doble faceta plástica y literaria de su compañero de aventura.⁵⁴⁹ Así y en tono grandilocuente enuncia y anuncia lo que parece ser la duda artística de Chicharro con teatrales frases admirativas: "¡Qué de papeles colocados sobre tus piernas, joven azul! ¡Oh, tu carpeta de mil ojos! ¡Oh, tus sonetos! ¡Oh, tus cuadros ya, a lo que han *quedao* convertidos tus cuadros ya! ¡Qué es lo que digo! Sí, sí no digo mal, ¿no eres tú, por la gracia del arte, pintor?".⁵⁵⁰ Unos párrafos más adelante, C. Edmundo de Ory vuelve a tocar el tema, esta vez con un claro tono de regodeo y rechifla a propósito del nombre de su amigo: "Si este pintor, si este poeta, si este esotro que es Chicharro hijo (bueno, ya estoy harto de oírle llamar Chicharro hijo; voy a llamarle Chicharro Botijo)".⁵⁵¹ Finalizado el retrato, acabado el tema de la labor pictórica y casi concluida la broma y después de haber dado noticia sobre la existencia de una novela: "[...] y me he leído ahora hojas de una novela en que se ven alces gigantescos luchar con lapitas, y piornos luchando con adolescentes",⁵⁵² se dedica Ory, en el resto del amplio artículo, a glosar y comentar con cierta sorna y humor, algunas características de los poemas de Chicharro y de los versos de la tragedia *Akebedonys*. Su lectura e interpretación arranca con el deseo de que la obra chicharriana deje de ser "maldita", enumerando a vuela pie un par de títulos de libros de poemas, "¡Oh sí!; yo quisiera [...] que Chebé tuviese un cuarto lleno de todos sus libros, ya publicados, todos en orden, sus *Rimas bufas*, sus *Sonetos*, su obra poética y literaria [...]".⁵⁵³ Después de este párrafo medio en serio y medio en broma que, a modo de introducción, abre la glosa sobre los versos de Chicharro, señala Ory, con cierta malicia, el usos de algunos italianismos -sus *solitudos*, sus *laxitudos*-, algunas agramaticalidades y las querencias léxicas del poeta. Sobre estas últimas dirá: "exactamente la mitad de sus sonetos hablan del mar (un mar suyo, por cierto, como si no hubiera visto nunca el mar ni nada de barcos), con toda la terminología náutica, marinera y oceánica".⁵⁵⁴ A continuación realiza un catálogo de temas y remarca el componente fónico-musical de estos versos, y finaliza la glosa pasando revista a la mencionada tragedia teatral, "esa obra tan disparatada y tan linda [...] ¡Qué cursilería! ¡Qué desmanes tendidos a golpe de badajo!".⁵⁵⁵ C. Edmundo de Ory cierra este artículo-retrato resaltando la presencia del humor en toda la obra y remarcando que Chicharro ha practicado casi todos los géneros literarios y sentenciando que "Chebé es mi maestro". A pesar del marcado carácter publicitario o de autobombo, del tono a veces irónico y del marcado subjetivismo impresionista que en algunos pasajes adquiere el discurso de Ory, este artículo no deja de ser la primera muestra seria y amplia que inicia la historia de la recepción de la obra poética de Chicharro.

El segundo artículo de interés aparecido durante esta primera etapa, se debe a Ángel Crespo quien en 1948 y desde la columna "Pensando en joven" del diario *Lanza* de Ciudad Real, anuncia un posible proyecto de futuro: la edición de una antología que reuniría poemas de E. Chicharro, J. Alcaide, C. Edmundo de Ory, S. Sernesi, F. Calatayud, G. Alejandro-Carriedo y J. I. de Aldecoa.⁵⁵⁶ En esta antología anunciada -que nunca se llegó a realizar-, E. Chicharro ocuparía, según el autor, un lugar prominente. Expresada la intención que plasmaría *esa necesidad de acción conjunta*, Crespo hace una breve pero efusiva defensa del poeta y afirma que "Chicharro hijo es un descubridor de mundos en formación y así hay que comprenderle; telescópico y

⁵⁴⁹ M. Payeras Grau, "Segunda etapa de la poesía de postguerra. Los marginales", *Poesía española de postguerra*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986, pág. 82. Véanse también las págs. 12, 83-93.

⁵⁵⁰ *Vid.*

Manuel Mantero, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid: Espasa Universidad, 1986, págs. 438-450.

⁵⁵¹ J. María González, *Poesía española de posguerra*, Madrid: Edición, 1982, pág. 22.

⁵⁵² Traducción del pasaje citado: "poco después, incluso los mismos Postistas se olvidarán de su movimiento". Esta traducción y las siguientes son mías.

⁵⁵³ Ch. David Ley, *op. cit.*, pág. 106. Traducción del pasaje citado: "A pesar de que su defensa del *postismo* fuera demasiado enrevesada y pedante, Chicharro adquirió algo del estilo ágil de Ory cuando escribió su poesía del período postista".

⁵⁵⁴ Ch. David Ley, *op. cit.*, pág. 107. Traducción del pasaje citado: "con el uso repetitivo de la rima, Chicharro no sugiere mucho más que el mismo efecto sonoro sobre el cual basa el efecto del poema. La sensación de que detrás de las palabras se esconde otra cosa, efecto que hemos constatado en el fragmento de Ory, está aquí ausente". Este mismo autor comenta en su libro de memorias, las actuaciones del trío postista en el café Gijón y, a su vez, resalta el papel de Chicharro como ideólogo del movimiento postista de la siguiente manera: "[...] a lo largo del invierno se notaba de vez en cuando la irrupción del Postismo. [...] De vez en cuando, un sábado por la noche aparecían Ory y Chicharro Hijo -que era el teórico del Postismo, el que lo lanzó al mundo- y a veces, el italiano Silvano Sernesi. Daban unos gritos artísticamente subversivos a favor del Postismo, discutían un poco a ver si ganaban prosélitos repentinos y se marchaban del café", cf. *La costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1952)*, Madrid: José Esteban Editor, 1953.

⁵⁵⁵ F. Casanova de Ayala, "Anecdótico y teoría del Postismo", *Papeles de Son Armadans*, número 104, Palma de Mallorca, 1964, pág. 29.

⁵⁵⁶ J. Lechner, *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda. De 1939 a 1974*, Leiden: Universitaire Pers, 1975, pág. 26.

genético".⁵⁵⁷ Cierra el artículo una serie de tres sonetos escritos por Chicharro titulados "El sicomoro", "La paz de los campos" y "Un alma". Este artículo en que se sitúa a Chicharro en grupo y en que se aprecia positivamente los versos del poeta, es la última muestra que refleja la acogida y reconocimiento de una labor que pasó casi desapercibida en la prensa de la época.

También durante esta primera etapa, como mencioné en el apartado estadístico, hay artículos que aún teniendo como tema central el Postismo, se ocupan de la labor poética de Chicharro. Entre estos cabe destacar por el espacio y la positiva acogida dedicados, el artículo "¿Habrà que creer en el Postismo?"⁵⁵⁸ de José M.^a Alonso Gamo, en el que tras dar una muy breve noticia biográfica de Chicharro a quien califica como *pontífice máximo del Postismo* y, después de citar de pasada la actividad pictórica de éste, pasa a glosar los poemas que Chicharro editó en el número 32 de la revista *Garcilaso* y afirma:

En primer lugar, nos encontramos con que la poesía postista es un juego verbal sin contenido existencial, si hemos de creer aquello que dice el joven Chicharro en el primer verso de un poema: "Yo, que nunca pienso y sólo canto". A este poema su autor le ha dado el maravilloso título postista, que considero un hallazgo, de soneto. [...] ⁵⁵⁹

A continuación y tras señalar la inspiración de estos poemas en las canciones infantiles populares, nombra como característica más importante y original de la manera *postista* de hacer versos, la clara tendencia hacia el juego verbal que, en palabras de J.M.^a Alonso Gamo, queda plasmada en "las repeticiones de nombres iguales, de la misma palabra en dos diversos sentidos o de palabras muy parecidas para conseguir mayores sonos y sacar al idioma toda su gracia expresiva".⁵⁶⁰ El crítico concluye el párrafo dedicado al poeta presentando, a modo de prueba, los siguientes versos:

Cuánto encanto encanta en can...
ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja...
Que el can canta y baila en balde...
¡Ay, que ja, ja, ay que can,
ay que risa por el pan!
Y que el can con pan del canto...
Chicha y pan, chicha y pan, pan, pan...
Matarile, rile, rile...
Todo es quita y pon, quita y pon, pon, pon...⁵⁶¹

A partir de este momento empezará el tiempo de silencio y el extrañamiento de la obra pictórica y literaria de este poeta/pintor de las páginas de la prensa escrita y las revistas de literatura. Esta *travesía por el desierto* se prolongará hasta principios de los años sesenta.

4.4.2. La segunda etapa (1961-1975)

Es Ángel Crespo quien con su artículo "La poesía de Eduardo Chicharro"⁵⁶² aparecido en 1961, toma el testigo de aquellos primeros artículos que C. Edmundo de Ory y el mismo Crespo dedicaran a la poesía de E. Chicharro durante la época dorada del movimiento postista. Después de los casi quince años de silencio y olvido que sufrió la obra literaria de Chicharro, es este amplio estudio con sus cuarenta y dos páginas dedicadas a la figura y obra del poeta, el primer análisis profundo, riguroso y sistemático del discurso poético chicharriano. Así, y después de manifestar, en la introducción de su artículo, serios reparos sobre el recelo y juicios poco favorables vertidos por la crítica hispánica de la época sobre la poesía de corte surrealista escrita durante la

⁵⁵⁷ Fanny Rubio, *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid: Ediciones Turner, págs. 104, 122, 123, 124, 126, 128, 132, 157, 166, 217, 220, y 224.

⁵⁵⁸ F. Rubio, *op. cit.*, págs. 123 y 124.

⁵⁵⁹ Emili Bayo, *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*, Lleida: Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida, 1991, pág. 114.

⁵⁶⁰ Emili Bayo, *La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, II volúmenes, Lleida: Pagès Editors i Universitat de Lleida, 1994, págs. 105, 264, 348, 350 y 415. En la página 264 de este estudio, y cuando E. Bayo realiza el comentario sobre la *Antología de los poetas gaditanos del siglo XX*, Madrid: Oriens, 1972, de L. López Anglada, presenta una lista de los poetas antologados y por exceso nombra a Eduardo Chicharro. Lo correcto es que en la breve nota biográfica dedicada a C. Edmundo de Ory, el antologador nombrará a Chicharro como co-fundador del Postismo, pero no incluye ningún poema de este último poeta en su antología. Cf. L. López Anglada, *op. cit.*, pág. 55.

⁵⁶¹ Madrid: Júcar, 1985. *Vid.* págs. 303-325 y 82-84.

⁵⁶² Madrid: Taurus, 1981. *Vid.*, págs. 341-344.

posguerra. Postura que quedaría ejemplificada, según A. Crespo, en el estudio introductorio que J.M.^a Castellet incluye en su antología *Veinte años de Poesía Española*.⁵⁶³ A. Crespo pasa a denunciar la falta de interés de la crítica en general sobre el Postismo, "tan mal estudiado y comprendido por quienes en España escriben de literatura" y el abandono a que fue sometida la obra y figura de E. Chicharro "un caso límite en la historia de la poesía española". A. Crespo presenta este estudio como una respuesta, una ardua defensa y reivindicación de una obra "cuya problemática no ha sido abordada por una crítica preocupada en exceso por la exterioridad de los acontecimientos [...] mediatizada por dogmatismos e intransigencias, personales e impuestos, que le han impedido comprender la importancia de algunos fenómenos excepcionalmente significativos".⁵⁶⁴

Una vez planteado el deplorable estado de la cuestión y esbozadas las líneas maestras más importantes del periplo vital de Chicharro, este crítico entra de lleno en el estudio y comentario de la obra en verso. Este interesante análisis se centra, sobre todo, en la presentación de un catálogo de los temas o motivos poéticos y en la descripción de las características esenciales del lenguaje poético de Chicharro: la musicalidad y el factor sorpresa; todo ello ilustrado con una adecuada muestra de versos. Este artículo cuyo discurso reivindica a un poeta que, en palabras de A. Crespo, "ha muerto sin haber recibido el testimonio de admiración colectiva a que se hizo acreedor con su obra", finaliza con el positivo enjuiciamiento y reconocimiento de una trayectoria poética en que "la lucha contra una repetición de una tradición que sin embargo se ama, pero se sabe insuficiente para resolver los problemas planteados al hombre contemporáneo, da un carácter dramático y revelador"⁵⁶⁵ a los poemas que la representan.

Transcurridos cinco años, el mismo A. Crespo edita la primera muestra poética y singular de Chicharro, recogida en el volumen titulado *Algunos poemas*⁵⁶⁶ aparecido en 1966. Un año más tarde y a propósito de dicha edición, Julio E. Miranda redacta el artículo "Chicharro o la imaginación festejada".⁵⁶⁷ Será esta la única reseña crítica aparecida con motivo de la edición del libro antes mencionado. Tendrán que pasar casi seis años para encontrar de nuevo artículos que traten sobre la obra del poeta. Esta vez son dos los autores que dedican sendos artículos publicados en el número extraordinario que la revista madrileña *Trece de Nieve* dedica, en 1972, a Eduardo Chicharro. El primero es C. Edmundo de Ory quien con el artículo de homenaje titulado "Han pasado leves y transparentes siglos",⁵⁶⁸ hace un personal y emotivo elogio de su amigo. Funde C. Edmundo de Ory en las líneas de su homenaje el presente con el pasado al recordar, desde aquí, aquel otro denso artículo suyo, "Chicharro Hijo a rajatabla", aparecido en aquel lejano mes de abril de 1945, cuando la aventura postista estaba ya rodando y en el que él mismo expresara aquel buen deseo de que su amigo viera su habitación-estudio lleno de libros suyos publicados. Sin embargo y a pesar de ese buen deseo de entonces, la realidad fue otra y bien distinta: E. Chicharro nunca llegó a ver un libro suyo publicado. Adivinando que los deseos pueden ser pronunciados en vano, esta vez, C. Edmundo de Ory optará por una formulación más fuerte, y, emulando a los oráculos griegos, vaticina un futuro prometedor, un nuevo destino para la obra de Chicharro. Esta será su manera de expresar la querencia por una obra sin fortuna:

¿Quién conoce de veras la obra vasta y hermosa de un poeta de esta especie? Salvo ferviente corrillo de personas ¿sabe alguien acaso que tenemos en España un poeta que se llama Eduardo Chicharro? Pero en adelante ya van a saber. Va a saberse y va a expandirse con todo su fulgor y magnitud el vívido prestigio de una mina. Uranio, radio. ¿Qué metal rarísimo de voz resuena de repente? ¿Qué hombre ignorado habla con esa voz?⁵⁶⁹

El segundo autor es Francisco Nieva quien en su artículo titulado "Eduardo Chicharro: la realidad del

⁵⁶³ F. Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid: Alhambra, 1989, págs. 47-49, 53, 93, 250-253, 399, y 414.

⁵⁶⁴ Francisco Aranda, *El surrealismo español*, Barcelona: Lumen, 1981, pág. 115. En este mismo estudio también se da noticia del Postismo, de la participación de E. Chicharro en el mismo (véanse las págs. 179-180), y de la edición de *Música celestial y otros poemas*, (véase la pág. 215).

⁵⁶⁵ Vid.

. Juan Manuel Rozas, "Poesía de renovación y experimentación", en *Literatura contemporánea en Castilla y León*, León: Junta de Castilla y León, 1986, pág. 118.

⁵⁶⁶ Vid.

José María Balcells, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1990, págs. 8, 9, 10, 14, 15, 22-26.

⁵⁶⁷ V. García de la Concha, *op. cit.*, pág. 709.

⁵⁶⁸ V. García de la Concha, *op. cit.*, pág. 711.

⁵⁶⁹ Rafael de Cózar, *Teoría y praxis de un movimiento estético-literario de posguerra*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1975. - "Algunas referencias sobre el movimiento postista a través de sus manifiestos", *Erbea*, n.º2, Huelva: Colegio Universitario de la Rábida, 1980. - "El Postismo y la vanguardia española de posguerra", *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991, págs. 273-313. - "El Postismo en el contexto de la vanguardia", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio de 1989.

arte y lo que podemos hacer contra ella",⁵⁷⁰ también realiza un retrato y bosquejo personales sobre la figura del poeta. A su vez, remarca y lamenta, como hiciera primero A. Crespo y después C. Edmundo de Ory, que "el Postismo y la figura de Eduardo Chicharro no sean sino algo anecdótico y pintoresco". Pero F. Nieva va más lejos y afirma que

hay en toda la vida de Chicharro una inadecuación al ambiente, una inoportunidad desastrosa. Vuelve a España en un momento en que se ha decidido anclar la nave y repostarse en la Tradición con un sentimiento de constricción permanente. ¿Qué demonios viene entonces a figurar, dentro del sistema, la afirmación de lo imaginativo, casi treinta años antes de que alguien escribiese sobre los muros de París *la imaginación al poder*.⁵⁷¹

Esta involución estética y moral, esta vuelta al pasado marcarían el estado de espíritu del mundo literario de la inmediata posguerra. Fiel reflejo, a su vez, del estado estupefacción en que se encontraba la España de los años cuarenta. Estas circunstancias explicarían en gran medida el fracaso de la obra chicharriana, su posterior olvido y ostracismo en el mundo de las letras hispánicas. Más adelante, F. Nieva reivindica la oportunidad de la obra de Chicharro en el momento actual al relacionar los cuentos de éste con los relatos de Italo Calvino y G. García Márquez, en que imaginación y realismo se funden en lo que algunos críticos han venido en llamar "el realismo mágico". Para subrayar esta vigencia, resalta la similitud de las ideas sobre la realización de la obra de arte de reconocidas figuras como Marcel Duchamp y el músico John Cage con la actitud de Chicharro sobre la misma, afirmando que "esa correspondencia estriba en la responsabilidad atribuida a lo que racionalmente consideramos gratuito en los materiales organizados luego en obra de arte".⁵⁷² Como ejemplo de ello, describe F. Nieva el método de creación que E. Chicharro empleó para la redacción de su última novela *El pájaro en la nieve*. Este método, que el mismo F. Nieva sugirió a E. Chicharro, compartiría ciertas analogías con el de "Raymond Roussel en *Locus solus* y *Las impresiones de Africa*".⁵⁷³ En definitiva, este artículo es una encendida defensa de la vigencia de la obra de Chicharro y una denuncia de la estrechez de horizontes de los intelectuales españoles de aquellos días.

La iniciativa de *Trece de nieve* tendrá su continuidad con la publicación, en 1974, del libro *Música celestial y otros poemas*.⁵⁷⁴ Como adelantaba en el apartado estadístico, esta edición obtuvo cierto eco dentro de la prensa mensual española. De las tres reseñas críticas aparecidas con motivo de esta edición, la más negativa se debe a Arturo del Villar.⁵⁷⁵ Sobre el editor de la misma dirá que es "panegirista y poco crítico"⁵⁷⁶ y cataloga la edición dentro de aquellos casos que dan respuesta a "olvidos exagerados seguidos de exaltaciones no menos exageradas".⁵⁷⁷ Sobre la poesía de Chicharro y en concreto sobre los sonetos, afirma que éstos son "muy a menudo puros juegos retóricos sorprendentes y graciosos, pero que nada dicen".⁵⁷⁸

Una opinión muy diferente se encuentra en la reseña de J. Alejo, publicada en *Triunfo*. En dicha reseña este crítico valora los poemas incluidos en el volumen con las siguientes palabras: "[...] se da a la luz un amplio florilegio de excelentes poemas que comprenden casi la totalidad de la obra poética de Eduardo Chicharro".⁵⁷⁹ Sigue a este positivo juicio de valor una serie de acertadas notas biográficas sobre el poeta y el

⁵⁷⁰ "La vanguardia de los años 40 y 50: El Postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º374, Madrid, agosto de 1981.

⁵⁷¹ "Vanguardia en los años cincuenta", *Papeles de Son Armadans*, n.º109, Palma de Mallorca, 1965.

⁵⁷² Jueves postista. (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de "Lanza"), Ciudad Real: Area de Cultura de la Diputación Provincial de Ciudad Real, 1991.

⁵⁷³ A modo de muestra reproduzco unas líneas de uno de los artículos publicados en 1945, firmado bajo el pseudónimo *Eolo*: "Se os ha tachado por algunos de pseudofrancófilos, comunistoides, rusófilos y masonizantes. Ignoramos lo que hay de verdad, pero os retamos a una defensa de la Patria y os exigimos una retracción. Comenzar diciendo quiénes sois, cómo os adjetiváis y lo que pretendéis, pero jamás intentéis algo en nombre de España. [...] Si nacisteis en el siglo y no de una Cruzada, allá penas. No estamos en tiempos de majaderías y sí de grandes civilizaciones." Cf. "El segundo manifiesto postista y el camelo carótico bis", *El español*, núm. 187, Madrid, 25 de junio de 1945.

Para una documentación y relación exhaustiva e interesante comentario de los diferentes artículos aparecidos en prensa durante los años de máximo apogeo del Postismo véase J. Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

⁵⁷⁴ A. Andrés, München: 1961, págs. 289-290. Traducción del título: *Historia de la literatura española*.

⁵⁷⁵ Muidentberg: Coutinho, 1989, págs. 85-99. Traducción del título: *Literatura española del siglo veinte*.

⁵⁷⁶ New York: Meridian Books, 1957³. Traducción del título: *La literatura de los españoles. De la época romana hasta el presente*.

⁵⁷⁷ Vol. 6, G.G. Brown, Barcelona: Ariel, 1980⁸. pág. 7. Esta obra es una traducción puesta al día de *A literary history of Spain. The twentieth century*, London: Ernest Bernn Limited, 1972.

⁵⁷⁸ Vid. G.G. Brown, *op. cit.*, págs. 217, 218 y 219.

⁵⁷⁹ G.G. Brown, *op. cit.*, pág. 218.

Postismo, y añade J. Alejo, un par de valoraciones más. Una de ellas entre signos exclamativos y aliteraciones dando quizás muestras de una excesiva simpatía para con la obra comentada que va en detrimento y resta algo de verosimilitud a su discurso crítico y a ese favorable juicio inicial con el que abría la reseña.

Más ajustada de tono y más aguda es la reseña publicada en la revista *Destino* de Barcelona con el título "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta". Para su autor, Pere Gimferrer, esta edición "revela una de las figuras más interesantes de la poesía española de posguerra".⁵⁸⁰ Este favorable juicio de valor con el que abre su comentario sobre el entonces recién aparecido volumen *Música celestial y otros poemas*, será matizado en los párrafos siguientes. Párrafos en los que señala que la obra poética de este autor estaría caracterizada por una marcada desigualdad de resultados. Así y sobre la obra más extensa y más ambiciosa de Chicharro, el largo poema "Música celestial", el crítico afirmará que, a pesar de ser interesante, es la obra menos conseguida. Ello se debería, sobre todo, a los fragmentos de prosa. Fragmentos de corte filosófico o de "pensamiento" en los que, en palabras de P. Gimferrer, "se cae más de una vez en el galimatías y en la palabrería". En el polo opuesto, se encontrarían *La plurilingüe lengua, Tetralogía, Cartas de Noche* y la sección titulada *Poemas no incluidos en libro*, sobre los que P. Gimferrer dirá: "Todo lo que se contiene en estos apartados es sencillamente extraordinario, en el sentido propio que en 1732 ya daba al término el *Diccionario de autoridades*: "Cosa fuera del orden, regla y método regular y natural".⁵⁸¹ Esta suspesada valoración de la obra en general la argumenta presentando algunas de las características más importantes del lenguaje poético de Chicharro. A estas dos reseñas que valoran y aprecian la obra del poeta, cabría añadir la también positiva crítica radiofónica que E. Domínguez Millán emitió desde Radio Nacional de España,⁵⁸² y el no menos favorable artículo de C. Edmundo de Ory redactado un año más tarde y también con motivo de la edición de *Música celestial y otros poemas*. En dicho artículo, C. Edmundo de Ory ofrece, además, una personal crónica histórica de su amistad con E. Chicharro y su aventura común.⁵⁸³

4.4.3. La tercera etapa (1986-1994)

Esta tercera y última etapa coincide, como apuntaba anteriormente, con la revaloración del movimiento postista y sus protagonistas. Este hecho queda documentado por el aumento considerable de artículos y estudios dedicados al Postismo y las correspondientes entradas en historias, estudios de poesía y diccionarios de literatura consultados. El estudio de Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, publicado en 1987 es el ejemplo paradigmático de este proceso de revaloración antes señalado. A su vez y subrayando la importancia de este reconocimiento y el valor histórico de la propuesta postista, cabe nombrar aquí los "Cursos de Verano" organizados por la Universidad de Cádiz y la Universidad de Castilla-La Mancha. El primero, celebrado en 1987, tenía como título "Érase una vez... El Postismo" y el segundo se celebró en 1994 en la ciudad de Cuenca con el título "Perfil y presencia del postismo literario".⁵⁸⁴

Dentro de esta dinámica hay que incluir los números que las revistas *Ínsula* y *Zurgai* dedican al movimiento postista respectivamente en 1989 y 1991. En ambas ocasiones, además de los pertinentes artículos sobre el Postismo, las revistas *Postismo* y *Cerbatana*, C. Edmundo de Ory etc., también se editan un par de artículos dedicados especialmente a la obra de Chicharro. El primero de ellos, editado en *Ínsula* y titulado "Eduardo Chicharro: historia de un inconformista",⁵⁸⁵ se realiza una descripción sobre el estado de la obra de Chicharro y hace una breve incursión sobre la clave barroca y surrealista en el discurso del poeta. El segundo, "Eduardo Chicharro; teoría y práctica", escrito por J. Bordolí y publicado en *Zurgai* también tiene como objeto la obra en verso, pero en esta ocasión el articulista comenta y ejemplifica la correlación existente entre los principios estéticos expresados en el primer y segundo manifiesto del Postismo y los versos del libro *Cartas de noche*.⁵⁸⁶ En esta última revista apareció un artículo mío, "Eduardo Chicharro: Los cuentos encontrados",⁵⁸⁷ en el

⁵⁸⁰ Barcelona: Ed. Vicens Vives, 1989², págs.713-718.

⁵⁸¹ José García López, *op. cit.*, pág. 712.

⁵⁸² J. M.^a Valverde, *Breve historia de la literatura española*, Madrid: Guadarrama, 1976, pág. 259.

⁵⁸³ G. Torrente Ballester, *El panorama de la literatura Española (Vol. II)*, Madrid: Editorial Guadarrama, 1961².

⁵⁸⁴ Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, Nueva York: Holt, Reinhart and Winston, 1961; *Historia de la literatura española*, Nueva York: 1967, Vol. II, pág. 270; *Historia de la literatura española*. Desde 1700 hasta nuestros días, Barcelona: Bruguera, 1982, vol. II, pág. 532.

⁵⁸⁵ *Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1950³, vol. III, pág. 726.; 1953⁴; 1957⁵; 1960⁶; 1961⁷; y 1968⁸.

⁵⁸⁶ E. Díez-Echarri, y J.M. Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1982³. Vol. II, pág. 1322.

⁵⁸⁷ P. Collard, *Honderd jaar literatuur in Spanje*, Brussel: Labor, 1985, pág. 165. "Otro fenómeno marginal fue el Postismo, con un manifiesto y una revista de la que se publicó un sólo número [...] Ory marchó a París a principios de los años cincuenta y sólo a partir de los años sesenta obtuvo un reconocimiento como poeta". La

que tras presentar el estado de los cuentos editados e inéditos del autor y comentar los problemas de edición y la escasez de crítica sobre el género cuentístico durante el período de posguerra hasta la actualidad, paso a caracterizar el tratamiento de los temas y la técnica narrativa de los cuentos *La pelota azul* y *Viaje*.

Con anterioridad a estos artículos y en el año 1986, Jaume Pont publicó un interesante y esclarecedor artículo sobre la novela inédita *El caballero la muerte y el demonio*. En este estudio, J. Pont da las claves interpretativas de esta novela, abordando, entre otros aspectos, los niveles de la narración y la presencia de lo extraño y lo sobrenatural en la diégesis. A su vez y cuando establece las características principales del relato, señala acertadamente las relaciones de esta novela con los cuentos folklóricos, la novela de aventuras y los relatos de Edgar Allan Poe.⁵⁸⁸ Este artículo es el primer documento que analiza en detalle una novela de Chicharro.⁵⁸⁹

Cierra este apartado "Estrategias del autorretrato en Eduardo Chicharro", artículo de reciente aparición en el que su autora, Anna Caballé, realiza un análisis en profundidad de la técnica, procedimiento y estilo utilizados por el poeta en sus textos autobiográficos. Estilo y procedimiento que en opinión de la autora son "tentativas que aspiran a modelar un personaje mientras que el hombre se escapa".⁵⁹⁰

4.5. LOS ESTUDIOS DE POESÍA DE POSGUERRA

Como se desprende de los datos ofrecidos en el apartado estadístico, la inclusión de Chicharro en esta categoría de obras ha ido aumentando con el transcurso de los años. Sin embargo y para obtener una mejor imagen de este desarrollo, este dato cuantitativo -de por sí interesante y positivo- debe ser complementado con el análisis de los contenidos, la valoración y el espacio que dichas obras han dedicado a este autor. Para una mejor comprensión y claridad del discurso expositivo de este capítulo, he ordenado esta heterogénea categoría de obras en tres grupos y según los criterios de lugar -¿dónde se cita al poeta?-, el de cantidad -¿cuánto espacio ha merecido?- y el de relevancia de la información ofrecida sobre E. Chicharro y/o su obra.

Así, y después del correspondiente análisis de los contenidos, distingo un primer grupo de obras que sólo nombran a este poeta desde el margen, léase, en notas a pie de página, apéndices o índices de autores y que por lo tanto no lo incluyen en su discurso histórico propiamente dicho. En el segundo grupo se encuentran aquellos estudios que, a pesar de incluir a Chicharro en su discurso histórico, únicamente se limitan a nombrarlo. El tercer grupo, por último, lo comprenden aquellos estudios que sobrepasan la mera cita y que incluyen en su discurso histórico más información e incluso glosan y comentan la obra de Chicharro. En los tres grupos, se encontrarán ejemplos de, por un lado, estudios cuya perspectiva epistemológica es general y diacrónica, ofreciendo, por lo tanto, un panorama histórico sobre la evolución de la poesía española de posguerra. Y por otro lado, estudios cuya perspectiva metodológica será temática o monográfica. La clasificación y criterios arriba expuestos pretenden presentar de la forma más fiel la gama de gradaciones en cuanto a lugar, espacio y valoración dedicados a Chicharro y su obra en todas las obras aquí objeto de análisis.

4.5.1. En el margen

En este primer grupo están los estudios que otorgan un espacio y lugar muy marginal al poeta. Este es el caso, entre otros, del "Estudio preliminar" con el que Gustavo Correa abre su *Antología de la poesía española (1900-1980)*.⁵⁹¹ Estudio en el que a pesar de nombrar a C. Edmundo de Ory y el Postismo, no incluye en primera instancia y en su panorama a Chicharro, relegando su aparición como fundador del movimiento hasta la nota biográfica que dedica a Ory y que aparece en el apéndice final del libro. Por su parte, I. Paraíso en su estudio monográfico titulado *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*,⁵⁹² introduce al Postismo y sus tres fundadores en una nota a pie de página en el capítulo que trata sobre el uso que del verso libre hicieron las vanguardias españolas. Esta escueta cita al margen y puramente testimonial presenta un error al fechar incorrectamente la muerte de Chicharro en el año 1969.

También testimonial es la doble inclusión del poeta en las dos entradas que V. García de la Concha

traducción del neerlandés es mía.

⁵⁸⁸ R.E. Chandler, et al., *A new history of spanish literature*, Louisiana: University Press, 1991, pág. 251. "Durante 1945, Carlos Edmundo de Ory (1923), entre otros, experimentó con el *Postismo*, combinando la imaginación, el poder de la palabra poética, y una especie de surrealismo". La traducción es mía.

⁵⁸⁹ V. Tusón y F. Lázaro, *Literatura Española*, Madrid: Anaya, 1983, pág. 493.

⁵⁹⁰ Madrid: Istmo, 1992.

⁵⁹¹ O. Barrero Pérez, *op. cit.*, pág. 85.

⁵⁹² S. Sanz Villanueva, "4. Algunos movimientos (*Cántico, Postismo*)", *Historia de la literatura española. El Siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1984, págs. 372-378.

dedica a las revistas *Postismo* y *La Cerbatana* en el correspondiente inventario de revistas publicadas entre los años 1940 y 1949, adjuntado al final de su estudio diacrónico titulado *La poesía española de posguerra*.⁵⁹³ Este autor, como se verá más adelante y en este mismo capítulo, en su último estudio dedicado a la poesía de posguerra superará con creces la exigua nota antes comentada.

4.5.2. En el discurso histórico

En segundo lugar se encuentran aquellos estudios que han introducido e incluido a Chicharro en su discurso histórico. Es decir, aquellas obras que dan testimonio de la existencia de este autor y que lo reconocen como un protagonista más de la poesía de posguerra y como tal lo introducen en sus respectivos panoramas diacrónicos. En estos casos, la recuperación de Chicharro estará ligada a la del movimiento postista y Carlos Edmundo de Ory.

Uno de los primeros autores que reconocen el valor histórico del Postismo como propuesta anticonvencional y alternativa del garcilasismo imperante en los primeros años de posguerra es Félix Grande, quien en sus *Apuntes sobre poesía española de posguerra* dedica un apartado al movimiento con el significativo título: "El Postismo: tres agitadores providenciales".⁵⁹⁴ Los párrafos dedicados a los protagonistas y fundadores del movimiento ofrecen una breve pero esclarecedora panorámica diacrónica de la andadura del Postismo, situándolo ya dentro de la cadena histórica de la poesía española del siglo XX. Además sienta los datos factuales y bases críticas que en el futuro serán manejados, con mayor o menor acierto, por los estudiosos e historiadores de este período. En relación a los primeros, nombra el "Primer manifiesto del Postismo", la actitud heterodoxa y anticonvencional de los presupuestos estéticos del movimiento postista frente a la línea poética oficial de la época, las *boutades* y actuaciones públicas de los fundadores, y la mala prensa y peor acogida con que fueron recibidos por parte de la crítica literaria del momento. En cuanto a las bases críticas, por un lado señala las analogías del Postismo con las vanguardias europeas. Y por otro subraya las importantes diferencias con el primer surrealismo de Breton en cuanto al método de composición poética se refiere. A su vez indica que los postistas son conscientes de su pasado y tradición, es decir, se saben eclécticos. Por su lado, José-Carlos Mainer en su extensa y completa "Introducción" al volumen antológico titulado *Falange y literatura*, corrobora la visión dada por F. Grande y coincide con el primero cuando afirma:

dentro de aquel ámbito espiritual [...] la única nota estridente la dio el "postismo", un pintoresco movimiento de vanguardia que acaudillaron, en el Café Castilla de Madrid, Eduardo Chicharro hijo y Carlos Edmundo de Ory. Interesante quizá como protesta a un ambiente un tanto funeral, el "postismo" no alteró los términos de una convicción poética, a veces de insólita madurez, que solamente hacia 1950 tomó nuevos rumbos.⁵⁹⁵

Esta recuperación del Postismo, y por lo tanto de Chicharro, tiene su continuidad tanto en estudios diacrónicos como en estudios monográficos. Normalmente, como en los dos casos arriba comentados, también en estos estudios se dedica más atención y espacio al movimiento, mientras que el poeta simplemente aparece citado. Entre otros, cabría destacar aquí el estudio de Guillermo Carnero⁵⁹⁶ en el que se señala la participación de Chicharro en la "Antología del surrealismo español" que J. Albi y J. Fuster publicaron en la revista *Verbo* de Alicante; el trabajo de Joaquín Marco quien dedica un poco más de espacio al poeta, afirmando que "merced ser tenida también en consideración la poesía de Eduardo Chicharro (1905-1964), asimismo postista, reunida póstumamente en 1970";⁵⁹⁷ de J.L. García Martín quien da un brevísimo testimonio de Chicharro, Ory y el Postismo cuando presenta la relación de los colaboradores que participaron con poemas en la revista *El Pájaro de Paja*;⁵⁹⁸ y, finalmente, el trabajo más reciente de Mirta Camandone donde el poeta será nombrado en el párrafo dedicado al movimiento Postista.⁵⁹⁹

En otros estudios más recientes, Chicharro es nombrado cuando se presenta la trayectoria poética de autores como Gabino-Alejandro Carriedo o Ángel Crespo que, en su momento, se relacionaron con el Postismo; o cuando se comenta el ambiente literario de Castilla y León, este es el caso de los trabajos de V. García de la Concha⁶⁰⁰ y Fanny Rubio.⁶⁰¹ Mención aparte merecen los estudios de Joaquín Benito Lucas⁶⁰² y M. Payeras

⁵⁹³ Vid. *supra* nota 631

⁵⁹⁴ S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, pág. 371.

⁵⁹⁵ Vid. *supra* pág. 504

⁵⁹⁶ A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española. Época contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983⁹. Vol. VI, pág. 531.

⁵⁹⁷ A. Valbuena Prat, *op. cit.*, págs. 642-643.

⁵⁹⁸ A. Valbuena Prat, *op. cit.*, págs. 645-646.

⁵⁹⁹ Notas originales en Archivo de Eduardo Chicharro.

⁶⁰⁰ Original en Archivo Eduardo Chicharro, pág. 1. El subrayado es mío.

⁶⁰¹ Utrecht: Het spectrum, 1988², págs. 444 y 454. Traducción del título: Literatura española. Panorama de la

Grau⁶⁰³ en los que, a pesar de nombrar a Chicharro, tienden a dar una visión distorsionada del estado de la cuestión, al otorgar a Ory el papel de principal promotor y dinamizador del movimiento postista. En esta misma línea se encuentra el extenso estudio de Manuel Mantero. No obstante este último introduce la noticia bibliográfica más completa de este grupo de obras.⁶⁰⁴

Por último y como Rubicón menciono aquí a José María González en cuyo estudio, *Poesía española de posguerra*, ofrece una interpretación muy *suive-neris* sobre las posibles razones que motivaron la corta duración del movimiento postista. Según este historiador, la razón básica que explicaría la breve andadura del Postismo sería la incompatibilidad del "humor" de Chicharro con el "irracionalismo mágico" de Ory:

Ya en 1945 la unión de los dos pintores Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi con el poeta Carlos Edmundo de Ory da a luz el *postismo*, mezcla de Vallejo, superrealismo mitigado y dadaísmo. Dura poco el trabajo en común. El irracionalismo mágico de Ory no casa con el humor de Chicharro, [...]⁶⁰⁵

Esta interpretación es muy reduccionista y da una imagen muy parcial de los hechos. Las circunstancias históricas del momento, léase, la omnipresencia de la censura y el dirigismo cultural, la cerrazón estética e ideológica, y la dominación del panorama poético por parte de dos grupos muy determinados, los garcilasistas y los miembros de "Juventud Creadora"; son tan o más importantes que las posibles desavenencias entre los miembros fundacionales del movimiento postista. De hecho, los factores históricos antes mencionados explicarían con más exactitud la corta duración de la aventura postista. En otras palabras y desde una perspectiva histórica, la audaz propuesta estética postista y junto a ella la obra de Chicharro estaban "condenadas" al fracaso debido a su "inoportunidad histórica".

4.5.3. En el discurso histórico y con comentarios

En tercer lugar se encuentran aquellos estudios que además de introducir a Chicharro en su discurso histórico dedican más espacio, ofrecen más información e incluso glosan la obra del poeta. Este es el caso del volumen *Spanish poetry since 1939* de Charles David Ley publicado en 1962 y que, según se desprende de la relación de documentos consultados, es el primer estudio que inserta al Postismo y sus fundadores en el panorama poético de la posguerra española. De la presentación, descripción y valoración del movimiento que David Ley realiza en este estudio cabría destacar, por un lado, el énfasis con el que señala el fracaso de la aventura postista, de su propuesta estética, sus poemas y sus veladas en el Madrid de los cuarenta. Este fracaso llevó, según el crítico, a que "soon afterwards, even the Postists themselves had forgotten about their movement".⁶⁰⁶ Por otro lado y cuando compara la poesía de Ory con la de Chicharro, sólo valora positivamente la del primero, mientras que sobre el segundo tiene un juicio negativo: "Chicharro, though his defences of *postismo* were too involved and pedantic, acquired something of Ory's light touch when writing his poetry of the *postista* period".⁶⁰⁷ La dureza con la que se expresa el crítico se mantiene cuando, más adelante, afirma, al comentar el valor del poema "Carta de noche a Carlos", que "[...] Chicharro fails to suggest much beyond the jingling repetition from which he gains his effect. The sense of there being something beyond the words, which we noticed in the passage from Ory, is absent here".⁶⁰⁸ Lo que en un principio parecía ser una buena nueva se transforma en una crítica implacable que niega la poesía de Chicharro.

Como contrapunto a este negativo juicio, señalo aquí que este denostado poema, "Carta de noche a Carlos", ha sido incluido en una parte importante de las antologías y revistas en las que Chicharro participó. Además también cito aquí como ejemplo de una visión completamente diferente a la arriba presentada, el artículo de Francisco de Ayala titulado "Anecdotario y teoría del postismo". En este artículo o crónica personal sobre su experiencia postista, F. Ayala relata cómo conoció a los fundadores del Postismo, comenta los postulados estéticos del grupo, glosa algunos poemas de Ory y Chicharro, y sobre este último poeta y en encendida defensa escribe:

Se nos acaba de ir con incrédulo asombro y dolor el genial e incomprensido "Chebé", Chicharro hijo, pintor y poeta que un día atraerá sobre sí -estamos ciertos- las miradas estudiosas y la

literatura española desde la edad media hasta nuestros días.

⁶⁰² Pedro Aullón de Haro, *et. al.*, *Historia de la literatura española*, Madrid: Palyor, 1991, pág. 406.

⁶⁰³ Max Niemeyer Verlag: Tübingen, 1991, pág. 359. Traducción del título: *Historia de la literatura española*.

⁶⁰⁴ Vol. X, Cap. IV, Barcelona: Planeta, 1986, págs. 188-189.

⁶⁰⁵ Emilio Miró, "La poesía desde 1936", *Historia de la literatura española (El siglo XX)*, Madrid: Taurus, 1980, págs. 359-361.

⁶⁰⁶ V. Granados, *Literatura española, siglo XX: manual de orientación universitaria*, Madrid: Rosas, 1978, pág. 296.

⁶⁰⁷ E. Miró, *op. cit.*, pág. 359.

⁶⁰⁸ V. Granados, *op. cit.*, pág. 296.

atención de todos. Sabemos que deja inédita una sugestiva labor postista de indudable signo de transición. Junto a Ory lo considero uno de los poetas más raros, puros e inadaptados de la moderna lírica española.⁶⁰⁹

Desde otra perspectiva y presentando un discurso más descriptivo, se encuentra, entre otros, el ya clásico estudio monográfico *El compromiso en la poesía española del siglo XX* de Jan Lechner. En el capítulo que dedica a la revista *Garcilaso*, -"la revista comprometida con el mundo de los que acababan de ganar la guerra"- y cuando presenta la relación de colaboradores y autores que publicaron en las páginas de esta revista, Lechner cita a Chicharro como uno de los participantes que, a pesar de publicar poemas en dicha revista, no compartió los principios estéticos de los que *Garcilaso* era órgano de expresión. Así y después de constatar que los versos de Chicharro no coinciden con la línea poética garcilasista, el hispanista neerlandés resalta el carácter lúdico de esos poemas "sin trascendencia, pero juguetones y cómicos, como lo demuestra el final de *La María tiene un gato* [...]".⁶¹⁰ La inclusión del poeta, se cierra con la presentación de un par de estrofas de dicho poema. Es esta una de las raras ocasiones en la que Chicharro es incluido en una obra de estas características gracias a su propia obra, independientemente de su participación dentro del movimiento postista.

Por otro lado y ampliando la información ofrecida arriba por J. Lechner, hay que tener en cuenta aquí el imprescindible y muy documentado estudio de Fanny Rubio titulado *Las revistas españolas (1939-1975)*.

⁶¹¹El rigor metodológico y la amplísima base documental, los registros e índices de autores y revistas, junto a la localización histórica y correspondiente análisis de las revistas, permiten reseguir con todo detalle la actuación y participación de todos aquellos autores que publicaron en dichas revistas. Por lo que atañe a E. Chicharro, este estudio ofrece una completa e interesante visión de conjunto de su actividad poética a través de las participaciones de este autor en diversas revistas del período objeto de estudio. Uno de los aspectos más destacables que se desprende del mapa que traza F. Rubio en su investigación, es la constatación de que la participación de Chicharro se da, sobre todo, en revistas que podrían encuadrarse en lo que la autora denomina el "postsurrealismo de posguerra". En esta línea se hallarían, entre otras, la revista *Pájaro de Paja* (1950-1954), dirigida por Gabino Alajandro-Carriedo, Ángel Crespo y Federico Muelas; *Deucalión* (1951-1953), dirigida también por A. Crespo; y *Doña Endrina* (1951-1955), dirigida por Antonio Fernández Molina. Además de esta visión diacrónica y global sobre la presencia y actuación de Chicharro en las revistas arriba nombradas, también en este trabajo se ofrece una visión en detalle de las dos revistas postistas *Postismo* y *La Cerbatana*. Cabría destacar aquí, junto a la justa y equilibrada relación de hechos sobre el movimiento y sus fundadores, el acertado análisis de la significación histórica de las dos revistas y el Postismo -"núcleo intelectual revulsivo"-, y la no menos importante afirmación de Fanny Rubio en la que subraya la relevancia del papel desempeñado por E. Chicharro en la ideación y cristalización de los presupuestos teóricos que fundamentaron el movimiento postista. El reconocimiento de E. Chicharro como ideólogo del Postismo viene ilustrado con la inclusión de un fragmento de la entrevista que Florentino Soria realizara a Chicharro y Ory, publicada en el número 21 de *La Estafeta Literaria*, en la que el primero de ellos manifiesta su recelo ante la poesía de corte realista y el futurismo de Marinetti, y señala que el movimiento postista puede convertirse, tras constatar la desorientación de los poetas del momento, en la corriente poética aglutinadora del momento.⁶¹²

En la misma línea investigadora iniciada por F. Rubio, se encuentran dos interesantes trabajos realizados por Emili Bayo. En el primero de ellos, el autor realiza un inventario de las colecciones que se dedicaron a difundir desde 1939 y hasta 1975, la poesía española. En este bosquejo y relación de colecciones y volúmenes, el autor localiza y menciona la publicación del primer libro de versos de Chicharro, *Algunos poemas*, aparecido dentro de la colección "El Toro de Barro" que desde Carboneras de Guadazaón, dirigiera el poeta y sacerdote Carlos de la Rica.⁶¹³ El segundo volumen de este autor, *La poesía española en sus antologías*

⁶⁰⁹ D. Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, vol. VIII, Barcelona: Ed. Crítica, 1981.

⁶¹⁰ G. Carnero, "Francotiradores: Miguel Labordeta, Carlos Edmundo de Ory y el Grupo *Cántico*", en D. Ynduráin, *op. cit.*, pág. 255.

⁶¹¹ *Ibidem* \finnot\

Joaquín Marco, "Introducción", en D. Ynduráin, *op. cit.*, pág. 118. El volumen al que J. Marco se refiere es la edición de Gonzalo Armero en la que se reunió gran parte de la obra en verso del autor, véase: *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1970.

⁶¹² Por razones de espacio no reproduzco los textos en cuestión, pero invito al lector curioso a que realice la comparación y cotejo de los mismos. Aquí las referencias necesarias para el ejercicio, véase y compárese: "II: El intento renovador del Postismo. Otros surrealistas independientes" en *Historia de la literatura española. Época contemporánea*, Ángel Valbuena Prat y María del Pilar Palomo, Barcelona: Gustavo Gili, 1983⁹, págs. 642-650; y "4.2.4. La oposición a la norma: Postismo y corriente surreal" en *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, María del Pilar Palomo, Madrid: Taurus, 1988, págs. 94-103.

⁶¹³ Pilar Gómez Bedate, "La poesía española de posguerra (1940-1970)", en *Historia de la literatura española*,

(1939-1980),⁶¹⁴ es un muy completo estudio en el que se ofrece un detallado panorama del desarrollo y transcendencia de las distintas antologías publicadas durante la posguerra. En cuanto a E. Chicharro, E. Bayo lo inserta dentro de su discurso histórico y lo nombra cuando presenta las nóminas de aquellas antologías en las que este poeta colaboró, entre las que cabría mencionar la *Antología de la poesía surrealista*⁶¹⁵ de Ángel Pariente y *Poesía de la vanguardia española*⁶¹⁶ de Germán Gullón. De los datos ofrecidos en este estudio sobre la participación de Chicharro en las muestras colectivas de poesía de posguerra, pueden sacarse dos conclusiones, la primera es la reducida cantidad de antologías que incluyen poemas de Chicharro en sus páginas. Y la segunda es de orden cualitativo: Chicharro es incluido en una mayoría de estas antologías por el componente vanguardista o surrealista de su poesía.

La atención dedicada al Postismo y el reconocimiento del valor histórico del mismo y de Eduardo Chicharro expresados en el anterior estudio de Fanny Rubio, tienen su continuación en la obra *Poesía española contemporánea. Historia y Antología. (1939-1980)* que esta misma autora redactó en colaboración con José Luis Falcó. En el "Estudio preliminar" que abre este volumen, los autores confirman el lugar y el papel que F. Rubio asignó a Eduardo Chicharro en su anterior investigación. La inserción de este autor como miembro de pleno derecho en la pléyade de poetas de posguerra, viene corroborada por la inclusión del poema "Rodeado de dioses" en la parte antológica de este mismo volumen.⁶¹⁷

Paralelamente a los estudios arriba comentados, aparecen, antes o después de los mismos, una serie de trabajos monográficos que complementan y amplían, desde sus respectivas perspectivas, el esbozo de la actividad literaria de Eduardo Chicharro. Así y en el trabajo monográfico que Francisco Aranda dedica al surrealismo en España encontraremos noticia sobre la actividad de Chicharro como escritor de teatro:

En el Capitol, de Madrid, que se presentaba como el edificio más moderno de Europa, se estrenó en sesión única y privada una tra-gedia vanguardista con ínfulas surrealizantes, *Akebedoy* [sic.]. Su autor era el joven Eduardo Chicharro, a quien volveremos a encontrar en 1945 como fundador del "postismo", y que se estrenaba con este trabajo de fantasía y ciencia ficción.⁶¹⁸

Por su parte, Juan Manuel Rozas⁶¹⁹ informa brevemente sobre aquel fallido intento de Gabino-Alejandro Carriedo por publicar la obra de Chicharro en México. José María Balcells comenta extensamente, en la monografía que dedica a Ángel Crespo y su obra, las relaciones que este último mantuvo con los miembros fundadores del Postismo y sus revistas. Sobre Chicharro recalca su importante papel como *maestro* y *mecenas* ideológico y estético del joven Crespo de los cuarenta, este último aprende del primero "la rigurosa autoexigencia creadora". A lo dicho, J.M. Balcells añade que Chicharro fue el principal sustentador del vivo interés de Crespo por la poesía italiana y la pintura. También en este estudio se presenta la labor crítica y de difusión que Ángel Crespo dedicó a la obra de Chicharro, cerrándose de esta manera el círculo de amistad y colaboración entre estos dos autores.⁶²⁰

En este bosquejo sobre el trato, espacio y atención que los estudios de poesía han dedicado a Chicharro, merece especial atención la amplia y detallada obra de Víctor García de la Concha titulada *La poesía española de 1935 a 1975. De la poesía existencial a la poesía social. 1944-1950*. Este estudio es con las ocho páginas dedicadas al Postismo, diez a la obra de Chicharro y cinco a la de Ory, y la amplia base documental que sustenta esta investigación de carácter diacrónico y general sobre la evolución de la poesía española de posguerra, la obra que más espacio dedica a la labor de estos poetas y su movimiento. Pero no sólo en cantidad supera a todos los estudios antes relacionados, también en la profundidad y el trato otorgados tanto al movimiento en sí como a los dos poetas, especialmente a Chicharro, supera este autor todos los límites establecidos por la crítica histórica

Madrid: Cátedra, 1990, vol. II, págs. 1214-1216, 1225 y 1364.

⁶¹⁴ Pilar Gómez Bedate, *op. cit.*, pág. 1214. El subrayado es mío.

⁶¹⁵ P. Gómez Bedate, *op. cit.*, pág. 1215.

⁶¹⁶ Domingo Ynduráin, *op. cit.*, pág. 3.

⁶¹⁷ Entro aquí un título que, a pesar de tener noticia de su existencia, me ha sido imposible consultar por cuestiones de distancia: R. Jara, *Diccionario de términos e "ismos" literarios*, Madrid: José Porrúa Turanzas, 1977.

⁶¹⁸ M. Newemark, *Dictionary of Spanish literature*, New York: Philosophical Library, 1956. - M.L. Perna, *Twentieth-century Spanish poets: first series. Dictionary of literary biography*; vol. 108, Detroit: A Bruccoli Clark Layman Book, 1991.

⁶¹⁹ Philip Ward, *The Oxford companion to spanish literature*, Oxford: Clarendon, 1978.; *Diccionario de Oxford de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Crítica, 1989.

⁶²⁰ Germán Bleiberg y J. Marías, *Diccionario de literatura española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1949. (Reeditado en 1953). - Sainz de Robles, F.C., *Diccionario de literatura española*, Madrid: Aguilar, 1953, pág. 883.; *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid: Aguilar, 1953. (Reeditado en 1954² y 1964-1965³); *Historia y antología de la poesía española en lengua castellana*, Madrid: Aguilar, 1967. González de Mendoza, P., *Diccionario de temas de literatura española*, Madrid: Istmo, 1990.

hispanica en este tipo de obras.

Así y tras dar información y comentar en detalle los principios estéticos y poéticos del Postismo plasmados en los cuatro manifiestos, la andadura del mismo durante los años cuarenta, las adhesiones de unos y los rechazos de otros, la aparición de las dos revistas postistas, y las actuaciones públicas de sus fundadores en el Madrid de los cuarenta, V. García de la Concha pasa a glosar la obra de Chicharro. En primer lugar y en el apartado dedicado a este poeta, el historiador dedica atención a la biografía del autor en la que incluye, en más de una ocasión, citas directas procedentes del texto ["Autobiografía"] que el mismo Chicharro redactara para aquella edición en México que, como ya se sabe, nunca llegó a realizarse. A continuación y después de tratar sobre el libro de romances postistas, *Las patitas de la sombra*, escrito entre Ory y Chicharro, comenta el libro de sonetos *La plurilingüe lengua*, presentándolo como un clara tentativa de ruptura frente a la poética garcilasista. Y en relación a ello afirma:

[...] no se trata de ahora de perseguir una exhibición de dominio técnico y fuego de artificio en el vacío -objetivo del ejercicio superficial, si brillante, del *garcilasisimo* -; se busca, por el contrario, triturar todo sedimento de cultura y trastocar todos los elementos del discurso para explotar otras rutas de percepción poética. Que esta se logre o no, es asunto diverso.⁶²¹

Tras comentar algunas características temáticas y formales de este libro de sonetos, con referencias directas al ensayo chicharriano titulado "La aproximación y la exactitud", al artículo de C. Edmundo de Ory "Chicharro Hijo a rajatabla" y el estudio de Ángel Crespo, V. García de la Concha sintetiza el valor de la escritura de Chicharro como un "paciente trabajo, que opera, de preferencia, en el nivel léxico".⁶²²

Por último, el historiador dedica un extenso párrafo al libro de poemas *Tetralogía*, sobre el que señala en primer lugar y acertadamente la presencia, en los cuatro poemas de este libro, del componente onírico de raíz surreal, y en segundo lugar, afirma que esta es una obra ya de madurez que abre la segunda etapa (1949-1960) de este poeta. Sobre esta segunda etapa en la que estarían incluidos los libros *Cartas de noche* y *Música celestial*, el historiador anuncia que los estudiará en el próximo volumen de esta su obra magna. Sin duda alguna, este trabajo es el mejor exponente de la recuperación de la figura y obra del poeta en una obra de estas características. En este sentido, Víctor García de la Concha enlaza por el contenido y valoración expuestos, con aquellos otros artículos y estudios dedicados al Postismo, entre los que cabría destacar, el imprescindible y definitivo estudio de Jaume Pont -citado ya en varias ocasiones en mi investigación- *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, los trabajos de Rafael de Cózar,⁶²³ José María Polo de Bernabé,⁶²⁴ Carlos de la Rica,⁶²⁵ y Amador Palacios.⁶²⁶

4.6. LAS HISTORIAS DE LITERATURA

El Postismo como movimiento estético-literario de vanguardia de los años cuarenta ha sido una de las víctimas de esos prejuicios señalados al principio de esta cuarta parte, así lo corroboran, entre otros, los estudios antes citados de J. Pont, R. de Cózar, J.M. Polo Bernabé y F. Casanova de Ayala. Obviamente en el caso de E. Chicharro, como ya se sabe, el asunto se agrava aún más debido a la escasa obra publicada. Evidentemente, si el movimiento en sí sufrió este olvido y marginación a pesar de la resonancia que obtuvo en su momento -este eco, generalmente de cariz negativo, fue relativamente considerable si se tienen en cuenta las circunstancias de la época-,⁶²⁷ no será de extrañar que la obra escrita por E. Chicharro acusara aún con más violencia los efectos de esa marginación y olvido. A la desidia y rechazo de la *crítica* de la época hay que añadir la ausencia de este autor en las historias literarias compuestas durante el período franquista. Esta penosa situación toma un rumbo más positivo una vez la dictadura pasó a ser parte de la historia misma.

4.6.1. Las ausencias, omisiones y olvidos

Son numerosas, como se ha visto en el correspondiente apartado estadístico, las historias que han olvidado la obra de este autor. En esta categoría de obras que han olvidado o ignorado el Postismo y a E.

⁶²¹ F. González Ollé, *Manual bibliográfico de estudios españoles*, Madrid: Eunsa, 1977. \finnot\

Madrid: Instituto Nacional del Libro, 1969 y 1979.

⁶²² Madrid: Aguilar, 1957, págs. 291-293.

⁶²³ F.C. Sainz de Robles, *op. cit.*, pág. 293.

⁶²⁴ G. Bleiberg & J. Marías, *Diccionario de literatura española*, Madrid: Ediciones de las Revista de Occidente, 1972, pág. 245.

⁶²⁵ *Vid. supran* ota 532

⁶²⁶ G. Bleiberg & J. Marías, *op. cit.*, pág. 245.

⁶²⁷ Ver la cronología al principio de esta tesis.

Chicharro habría que distinguir primero aquellas obras publicadas en el extranjero que debido a su brevedad y carácter generalizador, sólo toman en cuenta los momentos cumbres de la literatura española. A lo dicho, habría que añadir que la mayoría de estos volúmenes normalmente se dirigen a un público no iniciado y a estudiantes de primer año de carrera universitaria. Este fin didáctico y la consiguiente necesidad de síntesis, junto a la exposición de un discurso histórico "claro" parecen motivar la presencia de sólo aquellos autores y obras reconocidos y considerados ya como autoridades por la tradición historiográfica hispanista. Dentro de este grupo y entre otras, cabría destacar, como ejemplos de historias relativamente breves y dirigidas a un público no iniciado, *Geschichte der spanische literatur*⁶²⁸ y la más reciente del hispanista neerlandés Maarten Steenmeijer titulada *Spaanse literatuur van de twintigste eeuw*.⁶²⁹ Otro caso, aunque mucho menos breve, viene representado por la ambiciosa obra de Gerald Brenan *The literature of spanish people. From Roman times to the present day*,⁶³⁰ cuyos amplios límites cronológicos parecen obligar al autor a las generalidades.

En el segundo grupo se encuentran aquellas historias que o bien dedican un mínimo espacio y atención al período de la inmediata posguerra obviando toda información, o bien ignoran al Postismo y por lo tanto a Chicharro cuando presentan el panorama de dicho período. Un ejemplo paradigmático de las primeras estaría representado por el volumen de G. Brown *Historia de la literatura española. El siglo XX*.

En la advertencia preliminar que abre el volumen, R.O. Jones recurre a ese juicio de valor artístico como barómetro y argumento de criba que explica la selección de autores y obras:

[...] no es posible prestar la misma atención a todos los textos; y, así, nos hemos centrado en los autores y en las obras de mayor enjundia artística y superior relevancia para el lector de hoy. La consecuencia inevitable es que muchos escritores de interés, mas no de primer rango, se ven reducidos a un mero registro de nombres y fechas; los menores con frecuencia no se mencionan siquiera.⁶³¹

Sin embargo, en este caso la utilización -manipulación- de este argumento adquiere un claro significado de coartada o fácil excusa, sobre todo si se tiene en cuenta la manera y el espacio dedicados al momento histórico-literario de la década de los cuarenta.⁶³² Atendiendo a la exposición de los hechos y al orden del discurso histórico, observo un importante vacío estructural en la presentación diacrónica que G.G. Brown realiza sobre la inmediata posguerra. Se pasa de lo sucedido en la década de los cuarenta a los cincuenta en dos párrafos -diecinueve líneas- y una simple y escueta conclusión. En dichos párrafos poco hay que se refiera directamente al estado de la literatura de los cuarenta y sus autores. Se citará, eso sí, la muerte y el exilio de escritores de generaciones anteriores, la censura y el deplorable estado socio-económico en que quedó España después de la guerra. Pero el historiador no explicita ni explica la relación causa-efecto que según él existe entre la pésima situación social, política y económica, y la falta de calidad de las obras de este período. De ahí que su conclusión: "Los años cuarenta fueron, como era de presumir, años muy flojos para la literatura española"⁶³³ carezca de fundamentos serios y documentados. Que un país esté en guerra o que padezca las restricciones propias de una posguerra y un régimen totalitario no es razón suficiente para concluir que durante ese período no se produzca literatura de interés y calidad. Esta exposición somera de factores circunstanciales no puede considerarse como el único criterio pertinente y suficiente que explique y justifique el estado de la literatura de aquel momento. A mi entender, este es un buen ejemplo de falta de rigor filológico. Que un manual no dé cabida a todas las obras y autores, sean de primera, segunda o tercera fila es comprensible y vendrá determinado por los objetivos, juicios de valor, método y planteamientos críticos escogidos por el historiador. Pero, en el caso que nos ocupa, el criterio de valoración artística, el rango de calidad, no es un argumento sino una frívola excusa para justificar la omisión y proscripción de un período de la historia literaria española.

Poco esfuerzo hubiese representado añadir una pequeña referencia bibliográfica sobre este período, el Postismo y Chicharro; o, en su defecto, constatar la escasa actividad editorial y la consiguiente ausencia de obras de creación, así como la precariedad de obras críticas sobre el período en cuestión. Ello hubiera posibilitado al lector interesado el acceso a las fuentes de información y a las obras de la posguerra inmediata, y a su vez, hubiera redundado en la objetividad y seriedad del discurso histórico. Un prejuicio o juicio de valor no es un argumento objetivo que justifique la impericia del historiador.

En una misma línea se encuentra la *Historia social de la literatura Española (Vol. III)* de C. Blanco Aguinaga, I. Zavala y otros, tampoco aquí se dará noticia del Postismo ni de Chicharro. En este caso, al

⁶²⁸ Eduardo Chicharro, ["Autobiografía"] [1959], *op. cit.*, pág. 328.

⁶²⁹ Antonio Fernández Molina, "Biografía y necrología", *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana*, Suplemento anual, 1963-1964, Madrid: Espasa-Calpe, 1964, pág. 228.

⁶³⁰ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

H. Wentzlaff-Eggebert, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, pág. 212.

⁶³¹ H. Wentzlaff-Eggebert, *op. cit.*, págs. 22, 42, y 212.

⁶³² R. Gullón, Madrid: Alianza Editorial, 1994, págs. 344 y 345.

⁶³³ R. Gullón, *op. cit.*, pág. 345.

problema estructural propio y endémico de las historias literarias -su incapacidad por abarcar todo lo sucedido en el universo literario- hay que añadir el particular punto de vista o precepto que condiciona el discurso de los historiadores, a saber, la voluntad de realizar una historia literaria marxista y en la que el materialismo histórico fuera el criterio diferenciador que permitiera separar el grano de la paja.

Otras historias consultadas ofrecen el mismo panorama desolador. Así, José García López afirma, cuando hace el resumen de la poesía de posguerra y en su *Historia de la literatura española*,⁶³⁴ que "la poesía que se escribió durante los primeros años de posguerra no supuso una auténtica novedad [...]", borrando de un plumazo y sin dar más explicaciones ese momento literario.⁶³⁵ A su vez, José María Valverde en su *Breve historia de la literatura española*, a pesar de comentar e indicar que en 1945 "el clima literario se está volviendo más movidizo y abierto",⁶³⁶ ignora la presencia del Postismo y sus fundadores como ejemplo de esa apertura. En la misma órbita se encuentran, entre otros, *El panorama de la literatura Española* de Torrente Ballester,⁶³⁷ las tres ediciones de la *Historia de la literatura española* de Ángel del Río,⁶³⁸ y seis ediciones de la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat.⁶³⁹

4.6.2. Del olvido al recuerdo parcial

Un caso diferente viene representado por esos otros volúmenes que han incluido al movimiento postista en su panorama histórico pero que, sin embargo, no mencionan a Eduardo Chicharro. A pesar de que la inclusión del Postismo pueda considerarse como un desarrollo positivo, no obstante el trato y juicio crítico dispensados, el muy breve espacio dedicado -generalmente un párrafo de entre las tres a diez líneas como máximo-, y la aparición de algunas incorrecciones, junto a la omisión antes mencionada, muestran una situación muy diferente. Así, E. Díez-Echarri bagataliza y enjuicia negativamente al Postismo y afirma de forma incorrecta que C. Edmundo de Ory fue su fundador con las siguientes palabras: "No hay por qué aludir aquí al Postismo, una de tantas corrientes poéticas aparecidas por esos años y que, prohijada por Carlos Edmundo de Ory, desapareció sin pena ni gloria, como no llevaba en su programa contenido positivo alguno[...]".⁶⁴⁰

El hispanista belga P. Collard comparte la opinión de Díez-Echarri y subraya: "Een ander marginaal verschijnsel was het *Postismo*, manifest in tijdschrift waarvan slechts één nummer het daglicht zag, van Carlos Edmundo de Ory; [...] Ory trok naar Parijs in het begin van de jaren vijftig en verwierf pas bekendheid als dichter vanaf de jaren zestig".⁶⁴¹ Más descriptivo y neutral es el párrafo de R.E. Chandler: "Around 1945 Carlos Edmundo d'Ory [sic.] (1923), among others, experimented with Postismo, stressing imagination, the power of poetic word, and a kind of surrealism".⁶⁴²

Por su parte V. Tusón y F. Lázaro coinciden con los historiadores antes mencionados en destacar como aspecto más relevante el papel secundario del Postismo y omitir la participación de E. Chicharro en el mismo, a pesar de que incluyan una nómina de autores relacionados con el Postismo, ofrezcan más información sobre los principios estéticos y señalen, acertadamente, el inicio del proceso de recuperación del mismo a principios de la década de los setenta:

En una posición marginal con respecto a las tendencias señaladas, hay que aludir a un movimiento de posguerra que, olvidado luego, ha vuelto a suscitar interés últimamente. Nos referimos al Postismo, fundado en 1945, por C.E. de Ory (1923), y otros. El Postismo (abreviatura de Postsurrealismo) [sic.] enlaza con la poesía de vanguardia: pretende ser un "surrealismo ibérico", reivindica la libertad expresiva, la imaginación, lo lúdico... Rechaza la angustia existencialista y, frente a la inmediata poesía social, se presentará como un rebeldía subjetiva, aunque no menos antiburguesa. Relacionados con el Postismo se hallan poetas como J. Cirlot (1916), Ángel Crespo (1926), Gabino-Alejandro Carriero (1923), etc. Insistimos que estos poetas, y sobre todo Ory, no hallarían eco hasta los últimos años, gracias al interés que por ellos han sentido los poetas "novísimos" y los nuevos críticos.⁶⁴³

⁶³⁴ Barcelona: Argos, 1949, pág. 335.

⁶³⁵ Madrid: Editora Nacional, 1965.

⁶³⁶ Cf. López Anglada, *op. cit.*, pág. 132.

⁶³⁷ *Ibidem* \finnot\

M. Victoria Ayuso de Vicente, C. García Gallarín & S. Solano Santos, *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Akal, 1990.

⁶³⁸ M.V. Ayuso de Vicente, et al., *op. cit.*, pág. 306.

⁶³⁹ J. Philips Winfield, *Twentieth-Century spanish poets. Second series*, vol. 134, Dictionary of literary biography, Detroit: A Bruccoli Layman Book, 1994.

⁶⁴⁰ Cf. Linda D. Metzler, "Carlos Edmundo de Ory", en J. Philips Winfield, *op. cit.*, págs. 246, 250 y 256.

⁶⁴¹ *Español*, 10 de noviembre de 1945.

⁶⁴² *Pueblo*, Madrid, 17 de marzo de 1978.

⁶⁴³ A diferencia de las fechas señaladas en la relación de la obra en verso en que se indica el período en que los

Por último y como cierre de esta relación comentada, cabe mencionar aquí la *Historia de la literatura española contemporánea 1939-1990*⁶⁴⁴ de Óscar Barrero Pérez. A pesar de tratarse de una de las historias de más reciente publicación, comparte con las anteriores el breve espacio dedicado al movimiento, la adjudicación de un exceso de protagonismo y relevancia histórica a C. Edmundo de Ory en relación al Postismo, y la consiguiente marginación de E. Chicharro a quien no citará. Sin embargo, el juicio y posicionamiento histórico que O. Barrero Pérez realiza sobre el movimiento en sí es mucho más positivo que el manifestado en las historias antes mencionadas. En el breve espacio dedicado al Postismo se puede leer:

Fugaz sería la existencia de *Postismo*, la revista por él apadrinada (en 1945 apareció el que sería su único número), como fugaz sería la vigencia de ese enlace con las vanguardias de preguerra que el movimiento también denominado *postismo* vino a suponer. Pero, en cualquier caso, su simple existencia cubrió el hueco histórico que la literatura concede a signos de ruptura e imaginación desbordada.⁶⁴⁵

4.6.3. Las presencias y reconocimientos

Frente a los manuales e historias de literatura que han ignorado al Postismo y sus fundadores, y aquellos otros que han incluido al primero pero que han olvidado a E. Chicharro, se hallan los volúmenes que han recuperado y reconocido a ambos, sea subsanando las omisiones constatadas en ediciones anteriores, sea con la inclusión ya desde la primera edición del movimiento postista y E. Chicharro. Ambos casos demuestran y confirman que la historiografía literaria y la historia de la literatura española de posguerra son dos procesos en continua revisión.

Un ejemplo paradigmático de las primeras lo representa el volumen titulado *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*⁶⁴⁶ que la editorial Ariel de Barcelona publicó como complemento y ampliación a su serie sobre la "Historia de la literatura española". Santos Sanz Villanueva, redactor de dicho volumen, dedica el subcapítulo cuarto a "Cántico" y "Postismo", las dos tendencias que rompieron con la hegemonía poética *garcilasista*, enmendando de esta manera el *lapsus* que G.G. Brown realizara en el volumen anterior y que he comentado antes.⁶⁴⁷ S. Sanz Villanueva da cumplida noticia sobre el estado de la cuestión de la poesía durante los años cuarenta, localiza y describe el papel del Postismo en dicho período, informa sobre las dos revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, de los avatares que éstas y el movimiento sufrieron. A su vez y ampliando la información factual, este historiador comenta las razones que motivaron el fracaso de la propuesta estética postista, de la siguiente manera:

[...] El Postismo tiene un sentido universalista que contrasta con el cerrado ambiente de la cultura de postguerra. Su carácter de ruptura formal fue, a la larga, el responsable de su fugaz presencia en el panorama poético de los cuarenta. [...] El Postismo, por una parte, tiene el valor histórico de recuperar de una manera abierta -aunque no sin importantes diferencias en las que no podemos entrar- el surrealismo.⁶⁴⁸

Como se desprende de la cita anterior, Sanz Villanueva comparte con F. Nieva la interpretación de las circunstancias históricas de la época como factores determinantes que explicarían el infortunio de la propuesta postista.⁶⁴⁹

libros fueron compuestos, las fechas de los cuentos publicados se corresponden con la fecha de edición de los mismos.

⁶⁴⁴ Cf. T. Todorov, *op. cit.*, págs. 53-72.

⁶⁴⁵ J. María Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969*, Madrid: Castalia, pág. 69. El subrayado es mío.

⁶⁴⁶ J. María Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 115.

⁶⁴⁷ F. Quiñones comenta el libro de A. Cunqueiro, *El Caballero, la Muerte y el Diablo*, (Madrid: El Grifón, 1956) y afirma: "[...] el inconveniente [...] es que estos tiempos literarios no van con las fantasmagorías [...] He aquí, sin embargo, a este noble oficiante de una literatura muerta, de una literatura gótica, pero con trama de cargazón barroca, por desgracia llamada a recoger", *Papeles de Son Armadáns*, Palma de Mallorca, número 4: VII-1956." Cito por J. María Martínez Cachero, *op. cit.*, pág. 227.

⁶⁴⁸ Reseño aquí sólo cuatro guiones de las más de trescientas charlas que fueron emitidas desde el "II programa" de Radio Nacional de España. Los temas abordados por Chicharro a lo largo de estas trescientas emisiones son muy diversos: desde estética, pedagogía y poesía hasta zoología, urbanismo, etc. En el archivo familiar de Eduardo Chicharro se conservan las copias de los guiones radiados.

⁶⁴⁹ Todos los textos aquí reseñados forman parte del legado del archivo familiar de Eduardo Chicharro Briones. El sistema utilizado para organizar los distintos textos es el siguiente: 1.- Cuando un texto tenga copias idénticas utilizaré A, A1, A2 o B, B1, B2 etc. 2.- Cuando un texto tenga más de una variante utilizaré A para la versión más reciente, B para la versión anterior, C para la versión anterior y así sucesivamente, D, E, etc. La mayoría de documentos no van fechados. En aquellos casos en que sea posible ofrecer una fecha aproximada se

Sin embargo y a pesar de este positivo salto cualitativo y cuantitativo, el historiador sólo cita el nombre de E. Chicharro de pasada y no da noticia de la obra de este autor. En cambio, el lector interesado sí encontrará suficientes datos y comentarios sobre la figura y obra de C. Edmundo de Ory. Sanz Villanueva recupera en su historia el Postismo y C. Edmundo de Ory, repesca a E. Chicharro pero le dedica muy poca atención y olvida su obra.

Otro ejemplo semejante al arriba comentado, lo ilustra la última edición de la muy difundida *Historia de la literatura española. Época contemporánea* de Valbuena Prat, que subsana acertadamente las omisiones observadas en las ediciones anteriores. De tal manera, que este proceso de recuperación puede constatarse ya en el esbozo histórico que abre el capítulo que esta historia de la literatura dedica a la poesía de posguerra en el que el historiador localiza y sitúa el movimiento postista y sus fundadores, enmarcándolos como una opción más dentro de las alternativas poéticas a las corrientes más oficiales de los años cuarenta:

[...] fieles a una vanguardia surrealista -que abandonará, como vimos un Celaya- se mantendrán Carriedo, Labordeta o Cirlot, o se intentará la aventura del *Postismo*, de mano del pintor Eduardo Chicharro y de Carlos Edmundo de Ory. *Postismo*, la revista de Silvano Sernesí, Chicharro y Ory, sólo publico un número, en enero de 1945, y se continuó en el también único número de *La Cerbatana*, en el mismo año. Fue, por supuesto, un movimiento minoritario y, en cierta manera, fracasado en su momento, aunque Ory lo continuase en el *introrrealismo* de 1952 y el *A.P.O.* de 1968. Y aunque en esa línea surgieran, inicialmente, nombres como los de Gloria Fuertes o el de Ángel Crespo, [...] ⁶⁵⁰

Más adelante y en el capítulo dedicado al Postismo, tras señalar que la propuesta estética postista se ofreció como una posibilidad más de la época y como revulsivo frente las tendencias garcilasista, existencialista, rehumanizadora y social, el discurso histórico se centra en la poesía y figura de C. Edmundo de Ory a quien presenta como creador del Postismo, pareciendo olvidar que fue Chicharro quien sentó las bases teóricas del movimiento. ⁶⁵¹ A continuación y después de prestar atención a las obras de Gloria Fuertes y Ángel Crespo, dedica un párrafo a la obra de Chicharro en el que afirma:

Sin posible influencia en el movimiento literario coetáneo, la obra poética de Eduardo Chicharro (Madrid, 1905-1964) permaneció voluntariamente [sic.] inédita hasta 1966 en que se publicaron los primeros poemas. Pero no será hasta diez años después de su muerte cuando se conozca con cierta extensión, a la aparición de *Música Celestial y otros poemas*, como un dato más de la reciente y creciente revalorización de las corrientes surrealistas de la posguerra. ⁶⁵²

Si bien es cierto que la información sobre las ediciones es correcta, no es cierto que la obra permaneciera inédita por propia voluntad. Los documentos encontrados en el archivo del poeta contradicen esta afirmación. Así lo demuestran los textos autobiográficos ["Autorretrato"] y ["La infancia"] que el poeta escribió como material para la composición de un prólogo que Gabino-Alejandro Carriedo debía redactar para la edición de las obras completas de Chicharro. Esta edición, que Chicharro pensaba iba a hacerse en México y otra que suponía que se haría en Argentina nunca se llegaron a realizar. ⁶⁵³ En este mismo sentido y subrayando ese deseo suyo de ver la obra editada, hay que interpretar su participación, sin éxito, en los premios de poesía "Adonais" y "Ciudad de Barcelona" en la edición de 1958 con, respectivamente, los libros titulados *Pequeña miscelánea. Antología y Libro de poesía castellana*. Además, en el libro de poemas presentado al primer premio citado, E. Chicharro incluyó una "Advertencia" dirigida al jurado y a la editorial "Adonais" en la que se puede leer:

El autor de la presente selección de poemas hace constar no sólo no se opondría a posibles enmiendas o cualquier género de sugerencias sino que suplica que así se haga en beneficio de la propia obra, en el caso de resultar premiada. [...]

La parte IV de que se compone el envío, o sea los poemas en prosa, se presentan sólo *por si la Editorial, en una eventual publicación, estimara de interés que en la misma figurase*; de lo contrario, puede darse por no presentada, ya que el texto en verso es suficiente de por sí para formar un volumen

indicará dicha fecha entre corchetes: [], en aquellos otros casos en los que sea imposible fechar el documento se indicará de la siguiente manera: [¿?].

⁶⁵⁰ Para la relación y ficha exacta de los sonetos inéditos, véase el "Índice de los sonetos" incluido detrás de esta bibliografía.

⁶⁵¹ Consta de un folio alargado -donde va escrito el título manuscrito a lápiz: *Poemas en prosa* el número romano "IV" mecanografiado- y 12 folios alargados mecanografiados, uno detrás de otro sin otra separación que el título. El mayor ocupará 1 folio y el más pequeño puede ser de dos líneas. En cada folio va escrito "24 poemas en prosa o cuentos chicos ". Copia papel carbón.

⁶⁵² Con asterisco los títulos de los que no se conserva ningún original o copia en el archivo. Estos títulos aparecen relacionados en un índice manuscrito compuesto por el propio autor.

⁶⁵³ Si no se indica lo contrario, las correcciones, anotaciones y supresiones que aparecen en los textos son manuscritas.

"Adonais" de extensión normal.

Por último: a pesar de la cuidadosa presentación que aquí se advierte, estos versos están muy lejos de llevar la corrección que necesitan, y que se hará a su debido tiempo.⁶⁵⁴

Como se desprende de estas líneas, Chicharro deseaba publicar su obra. Por lo tanto, la afirmación de A. Valbuena Prat no es justa: la obra no permaneció voluntariamente inédita.

En cuanto a la posible influencia de Chicharro sobre el *movimiento literario coetáneo*, y contradiciendo la opinión del historiador, afirmo que ésta sí existió, aunque a pequeña escala. Esta influencia no se debió a su obra poética, sino a sus postulados teóricos sobre la creación literaria que, como ya se sabe, fundamentaron las bases estéticas e ideológicas del movimiento postista. De ahí, que los poetas que directamente o indirectamente participaron en el Postismo fueran influidos, en mayor o menor medida, por estos postulados. Este mecenazgo teórico ha sido reconocido públicamente por C. Edmundo de Ory, Ángel Crespo, Antonio Fernández Molina, José Fernández Arroyo y Francisco Nieva en el mundo de las letras y por Lucio Muñoz en el mundo de las artes plásticas.

Como indicaba al principio de este apartado, junto a la aparición de las reediciones arriba comentadas, hay que resaltar la publicación de una serie de historias que incluyen al Postismo y que citan o nombran a Chicharro desde un principio. El volumen titulado *Spaanse letterkunde. Overzicht van de Spaanse letterkunde vanaf de Middeleeuwen tot heden*⁶⁵⁵ de J.L. Alonso Hernández, H. L. M. Hermans, M. Metzeltin y H. TH. Oostendorp es un buen ejemplo de como en una obra puede combinar la exposición de las líneas maestras más aceptadas por la tradición historiográfica con sus épocas, corrientes y momentos literarios, con la presentación de esos otros instantes más fugaces de esa misma historia, con los detalles, con el Postismo, con Eduardo Chicharro. Las ocho líneas dedicadas en un volumen de quinientas veinte páginas, aunque breves, suponen el reconocimiento de esta aventura.

La inclusión del movimiento postista y sus fundadores como unos protagonistas y participantes más en el marco general de la historia de la literatura española, y la relación establecida entre el Postismo como movimiento puente de posvanguardia de los años cuarenta y la poesía experimental, concreta, visual de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta es un buen balance. Lo mismo se podría decir de la *Historia de la literatura española* de Pedro Aullón de Haro,⁶⁵⁶ *Geschichte der Spanischen Literatur* de Christoph Strosetzki,⁶⁵⁷ y la *Historia de la literatura universal*, de M. de Riquer y José María Valverde.⁶⁵⁸

En esta misma línea, pero dedicando un espacio más extenso y expresando un más que favorable juicio de valor sobre las propuestas estéticas y el papel histórico desempeñado por el Postismo y sus fundadores se encuentran la *Historia de la literatura española (El siglo XX)*⁶⁵⁹ de Emilio Miró y la *Literatura española, siglo XX: manual de orientación universitaria*⁶⁶⁰ de Vicente Granados. El primero afirma en su exposición diacrónica:

[...] en esta década de 1940 a 1950 hubo en la poesía castellana un intento muy positivo de aportarle imaginación, de lanzarla a una aventura del lenguaje, de la imagen nueva y sorprendente, del recate liberador y vivificador de la poética surrealista; en enero de 1945 aparece en Madrid la revista *Postismo*, fundada por Eduardo Chicharro (hijo), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, y en su "Manifiesto", firmado por Chicharro, se asume la herencia de los principales "ismos" artísticos de preguerra. Poetas y pintores colaboran.⁶⁶¹

Mientras que el segundo destaca que "el intento de Ory fue ejemplar: romper en la sórdida posguerra con un lenguaje anquilosado" y afirma que "en el Manifiesto que apareció en la revista *Postismo*, firmado por Chicharro Hijo, se asumen audazmente las vanguardias prebélicas".^{not 662} A lo dicho, cabría añadir que, a pesar de no dedicar atención a la obra, en ambas historias se subraya la aportación teórica de Chicharro al movimiento. También hay que mencionar aquí la *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*.⁶⁶³ En este volumen, Guillermo Carnero reconoce la relevancia histórica del Postismo como movimiento estético y literario indicando que "[...] se producen en la posguerra española dos fenómenos literarios de gran importancia, por cuanto desentonan de las actitudes, históricamente caducadas"⁶⁶⁴ - se refiere a la corriente literaria falangista y al *Garcilasismo* que se adueñaron del mundo literario de la España de los años cuarenta-. El carácter disidente del movimiento que recuperaba en parte el espíritu de las vanguardias europeas y el momento en que éste fue creado, pasan por ser los factores decisivos por los cuales éste adquiere un nuevo relieve histórico y literario. Esta nota positiva que recupera a un grupo de olvidados y marginados en y para la historia de la literatura española, adquiere matices menos halagüeños cuando el mismo Carnero, al comparar el valor de la obra poética de Ory con la de Chicharro, afirma que "el Postismo [...] cuenta con un solo poeta de interés, Carlos Edmundo de Ory, infinitamente superior a Eduardo Chicharro".⁶⁶⁵ En contraste con este duro y negativo juicio de valor, y en la misma obra, encontramos la opinión más positiva de

⁶⁵⁴ cf. F. Nieva, "Datos sobre una novela alquímica", *Poesía*, Madrid, 1978, pág. 60.

⁶⁵⁵ En ambas ediciones de este soneto el primer verso observa la siguiente variante: *Y yo que nunca pienso y sólo canto* /4

Joaquín Marco quien afirma que "merece ser tenida también en consideración la poesía de Eduardo Chicharro (1905-1964) [...] asimismo postista, reunida póstumamente en 1970".⁶⁶⁶

Un caso aparte viene representado por el volumen titulado *La poesía en el siglo XX (desde 1939)* que forma parte de la amplísima *Historia crítica de la literatura hispánica*, publicada por la editorial Taurus de Madrid. Por un lado, merece la pena destacar que la redactora de dicho volumen, María del Pilar Palomo, además de dar cumplida información sobre el Postismo, da noticia e informa, a diferencia de las obras anteriores, sobre la obra de Chicharro. Por otro lado, sin embargo, hay que señalar que la información dada sobre Chicharro presenta las mismas incorrecciones observadas antes en la obra de Valbuena Prat *Historia de la literatura española. Época contemporánea*. Dicho con otras palabras, después del cotejo de ambas obras constato que los párrafos dedicados al movimiento postista y sus fundadores son exactamente iguales. Es una lástima que la historiadora no haya aprovechado la ocasión para ampliar u ofrecer nueva información sobre el tema. Este ejemplo de *autoplagio*, que no añade ni quita nada nuevo, contrasta con los casos antes mencionados, casos en los que he constatado una revisión de la historia literaria, una "puesta al día", mientras que en esta última historia, la labor historiográfica parece haberse detenido.⁶⁶⁷ Una oportunidad perdida.

Por último, el mejor exponente del proceso de recuperación, inclusión y reconocimiento de la labor de E. Chicharro en el mundo de las letras hispánicas de posguerra viene representado por la voluminosa *Historia de la literatura española* aparecida en 1990.⁶⁶⁸ Esta reciente obra puede ser considerada, tanto cuantitativamente -dos páginas enteras en un *corpus* de más de mil cuatrocientas páginas-, como cualitativamente, como la historia que depara el mejor tratamiento a este autor. En este sentido, la redactora del capítulo dedicado a la poesía de posguerra, Pilar Gómez Bedate, parte de un punto de vista distinto al observado en otras historias de la literatura española.

Así y mientras que en estas últimas, como ha quedado demostrado en los párrafos anteriores, el centro de gravedad del discurso histórico sobre el Postismo recae en C. Edmundo de Ory y se desplaza a Chicharro a un segundo plano; en la exposición histórica llevada a cabo por P. Gómez Bedate ocurre precisamente lo contrario.

En esta ocasión los papeles se invertirán, es decir, la historiadora parte de la figura de Chicharro para presentar y comentar la relevancia histórica del movimiento postista. Así, destaca y remarca el papel determinante de Chicharro como *alma mater* del Postismo, mientras que C. Edmundo de Ory sólo es nombrado en tres ocasiones. Este importante giro interpretativo y desplazamiento del protagonismo de uno y otro poeta en el discurso histórico, se puede comprobar ya en las primeras líneas que abren el espacio dedicado al Postismo:

En el año 1945 se publicó en Madrid el que sería único número de la revista *Postismo*, lanzado a manera de manifiesto de un nuevo movimiento estético por el italiano Silvano Sernesi, el gaditano Carlos Edmundo de Ory (n. 1923) y el madrileño italianizado Eduardo Chicharro (1905-1964). Este último, que se había educado en Roma (donde su padre fue Director de la Academia Española de Bellas Artes) y había estado en París en los años de mayor efervescencia surrealista, fue el ideólogo y el inspirador de aquel primer manifiesto y de otros dos que le siguieron, [...]⁶⁶⁹

A continuación, el discurso histórico se centra en las claves estéticas e ideológicas del movimiento, claves que se explican siempre a través de las aportaciones realizadas por Chicharro en los manifiestos del postismo. Más adelante y después de apuntar los principios básicos del movimiento postista y las relaciones de éste con las vanguardias europeas de preguerra, la historiadora afirma:

La lectura de los manifiestos postistas y su comparación con la obra poética dejada por Chicharro revela un pensamiento estético que se apoyaba, sí, en el surrealismo, pero que recogía los planteamientos más discutidos en manifiestos y revistas de la época de gestación del simbolismo francés, y que, a la noción de poeta *maldito* o *fatal* unía una idea de rebeldía tranquila muy mallarmeana y un "je m'enfoutisme" y sentimiento lúdico semejantes a los difundidos en las revistas parisinas del último cuarto del siglo XIX tales como *Lutèce* (y cultivados después por Apollinaire y sus seguidores).⁶⁷⁰

Hecha esta glosa sobre las raíces de la poesía de Chicharro y la poética postista, pasa revista a las actividades realizadas por los postistas, las adhesiones al movimiento, la edición de la revista *La Cerbatana* y el problema de ésta con la censura. Por último, P. Gómez Bedate subraya el carácter precursor del movimiento postista y de sus dos revistas como exponentes de la corriente "irracionalista" y lúdica dentro de la poesía española de posguerra. Corriente que, como señala y documenta la autora, seguirán -una vez el Postismo pasó a la historia- las revistas *Deucalión* (1951-1953), editada en Madrid, y *El Pájaro de Paja* (1950-1954), editada en Ciudad Real. Ambas revistas fueron fundadas por autores que habían formado parte del equipo postista o colaborado con la tríada fundadora. De ahí que *Deucalión* y *El Pájaro de Paja* siguieran, en palabras de P. Gómez Bedate, la *línea vanguardista suscitada por el Postismo*.

La exposición histórica y los datos presentados en este último volumen, así como en las obras arriba comentadas, confirman que las visiones del y aproximaciones al período de la inmediata posguerra han sido reformuladas. La recuperación del Postismo, C. Edmundo de Ory y, en menor medida, de E. Chicharro para y en

la historia de la literatura española confirman aquel acertado juicio de D. Ynduráin según el cual "es la nuestra una literatura en gestación, y por tanto en continuo proceso de reajuste, donde toda novedad y todo rescate pueden alterar las perspectivas usuales".⁶⁷¹

4.7. LOS DICCIONARIOS DE LITERATURA⁶⁷²

Los diccionarios son precisamente en tanto que nóminas o catálogos buenos termómetros indicadores del nivel de penetración y de la importancia otorgada a un autor y su obra en el contexto literario español. Así, el nivel de reconocimiento de un autor se puede medir, en primer lugar, en función de la cantidad de veces que éste es entrado en catálogo directamente o indirectamente a través de otras entradas. En segundo lugar, se puede comprobar la extensión y comentarios que dicho autor merece en las entradas directas a él dedicadas y en esas otras entradas en las que a pesar de que el tema o sujeto de comentario no sea el mismo E. Chicharro, éste aparece citado. Mientras en el capítulo estadístico hemos observado el primer aspecto, es decir, el desarrollo cronológico y cuantitativo de la presencia o ausencia de E. Chicharro en los diccionarios de literatura, en este apartado realizaré una descripción y crítica cualitativa de las líneas que estos mismos diccionarios han dedicado a este poeta.

Como se desprende de las tablas y gráficos presentados y comentados anteriormente en el capítulo 4.3., de las veintiséis obras consultadas diez lo incluirán ya sea directamente como entrada, ya sea nombrándolo indirectamente en aquellas entradas que registran el Postismo como movimiento o a C. Edmundo de Ory; y dieciséis lo olvidarán. De estas últimas, dos son americanas,⁶⁷³ otra inglesa con una versión traducida al castellano⁶⁷⁴ y cinco españolas con reediciones en algunos de los títulos,⁶⁷⁵ un manual bibliográfico⁶⁷⁶ y dos ediciones del *Quién es quien en las letras españolas*.⁶⁷⁷ A esta breve relación, hay que añadir una curiosa obra aparecida durante el año 1957 y titulada *Los movimientos literarios (Historia Interpretación Crítica)*,⁶⁷⁸ su autor Federico C. Sainz de Robles. Este libro en contra de lo que el título y subtítulo puedan sugerir, no es en absoluto un estudio de tipo diacrónico, sino que en realidad se trata de un catálogo alfabético en el que el autor comenta y valora los movimientos que entra en su obra. Decía que se trata de una obra curiosa porque si bien es cierto que entra el Postismo en su catálogo, no es menos cierto que el historiador se las compone para no mencionar en ninguna ocasión a los fundadores del mismo. Además, la opinión manifestada dista mucho de ser positiva, el historiador emite un muy negativo juicio y reduce el Postismo a la nada: "el Postismo no es, pues, sino una pedante postura, una violencia dialéctica, alrededor de una canica hueca".⁶⁷⁹ Acaso se deba a esta condena del movimiento postista, la omisión de los nombres de los hombres que lo crearon. He aquí una obra que se encuentra a caballo entre el decir y el no decir: cuenta pero no nombra, manifiesta su rechazo pero no argumenta.

Por lo que atañe a los diccionarios que dan información sobre Chicharro en sus páginas hay que distinguir, como indicaba al principio, los diccionarios que han incluido a este autor como una entrada más de sus respectivos *corpus*, y, por otro lado, aquellos en los que el autor será nombrado y registrado siempre a través de las entradas que se ocupan de dar noticia ya sea del Postismo en tanto movimiento, ya sea de C. Edmundo de Ory. En estos últimos, a su vez, hay que señalar dos tratamientos distintos en cuanto a la forma, contenido y extensión dedicados a la obra y vida de Chicharro. De esta manera, se puede diferenciar entre aquellos que únicamente citarán de pasada a Chicharro como partícipe de la aventura postista o compañero de C. Edmundo de Ory, y los que aportan más datos e incluso presentan la voz del poeta en el discurso crítico de sus entradas.

De los diccionarios consultados, el primero que incluye en sus páginas a E. Chicharro es el *Diccionario de la literatura española* de Germán Bleiberg y Julián Marías en la edición de 1964.⁶⁸⁰ En este volumen los autores enmiendan el olvido constatado en la primera edición del año 1949 y la segunda de 1953.⁶⁸¹ No obstante y a pesar de que este hecho en sí es positivo, he de señalar que en la última edición de este diccionario aparecida en 1972, los redactores no actualizaron la información ofrecida y tampoco subsanaron los errores cometidos en aquella primera inclusión. En esta última edición y bajo la letra "Ch" se puede leer:

Chicharro Briones, Eduardo (1905) [sic.] [Madrid]. Hijo del célebre pintor, estudió pintura en Roma y en la escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, de la que es [sic.] profesor. Es un escritor original, ha fundado el *postismo*, con Carlos Edmundo de Ory, con el cual escribe el libro de poesía *Las patitas de la sombra*. Cultiva el teatro en *Akebedonys* (1945), y escribe en italiano sus *Cuadernos de Poemas en Prosa*. [G.B.]⁶⁸²

Germán Bleiberg, redactor de estas líneas, da una positiva imagen del poeta, pero, como comentaba hace un momento, presenta algunas incorrecciones en cuanto a los datos biográficos presentados. En primer lugar, en esta entrada se da a entender que el poeta aún estaba vivo en 1972, año en que se editó el diccionario, y que todavía daba clases en la Escuela de San Fernando, mientras que lo cierto es que E. Chicharro murió en 1964.⁶⁸³ De ahí que el uso del tiempo verbal en presente no sea el idóneo. En segundo lugar, el libro de versos en italiano titulado *Poemetti in prosa* no tiene ninguna relevancia dentro de la obra poética chicharriana. El mismo poeta, como ya se ha informado con anterioridad, comenta en su ["Autobiografía"] que este primer libro de

versos no fue otra cosa que un mero ejercicio poético y que por ello lo destruyó.⁶⁸⁴

A pesar de la relativa brevedad y los deslices constatados, esta última edición corrobora la valoración de este autor llevada a cabo en la edición anterior. Además, la edición de 1964 tiene el valor histórico de ser el primer diccionario de autores que ofrece un espacio y dedica atención a Chicharro. La inclusión de este poeta como un miembro más de la nómina de autores españoles presentada por G. Bleiberg y J. Marías, supone explícitamente e implícitamente, un reconocimiento testimonial de la labor literaria de este autor. De ahí, que el balance final pueda considerarse positivo.

Entre la primera y última edición del diccionario de G. Bleiberg y J. Marías aparece en el epígrafe "Biografía y Necrología" del "Suplemento anual" de la *Enciclopedia universal ilustrada*,⁶⁸⁵ publicado también en 1964, la que se puede considerar como la entrada más extensa dedicada a E. Chicharro hasta hoy. Su redactor, Antonio Fernández Molina, tras presentar una completa nota bio-gráfica e informar sobre la fundación del Postismo, pasa a dar una relación de la obra editada e inédita, tanto en verso como en prosa y teatro, de este autor. Así y en primer lugar, nombra las revistas en las que Chicharro colaboró con poemas, destacando, entre otras, las revistas *Garcilaso*, *Doña Endrina*, y *El Pájaro de Paja*. También incluye, en este inventario de colaboraciones, la publicación de la tragedia *Akebedonys* en la revista *Fantasia* de Madrid; señala, además, la inclusión de poemas en antologías publicadas durante los cincuenta y la publicación de algunos cuentos en revistas literarias.

En segundo lugar y como primicia, ofrece una lista de los títulos de los libros de poemas inéditos, así como los títulos de dos novelas inéditas. Junto a esta información bibliográfica, A. Fernández Molina, señala que el carácter relativamente minoritario de esas revistas en las que E. Chicharro colaboró y el hecho de que gran parte de la obra todavía no hubiera visto la luz, serían las dos razones que explicarían la marginación de este autor cuyo "nombre no es lo conocido que corresponde al valor real de su obra".⁶⁸⁶ A continuación, y ampliando este positivo juicio de valor, afirmará que "fue un poeta realmente interesante y un narrador muy original".⁶⁸⁷ A pesar de que Fernández Molina no argumente este enjuiciamiento y a pesar de que a los lectores de aquel 1964 les fuera casi imposible poder comprobar el acierto o no de los juicios de valor por él manifestados, lo cierto es que la información contenida supera con creces a la dada por la totalidad de los diccionarios consultados y el tratamiento deparado a la obra y el autor es el más positivo que he podido constatar en este tipo de obras.

En 1991, se edita el catálogo bibliográfico *Las literaturas hispánicas de vanguardia*.⁶⁸⁸ En este registro o base de datos, Eduardo Chicharro es incluido en el "Índice general" que cierra este catálogo y en la ficha bibliográfica dedicada a la revista *La Cerbatana*⁶⁸⁹ como director de la misma. No obstante, el lector curioso no hallará ninguna entrada que informe sobre la obra publicada del autor.

Más objetiva y con una cantidad de información equiparable, aunque ligeramente inferior a la dada por A. Fernández Molina, es la entrada registrada en la reciente edición del *Diccionario de literatura española e hispano-americana*.⁶⁹⁰ Es interesante señalar la breve descripción que los redactores realizan sobre la obra poética chicharriana que relacionan directamente con los postulados del movimiento postista: "imaginación, ejercicio lúdico de la poesía, audacias conceptuales, léxicas y sintácticas, primacía del subconsciente, hacia lo que gravita toda la poesía de Chicharro".⁶⁹¹ Este volumen editado en 1994 es, por ser el diccionario más reciente y completo hasta la fecha editado, una prueba del proceso de reconocimiento que se ha venido realizando, durante los últimos años, de la labor literaria de Chicharro y su actuación y protagonismo en el mundo de las letras de los oscuros años de la posguerra española.

Por lo que se refiere a los diccionarios que nombran a Chicharro de la mano del Postismo o de Carlos Edmundo de Ory, pero que no lo entran en sus índices, el *Diccionario de los "ismos"*⁶⁹² de Juan Eduardo Cirlot fue el primero en reconocer, allá en el año 1949 y en una obra de estas características, el papel de Chicharro como ideólogo y fundador del movimiento postista en la entrada que registra el Postismo como movimiento estético-literario de vanguardia. Tendrán que pasar diecinueve años para encontrar la próxima obra que registre al poeta.

En 1965 se publica el *Panorama poético español* de Luis López Anglada⁶⁹³ y a pesar de que en el subtítulo se lea "Historia y antología 1939-1964", este volumen se puede incluir dentro de la categoría de obras que estoy glosando aquí porque en la llamada parte histórica, el autor presenta un catálogo, lista o índice comentado de autores en vez de presentar un discurso diacrónico del panorama poético del momento. En este catálogo el historiador y antologador realiza una somera ficha biográfica salpicada de noticias sobre el quehacer literario de los autores reseñados y una lista de las obras publicadas. L. López Anglada incluye en su catálogo panorámico a C. Edmundo de Ory, comentando brevemente la aventura postista que caracteriza como una *broma*⁶⁹⁴ y nombrando de pasada a Chicharro. A continuación afirmará que en los poemas postistas de C. Edmundo de Ory "había algo más que puro ingenio y juego de retórica",⁶⁹⁵ afirmación que, por alusión indirecta, puede dar a entender que los otros postistas, Chicharro y Sernesi, sólo escribieron versos en los que no había nada más que *puro ingenio y juego de retórica*. López Anglada minimiza el papel de Chicharro en el Postismo y, a su vez, bagatiza las aportaciones y valores de este movimiento.

Una opinión completamente diferente a la manifestada arriba por L. López Anglada, se encuentra en el *Diccionario de términos literarios*⁶⁹⁶ aparecido en 1990. Sus autoras dan noticia breve pero completa sobre el movimiento postista y nombran a E. Chicharro como fundador del movimiento junto a C. Edmundo de Ory y Silvano Sernesi. No obstante, cabe indicar cierto exceso interpretativo en lo que se refiere a la posición ideológica del Postismo cuando afirman que los postistas "hacen poesía antiburguesa, políticamente comprometida; pero con una rebeldía subjetiva, en esto se diferencian de la poesía social".⁶⁹⁷ Cierto es que la posición estética de Chicharro y con él la del Postismo, no cuadraba con el *status quo* poético de los cuarenta, pero su compromiso era más un compromiso estético con posibles connotaciones ideológicas que un compromiso político propiamente dicho. Sus manifiestos nunca fueron textos con claras alusiones políticas, y aún menos los poemas escritos por los postistas. Sin embargo, las autoras aciertan tanto en la información dada como en la relación establecida entre el Postismo y los novísimos, estos últimos como revitalizadores de un movimiento que en su época y las tres décadas que siguieron fueron ignorados.

Por último y como cierre de este panorama, se debe mencionar aquí la reciente edición del *Dictionary of literary biography*⁶⁹⁸ en la que se incluye la que se puede considerar como la entrada más amplia y completa - ocho páginas, tamaño A4- publicada en un volumen de este segundo tipo. Linda D. Metzler es la redactora que se ocupa de presentar la figura y obra de C. Edmundo de Ory. Junto a la extensa y detallada información biográfica y la muy completa bibliografía sobre este autor, presenta los avatares históricos del Postismo y la importancia del mismo como fugaz revulsivo ante las poéticas que estaban de moda. Este discurso histórico viene ilustrado con una serie de fotos, de entre las cuales cabría destacar aquella en que aparecen retratados A. Crespo, Ory y Chicharro, tomada en el estudio de este último en el año 1948.

Por lo que atañe a Chicharro, la autora lo cita cuando presenta la triada fundadora y los manifiestos del Postismo.⁶⁹⁹ Además cabe resaltar que cuando L. D. Metzler realiza el esbozo de la figura de C. Edmundo Ory durante los años postistas, *the extravagant persona wich Ory assumed during his years in Madrid*, lo hace utilizando el retrato que Eduardo Chicharro hiciera en su artículo titulado "Carlos Edmundo de Ory a machamartillo".⁷⁰⁰ Esta cita intertextual es el único testimonio histórico y en primera persona de la voz de Chicharro en un diccionario de autores. En definitiva, es ésta una entrada que sin tener a E. Chicharro como sujeto central del discurso, ofrece una imagen más que correcta del papel por él desempeñado durante los años de la inmediata posguerra como ideólogo y co-fundador del Postismo.

4.8. CONCLUSIONES

La inclusión y recepción de E. Chicharro y su obra en la historia de la literatura española de posguerra desde las publicaciones periódicas, los estudios de poesía, las historias y diccionarios de literatura aparecidos durante estos últimos cincuenta años presentan una serie de peculiaridades y paradojas interesantes. A este peculiar desarrollo del proceso de recepción de este autor y su obra han contribuido una serie de circunstancias:

-En primer lugar, el momento histórico en el que E. Chicharro hace acto de presencia con su propuesta neovanguardista no fue el más idóneo. La propuesta estético-poética formulada por E. Chicharro y defendida por el Postismo en la que se mezclaban principios procedentes de las vanguardias europeas y la tradición clásica española; aquel eclecticismo y reivindicación de la imaginación y libertad en poesía, en un momento dominado por los poetas de "Juventud creadora", claramente adheridos a los principios y valores de los vencedores, y el grupo de *Garcilaso* con la práctica de una poesía formalista y de temática escapista, fue, parafraseando a F. Nieva, "una propuesta inoportuna".

-Efectivamente, la recepción deparada al Postismo y a Chicharro por la prensa de la época ponen de relieve esa "in oportunidad histórica" de que antes hablaba. Dicho en otras palabras, los principios estéticos del movimiento postista y sus aportaciones a través de las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, fueron rechazados de plano en y desde las tribunas de la prensa escrita de Madrid y "provincias".

-Además, una vez la propuesta postista acabó y desapareció del panorama poético, el rumbo de la poesía española tomó, a partir de la década de los cincuenta, con el asentamiento de la llamada poesía social como corriente dominante, unos derroteros completamente diferentes a la poética de Chicharro. El nuevo ambiente literario, en el que el llamado "realismo social" pasó a ser la pauta y base de la creación literaria, no era terreno abonado para la poesía de corte "surrealista" practicada por Chicharro. Lo mismo sucede con la obra en prosa, el "realismo" imperante durante los cincuenta no casaba con la clara impronta fantástica de los cuentos y novelas chicharrianos.

-Junto a estas circunstancias históricas, están las circunstancias entorno a la obra y su autor. Así y durante el período que duró la aventura postista, la prensa de Madrid se hizo eco, fundamentalmente, de la actividad pictórica de Chicharro y su participación en la fundación del Postismo; dejando en un segundo plano su labor literaria a pesar de la publicación de muestras de sus poemas, cuentos y la única obra de teatro, amén de una serie de artículos sobre arte y poesía en las revistas literarias y prensa de la época.

A esta primera etapa en la que su obra literaria pasó casi desapercibida, le siguió un largo período de

silencio, tanto por lo que a publicación de obra propia se refiere, como a la aparición de artículos sobre el autor. Incluso los dos volúmenes de poesías publicados póstumamente, *Algunos poemas* (1964) y *Música celestial y otros poemas* (1974), que paliaban aquel importante vacío de obra editada, obtuvieron un eco exiguo, por ello la recepción de dichos volúmenes, cuantitativamente, fue más bien modesta. Y en cuanto a la valoración de los mismos, no hubo unanimidad entre las opiniones manifestadas por los críticos.

-Por último y no menos importante, es el carácter minoritario del género poético frente a los otros géneros literarios. Una de las características de la modernidad es, precisamente, la falta de relieve e importancia dados al discurso poético en general: la poesía ya no interesa. Y en los pocos casos en que este interés se da, el círculo de lectores se reduce a minoritarios grupúsculos que, normalmente, también están formados por poetas.

Estas circunstancias determinaron, sin que esto suponga un dato completamente inesperado, que la presencia e inclusión de E. Chicharro en la historiografía hispánica de posguerra es, vista en su totalidad, más bien escasa. De hecho, el infortunio y la fortuna de este autor y su obra están estrechamente vinculados a la suerte que corrió el Postismo. En otras palabras, durante las tres primeras décadas de la posguerra el movimiento postista fue parcial o completamente ignorado, desterrado de las páginas de la historia literaria. En el mejor de los casos y en aquellos pocos estudios e historias en que el Postismo fue mencionado, la relevancia ofrecida a este movimiento marginal. Lo mismo sucedió, pues, con este autor, también él desapareció del panorama literario una vez el Postismo dejó de existir.

No obstante y a pesar de lo expuesto hasta ahora, a partir de 1964, se observan las primeras señales que indican un cambio de actitud hacia la figura y obra de este autor que se pone de manifiesto en el desarrollo observado en el proceso de inclusión e exclusión de este autor en los estudios de poesía de posguerra, las historias y diccionarios de literatura. Pero, a pesar de esas primeras líneas o párrafos dedicados a Chicharro, el año 1975 es el punto de inflexión por lo que a la inclusión, ya más o menos regular, de este autor se refiere en las páginas de los estudios, historias y diccionarios. Así pues y a pesar de la aparición, a principios de los noventa, de dos historias de la literatura que no incluyen a Chicharro en sus páginas, el número de trabajos historiográficos que nombran y ofrecen un espacio a Chicharro va en aumento, mientras que las obras en que esto no sucede han ido disminuyendo.

Este positivo desarrollo cuantitativo de la recuperación de Chicharro en la historiografía literaria hispánica, es consecuencia directa y vendría explicado por la revisión que, desde hace aproximadamente treinta años, se ha venido realizando sobre la literatura del período de posguerra en general y sobre la poesía de este mismo período en particular, por autores como Jan Lechner, Fanny Rubio, José Carlos Mainer, Félix Grande, Joaquín Marco, Víctor García de la Concha, Guillermo Carnero, Jaume Pont, Rafael de Cózar y Santos Sanz Villanueva, entre otros.

Uno de los frutos directos de esta revisión ha sido el (re)descubrimiento primero, el creciente interés después y la posterior revalorización, desde una perspectiva histórica, del papel desempeñado por el Postismo durante la década de los cuarenta. Esta revisión de la evolución de la poesía de posguerra también conllevó la recuperación y posterior reconocimiento, en mayor o menor medida, de la relevancia e importancia de la obra de autores como C. Edmundo de Ory, Miguel Labordeta y Juan Eduardo Cirlot. Pero, mientras los tres poetas antes citados han pasado a la historia de la literatura gracias a su obra poética, en el caso de Eduardo Chicharro no sucede lo mismo. Salvo algunas excepciones, la presencia de este autor en la historiografía literaria española se debe más a su participación en el movimiento postista y sus aportaciones teóricas al mismo, que a su obra literaria. De ahí que la mayoría de estudios, historias y diccionarios sólo se nombre o cite a este autor de forma testimonial y siempre cuando se comente o describa el papel y la importancia del Postismo durante la década de los cuarenta, o se glose la obra de C. Edmundo de Ory u otros autores relacionados directa o indirectamente con el movimiento postista.

En aquellos pocos casos en que además de citar a Chicharro, se tiene en cuenta su obra y se ofrece un comentario de la misma, la mayoría se centra en el comentario de la obra poética. Por lo que se refiere a la valoración de la misma, puedo afirmar que no existe una postura unánime en cuanto a la opinión manifestada por los críticos e historiadores. Como en el caso de las reseñas aparecidas en prensa y dedicadas a las dos obras que recogen la poesía de Chicharro, se puede observar una importante división de opiniones.

Los juicios expresados sobre la obra poética de este autor van desde la más absoluta negación del posible valor y aportaciones de la poesía de Chicharro. Pasando por otros que sólo indican que es una obra "interesante" y "a tener en cuenta" sin que entren en más detalles. Y, por último, otros que valoran positivamente los poemas de este autor. Estos últimos destacan como factores más relevantes la inventiva léxico-semántica, la euritmia y la ruptura formal del discurso poético en los siguientes libros de poemas: *La plurilingüe lengua*, *Tetralogía* y *Cartas de noche*. Sin embargo, todos están de acuerdo en dos aspectos, por una parte la poesía de E. Chicharro estaría situada dentro de la llamada "corriente surreal de posguerra", y por otra, las posibles repercusiones de la obra de este autor en la poesía contemporánea serían nulas o casi nulas.

En cuanto a la obra en prosa, y a pesar de que durante los últimos diez años hayan aparecido una serie de artículos dedicados a los cuentos, a los escritos de carácter autobiográfico, y las novelas *El caballero la*

muerte y el demonio y *El pájaro en la nieve*, en las revistas literarias *Poesía*, *Ínsula*, *Scriptura* y *Zurgai*, la recepción de la misma en historias y diccionarios de literatura es casi nula. A lo sumo, encontraremos un par de alusiones muy breves que únicamente mencionan de pasada la labor cuentística y novelística de Chicharro. La noticia más amplia dedicada a la obra en prosa, ofrece una relación de parte de los títulos de los cuentos y novelas.

Como se desprende de lo dicho arriba, la mayor parte de las obras que citan a Chicharro sólo mencionan su nombre y apellidos; otras no sobrepasan las dos líneas y una minoría le dedica un párrafo o más. A consecuencia de este mínimo espacio, la imagen que se ofrece de Chicharro y su obra, a través de una gran parte de los estudios de poesía de posguerra, historias y diccionarios de literatura es, a menudo, incompleta, simple y muy fragmentada; además, en algunas ocasiones, los datos presentados son incorrectos. De ahí, que la inclusión de E. Chicharro en la historiografía de la literatura española pueda considerarse como parcial. Por un lado y si sólo tenemos en cuenta la cantidad de veces que este autor ha sido citado en estas obras, el desarrollo ha sido claramente positivo. Por otro lado y si nos atenemos al espacio, tratamiento y valoración ofrecidos a su obra, esta positiva evolución es menos evidente.

Julio Trenas se preguntaba en su artículo titulado "Reivindicación del Postismo"^{not 701\} publicado con motivo de la exposición antológica de la obra de Gregorio Prieto en la que se expusieron las fotos-collage que Chicharro hiciera a Prieto como modelo durante sus estancia en Roma, "¿Supondrá esto la revalorización del postismo? Puede ser". Bien, en el caso del Postismo podemos afirmar ahora que este movimiento ha sido revalorizado desde una perspectiva histórica y que como tal, ha obtenido un lugar dentro de la historia literaria de posguerra. Por lo que atañe a Eduardo Chicharro, si bien es cierto que durante los últimos veinte años y sobre todo en la última década, su figura ha ido encontrando un sitio en la historias de la literatura, siempre a través del Postismo, no es menos cierto que el "caso Chicharro" todavía no está del todo resuelto. Los estudios, historias y diccionarios reconocerán, en el mejor de los casos, la labor y el carácter renovador de este autor en tanto fundador de un movimiento estético-literario neo-vanguardista. Su inclusión y el que haya sido tenido en cuenta en la historia no se debe, paradójicamente, a su obra literaria. Estamos ante un autor *demediado*: las historias de literatura lo recuerdan como dinamizador de un período oscuro, triste y aburrido; pero como autor de novelas, cuentos y versos -esta última faceta en menor medida- ha sido emplazado, exceptuando los estudios y artículos de, entre otros, Ángel Crespo, Jaime Pont, Víctor García de la Concha, algunas historias y tres diccionarios, a una posición marginal o meramente testimonial, cuando no simplemente relegado al baúl de los olvidos.

A pesar de todo, y sabiendo que aún queda por descubrir gran parte de su obra en prosa y parte de la obra en verso. Obra que, como aquellos mensajes encerrados en una botella, todavía esta por abrir, por editar y por leer. A pesar de ello y paradójicamente con poquísima obra editada, E. Chicharro ha dejado de formar parte de la nómina de autores inexistentes.

CONCLUSIONES

Como el lector reconocerá, las líneas que siguen reúnen, unificadas y resumidas, las diferentes conclusiones que han ido apareciendo en cada una de las cuatro partes de que se compone este trabajo. Estas conclusiones finales son, pues, una recopilación y presentación de los resultados conseguidos en las cuatro fases de este estudio. De esta manera, pretendo dar cumplida respuesta a los objetivos planteados en la introducción, a saber, la localización, fijación y catalogación de la obra en prosa y verso, inédita y publicada, de Eduardo Chicharro; la presentación de las coordenadas maestras de la obra de creación de este autor, desglosadas en una parte dedicada a la obra poética y otra a la obra en prosa; y, por último, la recepción y el lugar que la historiografía literaria hispánica ha reservado para Eduardo Chicharro y su obra dentro del período situado entre el año 1944 y 1994.

Primero, el resultado de la investigación realizada sobre el estado de los textos de creación inéditos y de los textos publicados de Eduardo Chicharro queda establecido así:

I La obra de creación de este autor se compone, en primer lugar, de cuatro libros de poemas, un libro de poemas en prosa inacabado, y una serie de poemas no incluidos en libro; en segundo lugar, de veintidós cuentos, dos novelas acabadas y dos inacabadas o incompletas.

II El catálogo definitivo de los títulos que componen la obra de creación literaria en prosa y verso de E. Chicharro es el siguiente:

POESÍA

Títulos publicados

La plurilingüe lengua (1945-1947); *Tetralogía* (1948-1950); *Cartas de noche* (1950-1960); *Música celestial* (1947-1958); "Poemas no incluidos en libro" (1944-1952).

Inéditos

59 sonetos pertenecientes a *La plurilingüe lengua* (1945-1947); El libro inacabado *Poemas en prosa o Cuentos Chicos*.

PROSA⁷⁰²

Cuentos publicados

Un hombre poco común o el hombre de los pañuelos (1945); *Viaje* (1945); *El quejido* (1954); *El desahucio* (1955); *La pelota azul* (1959); *Pies solos* (1989); *Verídica mentira de un joven elegante* (1991).

Cuentos inéditos

El niño y la muerte; *El perro molesto*; *La herencia* (A) o *El mirador* (B); *El unicornio*; *Un paciente poco paciente*; *Relato de amor*; *La ga-ta Furia*; *La casa de las cien puertas*; *La riada* (A) o *En el árbol* (B); *El incendio del colegio*; *Historia de ocho niños, un estanque, un portero y un muerto*; *La manita* (A), *La cola de merluza -o- la manita fosforescente* (B); *Historia de nada y de nadie*; *El señor Movietone se casa*; *El cañón*

Novelas inéditas

Las tres esposas turcas de Patamata (completa); *Ícaro caído en el jardín de Astarté o Las pluricelestiales* (incompleta); *Los jeroglíficos del caballo* (1958) (completa); *El pájaro en la nieve* [1963-1964] (incompleta).

El alcance y la difusión de la obra editada durante el período 1945-1949 en publicaciones periódicas, fue muy escasa. La limitada cantidad de poemas y cuentos incluidos en dichas publicaciones, el carácter minoritario de las revistas en que este autor participó, y el intrínseco valor pasajero de toda publicación periódica explican este hecho. Además, la desaparición del Post-ismo supuso para Chicharro el abandono de sus actividades públicas dentro del mundo literario de Madrid. A partir de 1950 y hasta su muerte, el poeta y narrador lleva a cabo su labor literaria en el ámbito privado. Y sólo muy esporádicamente publica algún poema en las revistas literarias *El Pájaro de paja* (1950, 1951, 1953), *Deucalión* (1951), *Verbo* (1952) y *Poesía de España* (1963). Las apariciones antes mencionadas junto a la edición del cuento *La pelota azul* en la *Antología de cuentistas españoles* (1959) de Francisco García Pavón son los únicos testimonios que dan fe de la labor literaria de Eduardo Chicharro durante la década de los cincuenta. A pesar de ello y teniendo en cuenta la escasa repercusión de dichas participaciones y la ausencia, durante el período 1945-1964, de una edición unitaria de la obra de este autor, puede considerarse que, en vida, Eduardo Chicharro fue un autor inédito.

Póstumamente, como ya se sabe, aparecieron dos ediciones que reunieron parte de la obra en verso de Chicharro. De estas dos ediciones, *Música celestial y otros poemas* (1974) es la más completa y la que con más fidelidad y exactitud refleja el estado de los originales conservados en el archivo familiar del poeta. Sin embargo, el libro de carácter antológico *Algunos poemas* (1969) tiene el valor histórico de ser la primera edición que presenta una breve muestra de la labor poética de Chicharro en un volumen unitario. La recepción deparada a ambos volúmenes puede considerarse como muy escasa, cuando no, simplemente nula. Con todo, estas dos ediciones póstumas -inaccesibles para el lector de hoy en día- son el testimonio histórico de un muy loable intento de recuperar la obra y, a su vez, una tentativa de paliar la marginación, olvido y ostracismo sufridos por este autor.

A partir de los años setenta y paralelamente al proceso de recuperación y revalorización del significado histórico del Postismo, la difusión de la obra de Chicharro recibe, aunque a menor escala que el movimiento postista, un nuevo impulso. Esta recuperación parcial se materializa con la reciente inclusión de cuentos y poemas en las revistas *Ínsula* (1989) y *Zurgai* (1991) y la inclusión de poemas en cuatro antologías *Poesía surrealista en España. Antología, reportaje y notas* (1974), *Poesía de la vanguardia española (Antología)* (1981), *Antología de la poesía surrealista* (1985), y *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)* (1988⁴).

De todos modos y aún teniendo en cuenta todas las publicaciones e iniciativas pasadas y presentes por recuperar y dar a conocer los poemas, cuentos y novelas de este autor, es un hecho indiscutible que una gran parte de la obra todavía está por descubrir, editar y leer. De ahí que para una inmensa mayoría de los lectores españoles E. Chicharro sea un gran desconocido.

Segundo, la obra poética hay que dividirla en dos períodos o épocas bien diferenciados. La primera época reúne la obra escrita entre los años 1944 y 1947, período que coincide plenamente con la aventura postista y la aparición de las dos revistas editadas por este movimiento estético-literario de vanguardia *Postismo* y *La Cerbatana*, ambas publicadas en el año 1945. A esta primera época pertenecen el libro de sonetos *La plurilingüe lengua* (1945-1947) y los siguientes poemas no incluidos en libro: "Elementos fan-tasmagóricos del paisaje" [1944], "Fábula del Ruiz, señor dormido" [1944], "De los más a lo menos" [1944], "Romance de la pájara pinta" [1944], "Romancillo" [1945], "Claudio Coello pinta un pollo" [1946] y "El charlatán" [1947].

La característica fundamental de este período es la fidelidad absoluta a los principios expuestos en el primer "Manifiesto del Postismo", resaltando el uso de estrofas y metros clásicos. Tanto el soneto como el romance serán los marcos formales donde el poeta desarrolla su discurso en verso. También habría que señalar cierta tendencia hacia una poesía en la que el puro divertimento intrascendente desenfadado y lúdico es la pauta básica. En cuanto a la temática de este período, cabe destacar dos ámbitos principales, de un lado los temas o motivos bucólico-campestres que remiten tanto a la poesía popular, los cancioneros y las canciones de corro, como a la tradición poética del Siglo de Oro español; y de otro lado, la explotación del tema metapoético.

La segunda época (1948-1960) coincide con el fin del movimiento postista, y la posterior andadura en solitario del poeta. Los aspectos relevantes de este período se podrían resumir de la siguiente forma. El poeta abandona las cadenas formales en favor del "verso libre" y se deshace de la influencia, que en su primera época se dejara sentir, de las maneras y temas del grupo de Garcilaso. Este proceso de ruptura alcanza su máxima expresión en su último libro, *Música celestial*, con este libro Chicharro borra los límites y diferencias entre el decir en verso y el decir en prosa. Mediante la combinación de un decir y otro compone un *collage* que se extiende de lo puramente formal a los diferentes y variados temas, motivos, referentes y razones que mezclados aparecen en este último libro de claro corte didáctico o exegético. Así mismo, con *Tetralogía*, *Cartas de noche* y *Música celestial* (los tres libros que conforman esta segunda época) Chicharro interioriza su discurso poético que adquirirá unos registros tonales mucho más duros, agrios y escatológicos. De esta manera se apartará de la tónica eufórico-optimista que predominaba en su primera época. Sin embargo y a pesar de esta inclinación hacia lo trascendente, nunca dejará de recurrir a aquel decir epidérmico, desenfadado y contradictorio de sus primeros poemas. Lo lúdico se mezclará con alusiones a la futilidad de la materia orgánica, al sinsentido de la vida creando un espacio poético de altos contrastes y claroscuros, siempre marcado por "el imperio de la imaginación".

Estas dos épocas son el resultado natural de la evolución de la *plurilingüe lengua* de Chicharro hacia una expresión que buscará, ante todo, la autenticidad de un discurso personal que rompa con los enquistados lugares comunes de la poesía de la España de los cuarenta. Su poesía fue un intento de reacción, moderadamente agresivo, frente a los presupuestos estéticos del arte y poesía oficial.

El eclecticismo y el revisionismo de la poesía de Chicharro -elementos que en su día fueron los más criticados por la *intelligentsia* del país-, son los dos factores que hacen de su discurso poético, un discurso moderno. Que su poesía sea el resultado de una mezcla de una tradición literaria lejana -el barroco- y una tradición estético-poética contemporánea -las vanguardias europeas- es la novedad, precisamente en estos tiempos marcados por este mismo espíritu revisionista. El valor de la poesía de Chicharro radica en haberse adelantado, nada menos que casi cuarenta años, a la actitud y la estética del presente. Chicharro, como los clásicos de la antigüedad, sabía que lo importante no es ser original, y que el valor de la obra de arte no se basa única y exclusivamente en el criterio de novedad.

Tercero, la narrativa de Eduardo Chicharro habría que inscribirla, sin ningún tipo de dudas, dentro de la tradición fantástica. Esta afirmación viene justificada por el hecho de que, tanto en los cuentos como las novelas, el tratamiento de los contenidos temáticos y el discurso narrativo oscilan entre los dos polos de lo fantástico, lo "extraño-puro" y lo "maravilloso-puro", pasando por las dos fases o subgéneros intermedios de lo "fantástico-extraño" y lo "fantástico-maravilloso" propuestos por T. Todorov.⁷⁰³ Esta impronta o sello de género sitúan esta obra y a este autor fuera de las corrientes principales de la narrativa de posguerra. Por lo que a la novela se refiere y como es sabido, tanto los escritores que inician su obra como los mayores que siguen escribiendo y

editando novelas en la inmediata posguerra se adscriben a la tradición del realismo. Como informa J. María López Cachero, "los primores de estilo, las ocurrencias ingeniosas, los experimentos técnicos, la densidad ensayística es algo que diríase no va con"⁷⁰⁴ los escritores de los cuarenta. La aparición del *tremendismo* con la obra paradigmática de C.J. Cela *La familia de Pascual Duarte* (1942), y la explotación de la veta de temática neorrealista que desembocará en la novela social de los años cincuenta y sesenta, no era campo abonado para una novelística como la de Eduardo Chicharro, pues "todo cuanto discrepase de aquella normativa: densidad intelectual, *apelación a la fantasía*, cuidado estilístico, probaturas técnicas, vgr, era mal visto, evitado".⁷⁰⁵ De haber publicado su obra durante los años cincuenta, muy probablemente hubiera recibido una crítica parecida a la que mereció la obra de Alvaro Cunqueiro, autor que fue tachado por la crítica de la década de los cincuenta como un anacrónico sin futuro.⁷⁰⁶

Sobre la trayectoria seguida por la cuentística de posguerra, vale la misma descripción realizada arriba para la novela. Sin embargo, tanto J. María Martínez Cachero como Ó. Barrero Pérez señalan, en sus respectivos estudios, la presencia de una novelística y unos cuentos que se apartan del realismo y que exploran los ámbitos de lo irreal, la fantasía y lo fantástico. De ahí que la obra en prosa de Chicharro deba inscribirse dentro de la reducida nómina de autores que son representantes y testimonios de esa otra corriente literaria subterránea y marginal, localizada por J.M. Martínez Cachero en novelas como *La isla sin aurora* (1944) de Azorín o *La quinta soledad* (1943) de Pedro de Lorenzo; y demarcada por Ó. Barrero Pérez en el libro de cuentos de J. María Sánchez Silva, titulado *No es tan fácil*. Sin duda alguna, la obra en prosa de Chicharro aporta su grano de arena a favor de esta declaración que afirma la existencia, en esos días, de una literatura que arranca de presupuestos distintos al realismo y que apunta a mundos de ficción enmarcados en lo fantástico, lo maravilloso y el absurdo.

Cuarto, la inclusión y recepción de E. Chicharro y su obra en la historia de la literatura española de posguerra desde las publicaciones periódicas, los estudios de poesía, las historias y diccionarios de literatura aparecidos durante estos últimos cincuenta años presenta una serie de peculiaridades y paradojas interesantes. A este peculiar desarrollo del proceso de recepción de este autor y su obra han contribuido una serie de circunstancias:

-En primer lugar, el momento histórico en el que E. Chicharro hace acto de presencia con su propuesta neovanguardista no fue el más idóneo. La propuesta estético-poética formulada por E. Chicharro y defendida por el Postismo en la que se mezclaban principios procedentes de las vanguardias europeas y la tradición clásica española; aquel eclecticismo y reivindicación de la imaginación y libertad en poesía, en un momento dominado por los poetas de "Juventud creadora", claramente adheridos a los principios y valores de los vencedores, y el grupo de *Garcilaso* con la práctica de una poesía formalista y de temática escapista, fue, parafraseando a F. Nieva, "una propuesta inoportuna".

-Efectivamente, la recepción deparada al Postismo y a Chicharro por la prensa de la época ponen de relieve esa "inoportunidad histórica" de que antes hablaba. Dicho en otras palabras, los principios estéticos del movimiento postista y sus aportaciones a través de las revistas *Postismo* y *La Cerbatana*, fueron rechazados de plano en y desde las tribunas de la prensa escrita de Madrid y "provincias".

-Además, una vez la propuesta postista desapareció del panorama poético, el rumbo de la poesía española tomó, a partir de la década de los cincuenta, con el asentamiento de la llamada poesía social como corriente dominante, unos derroteros completamente diferentes a la poética de Chicharro. El nuevo ambiente literario, en el que el llamado "realismo social" pasó a ser la pauta y base de la creación literaria, no era terreno abonado para la poesía de corte "surrealista" practicada por Chicharro. Lo mismo sucede con la obra en prosa, el "realismo" imperante durante los cincuenta no casaba con la clara impronta fantástica de los cuentos y novelas chicharrianos.

-Junto a estas circunstancias históricas, están las circunstancias entorno a la obra y su autor. Así, y durante el período que duró la aventura postista, la prensa de Madrid se hizo eco, fundamentalmente, de la actividad pictórica de Chicharro y su participación en la fundación del Postismo; dejando en un segundo plano su labor literaria a pesar de la publicación de algunas muestras de sus poemas, cuentos y de su única obra de teatro, amén de una serie de artículos sobre arte y poesía en las revistas literarias y la prensa de la época. A esta primera etapa en la que su obra literaria pasó casi desapercibida, le siguió un largo período de silencio, tanto por lo que a publicación de obra propia se refiere, como a la aparición de artículos sobre el autor. Incluso los dos volúmenes de poesías publicados póstumamente, *Algunos poemas* (1964) y *Música celestial y otros poemas* (1974), que paliaban aquel importante vacío de obra editada, obtuvieron un eco exiguo, por ello la recepción de dichos volúmenes, cuantitativamente, fue más bien modesta. Y en cuanto a la valoración de los mismos, no hubo unanimidad entre las opiniones manifestadas por los críticos.

-Por último y como circunstancia no menos importante, cabría señalar el carácter minoritario del género poético frente a los otros géneros literarios. Una de las características de la modernidad es, precisamente, la falta de relieve e importancia dados al discurso poético en general: la poesía ya no interesa. Y en los pocos casos en que este interés se da, el círculo de lectores se reduce a minoritarios grupúsculos que, normalmente, también están formados por poetas.

Estas circunstancias determinaron, sin que esto suponga un dato completamente inesperado, que la presencia e inclusión de E. Chicharro en la historiografía hispánica de posguerra es, vista en su totalidad, escasa. De hecho, el infortunio y la fortuna de este autor y su obra están estrechamente vinculados a la suerte que corrió el Postismo. En otras palabras, durante las tres primeras décadas de la posguerra el movimiento postista fue parcial o completamente ignorado, desterrado de las páginas de la historia literaria. En el mejor de los casos y en aquellos pocos estudios e historias en que el Postismo fue mencionado, la relevancia ofrecida a este movimiento marginal. Lo mismo sucedió, pues, con este autor, también él desapareció del panorama literario una vez el Postismo dejó de existir. A partir del año 1975 la inclusión, más o menos regular, de este autor en las páginas de los estudios, historias y diccionarios de literatura española aumenta paulatinamente. Este desarrollo relativamente positivo de la recuperación de Chicharro en la historiografía literaria hispánica, es consecuencia directa y vendría explicado por dos factores:

-la revisión que, desde hace aproximadamente treinta años, se ha venido realizando sobre la literatura del período de posguerra en general y sobre la poesía de este mismo período en particular, por autores como Jan Lechner, Fanny Rubio, José Carlos Mainer, Félix Grande, Joaquín Marco, Víctor García de la Concha, Guillermo Carnero, Jaime Pont, Rafael de Cózar y Santos Sanz Villanueva, entre otros.

-el (re)descubrimiento primero, el creciente interés después y la posterior revalorización, desde una perspectiva histórica, del papel desempeñado por el Postismo durante la década de los cuarenta.

Esta revisión de la evolución de la poesía española de posguerra también conllevó la recuperación y posterior reconocimiento, en mayor o menor medida, de la relevancia e importancia de la obra de autores como C. Edmundo de Ory, Miguel Labordeta y Juan Eduardo Cirlot. Pero, mientras estos poetas han pasado a la historia de la literatura gracias a su obra poética, en el caso de Eduardo Chicharro no sucede lo mismo. Salvo algunas excepciones, la presencia de este autor en la historiografía literaria española se debe más a su participación en el movimiento postista y sus aportaciones teóricas al mismo, que a su obra literaria. De ahí que la mayoría de estudios, historias y diccionarios sólo se nombre o cite a este autor de forma testimonial y siempre cuando se comente o describa el papel y la importancia del Postismo durante la década de los cuarenta, o se glose la obra de C. Edmundo de Ory u otros autores relacionados directa o indirectamente con el movimiento postista.

En los pocos casos en que además de citar a Chicharro, se tiene en cuenta su obra y se ofrece un comentario de la misma, la mayoría de entradas se centra en el comentario de la obra poética. Por lo que se refiere a la valoración de la misma, puedo afirmar que no existe una postura unánime en cuanto a la opinión manifestada por los críticos e historiadores. Los juicios expresados sobre la obra poética de este autor pueden dividirse en tres categorías: 1) aquellos historiadores y críticos que niegan cualquier valor y relevancia a la obra de E. Chicharro; 2) los que sólo señalan muy escuetamente que la obra poética es un obra "interesante" y "a tener en cuenta" sin que entren en más detalles; 3) y aquellos otros que valoran positivamente los poemas de este autor. Estos últimos destacan como factores más relevantes la inventiva léxico-semántica, la euritmia y la ruptura formal del discurso poético practicados en los libros *La plurilingüe lengua*, *Tetralogía* y *Cartas de noche*. Sin embargo, todos están de acuerdo en dos aspectos, por una parte la poesía de E. Chicharro estaría situada dentro de la llamada "corriente surreal de posguerra", y por otra, las posibles repercusiones de la obra de este autor en la poesía contemporánea serían nulas o casi nulas.

En cuanto a la obra en prosa, y a pesar de que durante los últimos diez años hayan aparecido una breve serie de artículos dedicados a los cuentos y a los escritos de carácter autobiográfico en las revistas *Poesía*, *Ínsula*, *Scriptura* y *Zurgai*, la historiografía literaria de posguerra ha ignorado esta faceta de la labor creador de este autor.

Como se desprende de lo dicho arriba, el espacio dedicado a Chicharro en la historia de la literatura española es mínimo. Una mayoría de las obras consultadas sólo menciona el nombre y los apellidos de este autor, otras le dedican a los sumo dos líneas, y sólo una minoría se extiende en una exposición que supera un párrafo. A consecuencia de ello, la imagen que se ofrece de Chicharro y su obra, a través de una gran parte de los estudios de poesía de posguerra, historias y diccionarios de literatura es, a menudo, incompleta, simple y muy fragmentada; además, en algunas ocasiones, los datos presentados son incorrectos. De ahí, que la inclusión de E. Chicharro en la historiografía de la literatura española pueda considerarse como parcial. De un lado, se ha observado un desarrollo positivo en cuanto a la cantidad de veces que este autor aparece citado en dichas obras. Pero, de otro lado, y si nos atenemos exclusivamente al espacio, tratamiento y valoración ofrecidos a este autor y su obra, la recepción de dicho autor presenta una evolución menos positiva.

Todo lo dicho hasta ahora, me permite concluir que, si bien es cierto que durante los últimos veinte años y sobre todo en la última década, su figura ha ido encontrando un sitio en la historias de la literatura, siempre a través del Postismo, no es menos cierto que el "caso Chicharro" todavía no está del todo resuelto. Los estudios, historias y diccionarios reconocerán, en el mejor de los casos, la labor y el carácter renovador de este autor en tanto fundador de un movimiento estético-literario neo-vanguardista. Su inclusión y el que haya sido tenido en cuenta en la historia no se debe, paradójicamente, a su obra literaria. Estamos ante un autor

demediado: las historias de literatura lo recuerdan como dinamizador de un período oscuro, triste y aburrido; pero como autor de novelas, cuentos y versos -esta última faceta en menor medida- ha sido relegado, exceptuando los estudios y artículos de, entre otros, Á. Crespo, J. Pont, V. García de la Concha, algunas historias y tres diccionarios, a una posición marginal o meramente testimonial. A pesar de todo, y sabiendo que aún queda por descubrir gran parte de su obra en prosa y parte de la obra en verso. Obra que, como aquellos mensajes encerrados en una botella, todavía esta por abrir, por editar y por leer. A pesar de ello y paradójicamente con poquísima obra editada, Eduardo Chicharro ha dejado de formar parte de la nómina de autores inexistentes.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA DE EDUARDO CHICHARRO

1. OBRA PUBLICADA

1.1. POESÍA

1.1.1. Ediciones

1.1.2. *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro, 1966. Con prólogo de Ángel Crespo y epílogo de Pilar Gómez Bedate.

Cinco serigrafías de Lucio Muñoz y cinco sonetos inéditos de Eduardo Chicharro, Madrid: Edición de Galería Juana Mordó, 1970.

"Textos inéditos de Eduardo Chicharro (poesía y ensayo)", *Trece de Nieve*, n.º2, Madrid, 1971-1972. Número dedicado a Eduardo Chicharro.

Cartas de Noche, en *Homenaje a Chicharro*, con 11 grabados originales de Amalia Ávila, Manuel Gómez Raba, Enrique Gran, Julio López Hernández, Manolo Millares, Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Ángel Orcajo, Joaquín Ramos, Antonio Saura y Eusebio Sempere. Presentación y revisión de Gonzalo Armero, Madrid: Taller Editorial Grupo Quince, 1974.

Música celestial y otros poemas, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974.

1.1.2. Poemas publicados en revistas y catálogos

Postismo, n.º1, Madrid, 1945.

La Cerbatana, n.º1, Madrid, 1945.

Vida Mundial Ilustrada, n.º204, Lisboa, abril de 1945.

Garcilaso, n.º24, Madrid, abril de 1945; n.º28, Madrid, agosto de 1945; n.º32, Madrid, diciembre de 1945.

Ambo, Madrid, s/a.

El pájaro de paja, n.º1, Madrid, diciembre de 1950; n.º5, Santander, agosto de 1951; n.º9, Madrid, abril de 1953.

Deucalión, n.º2, Ciudad Real, junio de 1951.

Doña Endrina, n.º1, Guadalajara, 1951.

Poesía de España, n.º1, Madrid, 1960.

Cormorán y Delfín, n.º18, Buenos Aires, mayo de 1969.

Trece de Nieve, n.º1, Madrid, 1971.

Litoral, n.ºs23-24, Torremolinos, 1971.

"Catálogo de la exposición de Lucio Muñoz" realizada en el Centro Reina Sofía de Madrid, octubre de 1988, en el que se edita el poema "Carta de noche a Lucio y Amalia".

Xaro "Los gestos de la incomunicación. Exposición", Toledo, 1990. Catálogo de la exposición celebrada en el centro de Arte de la Posada de la Hermandad de Toledo en el que se incluye un fragmento de "Música celestial".

Zurgai, Bilbao, junio de 1991.

1.1.3. Poemas publicados en antologías

"Antología del surrealismo español", José Albi & Joan Fuster, *Verbo*, n.ºs23-24 y 25, Alicante, 1952. Poemas: "Romance de la Pájara Pinta", "De lo más a lo menos" y "Carta de noche a Carlos", págs. 143-146.

Antología de la poesía amorosa contemporánea, Carmen Conde, Barcelona: Bruguera, 1969. Aparece el poema "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza" y los sonetos "Por tus ojos de ciervo y de lagarto", "Espanta, asusta, avisa, so la pena", "Tus ojos son dos lámparas de aurora" y "Rueda el ojo de Dios, todo se apaga", págs. 221-225.

Poesía surrealista en España. Antología, reportaje y notas, Pablo Corbalán, Madrid: Ediciones del Centro, 1974. Poemas: "Carta de noche a una niña de Guernica", págs. 199-202, "Rodeado de dioses", págs. 203-206, y un fragmento del "Manifiesto del Postismo", págs. 367-373.

Poesía de la vanguardia española (Antología), Germán Gullón, Madrid: Taurus, 1981. Poemas: "De lo más a lo menos" y "Carta de noche a Carlos", págs. 341-344.

Antología de la poesía surrealista, Á. Pariente, Madrid: Ediciones Júcar, 1985. Fragmento del poema "Música celestial", págs. 303-325, y una entrada biográfica acompañada de una entrada bibliográfica, págs. 82-83.

Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980), Selección, estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, Madrid: Editorial Alhambra, 1988⁴. Poema: "Rodeado de dioses", págs. 252-253.

1.1.4. Poemas publicados en estudios

Spanish poetry since 1939, Ch. D. Ley, Washington: The Catholic University of America Press, 1962. Fragmento de "Carta de noche a Carlos", pág. 106.

El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, J. Pont, Barcelona: Edicions del Mall, 1987. Poemas: "Queretopea al amigo poeta" y "Tres romances" del libro *Las patitas de la sombra*, estos últimos escritos entre Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory.

1.2. PROSA

1.2.1. Cuentos

Un hombre poco común o el hombre de los pañuelos, *Postismo*, Madrid, 1945. Escrito en colaboración con Silvano Sernesi.

Viaje, *La Cerbatana*, Madrid, 1945, pág. 7.

El quejido, *El Grifón*, Madrid, 1954.

El desahucio, *El Grifón*, Madrid, 1955, págs. 463-471.

La pelota azul, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Francisco García Pavón, Madrid: Gredos, 1959. En la segunda edición el antologador suprimió la participación de Eduardo Chicharro.

Pies solos, *Ínsula*, n.º510, junio de 1989, Madrid, págs 17-18.

Verídica mentira de un joven elegante, *Zurgai*, junio de 1991, Bilbao, págs. 22-27.

1.2.2. Novela

El pájaro en la nieve, *Poesía*, n.º2, Madrid, agosto-septiembre de 1978, págs. 69-74. Sólo aparece publicado el primer capítulo.

1.2.3. Artículos, ensayo y cartas

"¡Poetas! ¡Poetas! ¡Poetas! ¡Qué seres tan extraños!", *La Estafeta Literaria*, n.º14, Madrid, 1944.

"Manifiesto del Postismo", *Postismo*, Madrid, 1945.

"La patética expresión del arte", *La Cerbatana*, Madrid, 1945, págs. 4 y 7.

"C. Edmundo de Ory a machamartillo", *El Español*, Madrid, 10/XI/1945.

"Nos echan de la poesía", *La Cerbatana*, Madrid, 1945, pág. 4.

"Carta abierta a los postistas", *Pueblo*, Madrid, 25 de febrero de 1945. Escrito entre Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro.

"El calvario de Cardeñosa", *ABC*, Madrid, 16 de abril de 1946.

"Los grabados de Goya", *El Español*, 25 de mayo de 1946.

"Segundo manifiesto del Postismo", *La Estafeta Literaria*, n.º extraordinario, Madrid, 1946. Escrito entre E. Chicharro, S. Sernesi y C.E. de Ory.

"¿Dónde está la estética?", *El Español*, Madrid, 18 de julio de 1946. Escrito entre S. Sernesi y E. Chicharro.

"El ciempiés de la poesía", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 1946. Escrito entre C.E. de Ory y E. Chicharro.

"Tercer manifiesto del Postismo", *El Minuto*, n.º1, II época, suplemento de *La Hora*, Madrid, 1947.

"El mundo del arte tiene sus cosas", *Pueblo*, Madrid, 15 de febrero de 1947.

"Cuarto manifiesto postista" (¿1947/1948?), *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974. Escrito entre Silvano Sernesi, Carlos Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro.

"Pintura moderna y postista: carta a los aragoneses", *Amanecer*, Zaragoza, 18 de mayo de 1948.

"El arte antiguo y el arte moderno en Italia. Logomaquia", *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Jaume Pont, Barcelona: Edicions del Mall, 1987, págs. 459-468.

"Posología y uso", (1947)(fragmentos), *Trece de Nieve*, n.º2, Madrid, invierno 1971-1972. Número extraordinario dedicado a Eduardo Chicharro. Versión completa en archivo de Eduardo Chicharro.

"Poesía: la aproximación y la exactitud", *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, págs. 21-29.

["Autorretrato"], *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, págs. 315-317.

["La infancia"], *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, págs. 319-326.

["Autobiografía"], *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, págs. 327-342.

"Carta a Gregorio Prieto", catálogo de la Exposición antológica dedicada a G. Prieto, Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978, págs. 21-25. Con reproducción facsímil del manuscrito y transcripción en letra de imprenta.

1.3. TEATRO

"Akebedonys 1930", *Fantasia*, n.º22, Madrid, 1945.

1.4. GUIONES RADIOFÓNICOS⁷⁰⁷

"Algunas observaciones sobre estética", programa grabado para R.N.E., 29 de enero de 1957. Copia mecanografiada en archivo de E. Chicharro.

"Pequeña historia del Postismo", programa grabado para R.N.E., 9 de febrero de 1959. Copia mecanografiada en archivo de Eduardo Chicharro.

"Algo más sobre el Postismo", programa grabado para R.N.E., 16 de febrero de 1959. Copia mecanografiada en archivo de Eduardo Chicharro.

"Algunos ejemplos de poesía postista", programa grabado para R.N.E., 21 de marzo de 1959. Copia mecanografiada en archivo de E. Chicharro.

2. OBRA INÉDITA⁷⁰⁸

2.1. POESÍA

"Sonetos", cincuenta y nueve inéditos.⁷⁰⁹[1945-1947] *Pequeña miscelánea antológica*. [¿?] Libro de poemas presentado, sin éxito, al premio "Adonais". No incluye ningún poema nuevo.

Libro de poesía castellana. Presentado, sin éxito, al premio "Ciudad de Barcelona", 1958. No incluye ningún poema nuevo.

Poemas en prosa o Cuentos Chicos.

⁷¹⁰[¿?] Incluye los siguientes títulos: "La discusión", "El tiempo y la vida", "Un ruego a la niebla", "El Bálsamo", "El faisán del bosque", "En primer término", "El ciego y el perro", "El centro del universo", "El río", "El amanecer", "El pastorcillo tumbado", "La hora violeta", "La muerte pequeña", "Las luces de los barcos", "El ruiseñor no oído", "El pordiosero", "La luz amarilla", "La manzana", "El león", "La fortuna", "Las floras silvestres", "El cajón del naufrago", "Los pies del pordiosero" y "La jaula".

Posiblemente pertenecen también a esta serie de poemas en prosa los siguientes títulos:⁷¹¹"Pederastas en libertad (página de un diario)" -1 folio mecanografiado-, "Dos hombres maravillosamente desnudos"*, "Aprisionado en las redes"*, "Su sepultura"*, "En su más tierna infancia"*, "Des[illegible] en la vida"*, "En el cielo junto a María Santísima, glorificándola y glorificándose en ella"*, "El viajero"*, "La sociedad no le entiende y lo manda prender"*, "Preso entre dos ángeles"*, "Postreros honores a un marinero muerto"*, "Estatuas petrificadas (II)" -una cuartilla manuscrita-, "Con muerto desconocido"*, "Ladrones en el estudio (IV)"*, "Ladrones en el estudio (V)"*, "Las bellas coleccionistas de Sellos de Correos y su experto domador"*, "Burla sangrienta" -una holandesa manuscrita por ambas caras-, "Y se soltó el pelo"*, "Soldado romano"*, "El coco"*, "Estatuas petrificadas (I)"*, "Devorado por los malos instintos"*, "El alerta maquinista" -una cuartilla manuscrita-, "Muerto de asco"*, "Huyendo del mundo, el Ángel resucita muerto con su [ilegible]"*, "Pintura [ilegible] a la [ilegible]"*, "Muerto a manos de sus propias estatuas"*, "Ladrones en el estudio (I)"*, "Ladrones en el estudio (II)"*, "Ladrones en el estudio (III)"*, "Soldado de Esparta"*, "El alma purificada vuelve a la tierra"*, "Contemplando en un acuario las maravillas del mar"*, "Pasos alejados le hicieron volver la cabeza"*, "Marinero enajenado" -dos cuartillas manuscritas, sin numerar-, "Noches de a bordo" -dos cuartillas manuscritas, sin numerar-, "El enamorado de la historia" -tres cuartillas manuscritas, sin numerar-, y "La primera comunión" -una cuartilla manuscrita-.

Serie de manuscritos no incluidos en el índice anterior, pero que por estilo y forma muy bien pueden formar parte de las nóminas anteriores: "Confesiones de un macho", "Cristo atado a la columna y ultrajado", "El cazador", "Postreros honores a un marinero", "Se soltó el pelo", "El Ángel". A esta última serie deben añadirse otros dos manuscritos sin título.

2.2. PROSA

2.2.1. Cuentos⁷¹²

El niño y la muerte. [1949-1950] Dos copias mecanografiadas (A, B) con anotaciones manuscritas del autor. Una incompleta. Faltan los originales manuscritos y mecanografiados.

A: Copia incompleta, papel carbón. Cuatro folios numerados (1, 2, 3, 4) en margen superior central. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz. Falta la página cinco y subsiguientes. Parece ser la copia más reciente.

B: Copia completa, papel carbón. Ocho holandesas numeradas correlativamente margen superior central. Correcciones y anotaciones en la primera página.

El perro molesto. [¿?] Manuscrito incompleto escrito con bolígrafo tinta azul. Aparece únicamente la primera página.

La herencia. [1949-1950] Dos copias completas mecanografiadas (A1, A2). *El mirador*. Siete copias mecanografiadas: una incompleta (C2) y siete completas (B1, B2, B3, C1, D1 y D2). Falta una copia (presumiblemente el original mecanografiado de B1, B2 y B3), B1, B2, B3 son las copias más recientes. A pesar de constar dos títulos diferentes, se trata del mismo cuento.

A1: Copia original completa mecanografiada. Veinte folios alargados y numerados correlativamente en

margen superior central. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz y bolígrafo.

A2: Idéntica a A1, copia limpia.

B1: Copia completa papel carbón. Trece folios alargados, numerados correlativamente margen superior central. Copia limpia.

B2: Idéntica A1, copia completa.

B3: Idéntica A1, copia completa.

C1: Copia completa papel carbón. Dieciséis folios alargados, numerados correlativamente margen superior central. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz y bolígrafo.

C2: Copia incompleta papel carbón. Falta la primera página. Quince folios alargados, numerados correlativamente margen superior central. Copia limpia.

D1: Copia original mecanografiada. Veintidós folios alargados, numerados correlativamente margen superior central. Anotaciones, correcciones y supresiones a lápiz.

D2: Idéntica a D1, copia completa. Correcciones a lápiz.

El unicornio.

[1950-1960] Un original manuscrito completo (A). Siete folios alargados manuscritos, numerados correlativamente margen superior derecho y con correcciones y anotaciones.

Un paciente poco paciente. [1949-1950] Siete copias mecanografiadas (A1, A2, B, C1, C2, D1, D2).

A1: *Un paciente poco paciente*, copia mecanografiada completa y limpia, 21 A4, numeradas correlativamente en margen superior central. Copia papel carbón.

A2: *Un paciente poco paciente*, copia mecanografiada completa y limpia, 21 A4, numeradas correlativamente en margen superior central. Copia papel carbón.

B: *Un paciente poco paciente*, copia mecanografiada completa con anotaciones, correcciones y tachaduras a lápiz. Veinticinco folios alargados, numerados correlativamente en margen superior central. Copia papel carbón.

C1: *Un paciente muy poco paciente*, copia incompleta. Faltan las páginas 15 a la 25. Anotaciones y correcciones a lápiz. Copia papel carbón.

C2: *Un paciente muy poco paciente*, copia completa. El último folio, n.º25, está dañado. 25 folios alargados numerados correlativamente en margen superior central. Copia papel carbón.

D1: *El extraño suceso de un paciente impaciente*, copia incompleta. Sólo se conservan las diez primeras páginas. Copia papel carbón.

D2: *El extraño suceso de un paciente impaciente*, copia incompleta, han desaparecido las páginas 21, 22, 23, 24 y 25. Copia papel carbón. Anotaciones, correcciones y supresiones a lápiz y bolígrafo.

Relato de amor. [1950-1960] Cinco copias mecanografiadas: dos incompletas (A4 y A5) y cuatro completas (A1, A2, A3, A6). Relacionadas según antigüedad: la copia A1 sería la más nueva. Faltan dos copias completas.

A1: Copia completa, veintiocho folios alargados y numerados correlativamente en margen superior central. Copia papel carbón. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz. Parece ser la copia más reciente.

A2: Copia completa de A1, veintiocho folios alargados y numerados, papel carbón.

A3: Copia mecanografiada original completa, treinta y tres folios alargados numerados correlativamente en margen superior central. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz.

A4: Copia incompleta, seis holandesas numeradas correlativamente en margen superior central. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz.

A5: Copia incompleta de A4. Correcciones, anotaciones y supresiones a lápiz.

A6: Copia mecanografiada original completa, treinta y tres folios alargados numerados correlativamente en el margen superior central. Correcciones, supresiones y anotaciones a lápiz.

La gata Furia. [¿?] Dos versiones manuscritas (A y B) incompletas.

A: Dos folios alargados manuscritos a bolígrafo azul, dos páginas numeradas correlativamente margen superior derecho.

B: Tres folios alargados manuscritos folio 1/2 bolígrafo tinta azul y 2/3 bolígrafo tinta negra, tres folios numerados correlativamente margen derecho superior.

La casa de las cien puertas.

[¿?] Manuscrito completo (1). Cinco folios manuscritos con bolígrafo tinta azul, numerados correlativamente margen superior derecho. Anotaciones y correcciones a bolígrafo.

La riada (A) o *En el árbol* (B). [1950-1960] Dos manuscritos que a pesar de tener un título diferente, son variantes del mismo cuento: A: Manuscrito original aparentemente completo. Bolígrafo tinta azul. Ocho folios alargados numerados correlativamente.

B: Manuscrito original completo. Bolígrafo tinta azul. Seis folios alargados numerados correlativamente.

El incendio del colegio. [¿?] Dos copias mecanografiadas (A, B) y una página suelta (C).

A: Cinco folios originales mecanografiados y ocho papel carbón. Trece folios alargados numerados correlativamente. Correcciones, y anotaciones a lápiz.

B: Copia mecanografiada incompleta en papel carbón. Diez folios alargados numerados correlativamente de página 2 a 10. Falta la primera página y las páginas números 11, 12 y 13.

C: Un folio suelto mecanografiado, página 15.

Historia de ocho niños, un estanque, un portero y un muerto. [1950-1960] Se conservan tres variantes con títulos diferentes (A1, B y C).

A1: *Historia de ocho niños, un estanque, un portero y un ahogado*, copión mecanografiado incompleto. Existen las páginas: 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 y 14. El resto falta. Numeración margen superior derecho. Papel carbón. Pequeñas correcciones a lápiz. Parece ser la versión más definitiva aunque incompleta. Falta mecanografiado original A.

B: *Historia de ocho niños, un estanque, un portero y un ahogado*, copia mecanografiada original completa. Veintisiete folios alargados numerados correlativamente, margen superior derecho. Correcciones, anotaciones, supresiones y añadidos a lápiz y bolígrafo.

B1: *Historia de ocho niños, un estanque, un portero y un muerto*, copión mecanografiado incompleto. Veintiséis folios alargados, numerados correlativamente, margen derecho superior. Papel carbón. Correcciones, etc. a bolígrafo tinta azul. Faltan las últimas páginas [27-28 y 29]. La página 25 de B1 se corresponde con la página 24 de B y la 25 de B1 con la 26 de B.

B2: *Historia de ocho niños, un estanque, un portero y un ahogado*, dos folios alargados sueltos mecanografiados, página 1 y 2. En el título aparecen dos palabras tachadas: [cuatro] y [muerto], anotación a bolígrafo *ocho* y añadido a máquina *ahogado*.

C: *El estanque*, copia mecanografiada completa. Treinta y cuatro folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. Papel carbón. Correcciones y anotaciones lápiz. Parece ser la primera versión.

La manita (A), *La cola de merluza o la manita fosforescente* (B). [1950-1960]. Se trata de dos variantes originales mecanografiadas completas (A y B) con respectivas copias incompletas (A1 y B2). Chicharro parece vacilar por lo que al título del cuento se refiere. A pesar de los diferentes títulos se trata del mismo cuento.

A: *La manita fosforescente*, título manuscrito a lápiz, aparece otro título tachado [La cola de la merluza]. Se trata de la versión más reciente (a falta de otras copias) completa. Mecanografiado original. Consta de veintiséis folios alargados, numerados correlativamente margen superior central. Abundan las correcciones, supresiones y anotaciones. Indica la posible existencia de una versión definitiva que todavía no ha aparecido de entre las copias del archivo, posiblemente perdida.

B: *La manita*, copia completa, original mecanografiado. Consta de veinticinco folios alargados numerados correlativamente margen superior central. Abundan las correcciones, anotaciones y supresiones. Versión anterior a A1.

A1: *La cola de la merluza* Copia incompleta de A, papel carbón. Catorce folios alargados numerados correlativamente: 1, 2, [...] 15 hasta 26, margen superior central. Faltan los folios [3, 4, 5, 6, hasta 14].

B1: Sin título por faltar la página 1. Aunque se puede concluir que se trata de una copia de la versión B titulada *La manita*. Así pues, copia incompleta de B, papel carbón. Catorce folios alargados numerados correlativamente [...] 2, 3, 4, [...] 14 hasta 24 [...], margen superior central. Faltan los folios [1], [2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13], y [25]. Anotaciones, correcciones y supresiones a lápiz.

Historia de nada y de nadie. [1950-1960] Seis copias completas y tres incompletas mecanografiadas.

A: Original mecanografiado completo, doce folios alargados numerados correlativamente.

A1: Copia completa de A, papel carbón, parece ser la versión más reciente. Doce folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. Alguna corrección a lápiz. En el primer folio aparece escrito a mano: *Argentina junio 60*.

B1: Copia completa, papel carbón. Once folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. Falta el original mecanografiado B.

B2: Copia idéntica a B1.

C1: Copia completa, papel carbón. Quince folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. Correcciones y anotaciones a lápiz. En el primer folio se lee la nota manuscrita a lápiz: *Orig. y 2 copias. Es copia*. Falta mecanografiado original C.

D: Copia mecanografiada completa original. Quince folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. Correcciones, anotaciones y tachaduras a lápiz.

D1: Copia incompleta de D. Faltan los folios: 2, 3, 10 y 15.

D2: Sólo aparece el primer folio, copia carbón D1.

E: Copia mecanografiada original. Dieciséis folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. Correcciones y anotaciones a lápiz y pluma.

El señor Movietone se casa. [¿?] Manuscrito original a pluma, seis cuartillas apaisadas y numeradas.

El cañón.

[1950-1960] Tres copias completas idénticas (A1, A2 y A3) papel carbón, 23 A4 numeradas margen superior central. No constan ni el original manuscrito ni el original mecanografiado.

2.2.2. Novelas

Los jeroglíficos del caballo. El caballero, la muerte y el demonio (fechado el 30 de octubre de 1958.)

A1: Copia completa, doscientos once folios alargados. Existen correcciones en el paginado. Anotaciones, correcciones y tachaduras. Copia papel carbón. Falta original mecanografiado A.

X1/2: Dos copias incompleta. X1: sólo los primeros dieciocho folios. X2: 194 folios, el resto ha desaparecido.

Y: Manuscrito original incompleto, cinco holandesas, escritas a pluma y numeradas (1, 2, 3, 4, ¿?). Al dorso de las holandesas aparece otro texto con las páginas 23bis, 24, 25, 26 y 27.

Las tres esposas turcas de Patamata [1950-1960]

A: Copia completa. Setenta y dos folios alargados, numerados correlativamente, margen superior central. Aparecen correcciones a lápiz.

A1: Copia incompleta, falta la página número tres.

Ícaro caído en el jardín de Astarté o Las pluricelestiales [¿?]

A: Original manuscrito, escrito a pluma en cuartillas apaisadas, formato 15,7 x 21,7 cm. Cuatro páginas numeradas. Título en lápiz rojo: *Ícaro c. e. e. j. de Astarté*. Anotación al margen izquierdo primera página, se lee: *Las pluricelestiales*. Incompleto.

B: Original manuscrito, sin título. 26 cuartillas numeradas correlativamente. Incompleto.

El pájaro en la nieve. [1963-1964] La relación y orden de los originales establecidos en esta ficha bibliográfica no reproducen el *stemma* de los manuscritos y copias mecanografiadas que han servido para transmitir esta novela. Debido a la complejidad y el estado de los distintos originales y copias mecanografiadas, la relación de los documentos se realiza, con excepción de la primera entrada, por capítulos.

A: Versión incompleta que incluye los capítulos I, II, III, IV y V. El primer capítulo es una copia mecanografiada completa, cuarenta folios numerados correlativamente (pág. 1 hasta pag. 40), con correcciones y anotaciones. El segundo capítulo es una copia mecanografiada completa, treinta y nueve folios numerados correlativamente (pág. 41 hasta 80). El tercer capítulo es una copia mecanografiada completa, cuarenta folios numerados correlativamente (pág. 81 hasta 122). Las tres últimas páginas (123, 123^{II} y 123^{III}) de este capítulo son manuscritos originales. El cuarto capítulo combina once folios originales mecanografiados numerados correlativamente (pág. 124 hasta pag. 135), y treinta y cuatro folios manuscritos numerados correlativamente (pág. 132 hasta 166), lo que da un total de cuarenta y cinco páginas. A pesar del salto en la numeración, esta versión es una versión completa. Del capítulo quinto sólo se conservan las dos primeras páginas manuscritas.

Primer capítulo. "El capullo del día de San Marcos":

-Una copia completa mecanografiada y numerada correlativamente de la página 1 a la página 42.

-Material diverso en el que también aparecen copias encartadas del capítulo segundo y tercero.

Segundo capítulo. "La lección de geografía":

-Una copia completa mecanografiada y numerada correlativamente de la página 41 a la página 80.

-Una copia incompleta mecanografiada y numerada correlativamente de la página 41 a la página 67.

-Una fotocopia completa.

Tercer capítulo. "Los ojos de cera":

-Dos copias completas mecanografiadas y numeradas correlativamente de la página 81 a la página 123.

-Una copia completa mecanografiada y numerada correlativamente de la página 85 a la página 130.

Cuarto capítulo. "Una estocada a la Jarnac":

-Manuscrito original incompleto. En el archivo sólo constan doce folios numerados correlativamente de la página 119 a la página 130.

-Una copia completa mecanografiada sin numerar. Veinticuatro folios

Quinto capítulo. "Nueva Leda" Ver A.

Sexto capítulo. "Las codornices": No consta en archivo.

Séptimo capítulo "¿?": No consta en archivo y se desconoce el título.

Octavo capítulo. "El expósito": - Sólo se conservan dos folios manuscritos sueltos y numerados (pág. 407 y pag. 413). Junto a estos dos folios también aparecen dos folios manuscritos a doble cara con una sinopsis por escenas de este octavo capítulo.

2.2.3. Artículos y Ensayo

"Advertencia", [1944] notas manuscritas para la edición de *Las patitas de la sombra*.

Estética y psicología del vuelo, [¿?] manuscrito original completo, treinta y ocho folios.

Las musas y el pueblo. Cartas sobre arte a los trabajadores, [¿?] serie diversa de manuscritos originales, cuartillas escritas a pluma.

Sin título, [¿?] artículo en el que se comenta la inauguración de la exposición de pinturas de José

Albertí. Original sin título, escrito a lápiz, cuatro cuartillas sin numerar.

2.3. TEATRO

La lámpara, [¿?] no consta en este archivo. Según informa Francisco Nieva, él posee el manuscrito.⁷¹³

El anillo de María Magdalena, [¿?] único manuscrito original completo y copia mecanografiada incompleta.

3. ORIGINALES PUBLICADOS

3.1. CUENTOS

La pelota azul. [1958] Cuatro copias, un manuscrito (E) y una página suelta.

A1: Copia completa, papel carbón. Ocho folios alargados, numerados correlativamente en margen superior central. En la primera página aparece manuscrito a lápiz: *Argentina junio 60*. Falta mecanografiado original A.

B1/2: Dos copias completas, papel carbón. Ocho folios alargados numerados correlativamente en margen superior central. Falta original mecanografiado B.

D1: Copia completa, papel carbón. Nueve folios alargados, numerados correlativamente en margen superior derecho. Falta original mecanografiado D.

E: *The blue ball*, manuscrito completo en inglés. Trece holandesas correlativas sin numerar.

La verídica mentira de un joven elegante. [1949-1950] Siete copias completas (A, B1, B2, C, D, E) mecanografiadas. Falta una copia (X).

A: Versión "definitiva", quince folios numerados correlativamente. Copia completa. En el primer folio se puede leer la nota manuscrita: *Argentina junio 60*.

B1: Copia mecanografiada original y completa, quince folios alargados numerados correlativamente - numeración margen superior central-.

B2: Copia completa de D1, papel carbón, quince folios alargados numerados correlativamente, s/f.

C: Copia completa mecanografiada papel carbón, catorce folios alargados numerados correlativamente -margen superior central-. s/f.

D: Copia completa mecanografiada original, doce folios alargados numerados correlativamente - margen izquierdo superior-. s/f.

E: Copia completa mecanografiada papel carbón, doce folios alargados numerados correlativamente - margen izquierdo superior-, s/f.

X: Perdida.

El desahucio. [1949-1950] Tres copias mecanografiadas (A, B, C): dos ejemplares incompletos (B y C) y uno completo (A).

A: Copia completa, papel carbón. Nueve folios alargados numerados correlativamente, margen superior central. En el primer folio aparece manuscrito en lápiz: *Argentina junio 60*.

B: Copia incompleta, papel carbón. Siete folios numerados. Falta la página número siete. Correcciones, anotaciones y tachaduras.

C: Copia incompleta, aparecen únicamente las páginas 1, 2 y 3.

3.2. ENSAYO

El calvario de Cardeñosa. [¿?] Original manuscrito incompleto, cinco cuartillas numeradas correlativamente, margen superior derecho.

3.3. TEATRO

Akebedonys, [¿?] manuscrito y copias mecanografiadas, muy incompletos y muy fragmentados.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EDUARDO CHICHARRO

1. LA OBRA DE CREACIÓN EN VERSO Y PROSA

1.1. TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN, ARTÍCULOS EN REVISTAS Y PERIÓDICOS, PRÓLOGOS Y EPÍLOGOS.

ALEJO, Justo, "Música celestial y otros poemas", *Triunfo*, n.º613, Madrid, 29 de junio de 1974.
ARMERO, Gonzalo, "Estas cartas de noche", *Homenaje a Chicharro*, Madrid: Taller Editorial Grupo Quince, 1974.

- "Presentación", *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974.

BORDOLÍ, Ramón, "Eduardo Chicharro; teoría y práctica", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991.

CABALLÉ, Anna, "Estrategias del autorretrato en Eduardo Chicharro", en *Etudes Hispaniques: L'Autoportrait en Espagne. Litterature et peinture*, número 19, Nancy: Publications de l'Université de Provence, 1992, págs. 243-258.

CRESPO, Ángel, "Chicharro Hijo", *Lanza*, Ciudad Real, 1 de abril de 1948.

- "Prólogo", *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazaón (Cuenca): El Toro de Barro, 1966.

- "La poesía de Eduardo Chicharro", original mecanografiado, en archivo de Eduardo Chicharro, 1960.

Estudio editado por primera vez en *Miscelánea de estudios Joaquim Carvalho*, n.º6, Figueira da Foz, 1961. Nueva edición corregida en *Poesía, invención y metafísica*, Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970.

DOMÍNGUEZ MILLÁN, Enrique, "Crítica radiofónica", [1974]. Emitida en Radio Nacional. (Copia en archivo de Eduardo Chicharro).

GIMFERRER, Pere, "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta", *Destino*, Barcelona, 13 de julio de 1974.

GÓMEZ BEDATE, Pilar, "Nota crítica", *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazaón (Cuenca): El Toro de Barro, 1966.

HOOFT, A. van, *La obra poética de Eduardo Chicharro. Estudio y análisis*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona, Estudi General de Lleida, 1987. (Inédita).

- "Eduardo Chicharro: Historia de un inconformista", *Ínsula*, n.º511, Madrid, julio de 1989.

- "Eduardo Chicharro: Los cuentos encontrados", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991.

- "Historiografía literaria 1940-1990. El caso Chicharro", *Symposium Spaans in onderwijs, onderzoeken en bedrijfsleven*, Nijmegen: Vakgroep Spaans, Katholieke Universiteit, 1992.

LAGO, S., "Reiteración de Chicharro Hijo", *Domíngo*, Madrid, 13 de febrero de 1949.

MIRANDA, Julio E., "Chicharro o la imaginación festejada", *La estafeta Literaria*, n.º375, Madrid, julio de 1967.

MOLINA-FOIX, Vicente, "La edad de oro. Gloria Fuertes, poetisa", *El País*, 13 de agosto de 1995, págs. 13 y 14. Se cita a Chicharro como fundador del Postismo.

NIEVA, Francisco, "Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos contra ella", *Trece de Nieve*, n.º2, Madrid, invierno 1971-1972.

- "Datos sobre una novela alquímica", *Poesía*, n.º2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.

ORY, Carlos Edmundo de, "Chicharro hijo a rajatabla", *El Español*, Madrid, 5 de abril de 1946.

- "Han pasado leves transparentes siglos", *Trece de Nieve*, n.º2, invierno 1971-1972.

- "Chicharro y el Postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º259, Madrid, enero de 1975.

PONT, Jaume, "Una novela inédita de Eduardo Chicharro", *Scriptura*, n.º2, Lleida: Facultad de Letras, 1986. Reeditado en *La letra y sus máscaras*, Lleida: Universidad de Barcelona, 1991. Cap. III, págs. 133-154.

VILLAR, Arturo del, "Eduardo Chicharro: Música celestial y otros poemas", *La Estafeta Literaria*, n.º543, Madrid, 1 de julio de 1974.

YVARS, P., "El Postismo, o la vejez de un recién nacido", *Fotos*, Madrid, 5 de enero de 1948. (Entrevista).

1.2. HISTORIAS, MANUALES, ESTUDIOS, DICCIONARIOS Y PANORAMAS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA EN LOS QUE APARECE EDUARDO CHICHARRO

AA. VV., *Quién es quien en las letras españolas*, Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, 1973², pág. 386. ALONSO HERNÁNDEZ, J.L., et al., *Spaanse letterkunde. Overzicht van de Spaanse letterkunde vanaf de Middeleeuwen tot heden*, Utrecht: Het Spectrum b.v., 1988², págs. 444 y 454.

ARANDA, Francisco, *El surrealismo español*, Barcelona: Lumen, 1981, págs. 115, 179-80, 215.

AULLÓN DE HARO, Pedro, *Historia breve de la literatura española en su contexto*, Madrid: Playor, 1981, pág. 615.

AULLÓN DE HARO, Pedro et al., *Historia de la literatura española*, Madrid: Playor, 1991, pág. 406.

- AYUSO, César Augusto, *El realismo mágico. Un estilo poético en los años 50*, Carboneras de Cuenca: El Toro de Barro, 1995, 11-149.
- AYUSO DE VICENTE, M. V. et al., *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Akal, 1990.
- BALCELLS, J. María, *Poesía y poética de Ángel Crespo*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1990, págs. 8-10, 14-15 y 22-27.
- BAYO, E., *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*, Lleida: Sección de Lengua y Literatura Española del Departamento de Filología del Estudi General de Lleida, 1991, pág. 114.
- La poesía española en sus antologías (1939-1980)*, II volúmenes, Lleida: Pagès Editors i Universitat de Lleida, 1994, págs. 104, 264, 348, 350 y 415.
- BENITO DE LUCAS, J., *Literatura de la postguerra: La poesía*, Madrid: Editorial Cincel, 1981, págs. 43-45.
- BLEIBERG, G. y MARIÁAS, J., *Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1964³, pág. 214.
- Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1972⁴, pág. 245.
- BONET, José María, "El arte moderno español, entre dos fines de siglo", *Una Cultura portátil*, Rafael Conte (ed.), Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990, pág. 293.
- BONET, J. Manuel, *Diccionario de las vanguardias en España. (1907-1936)*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, pág. 159.
- CAMANDONE, Mirta, *Escritura sin fronteras Poesía española en castellano desde 1936. Primera parte: 1936-1944*, New York: Lang, 1992, pág. 180.
- CARNERO, Guillermo, "Poesía de posguerra en lengua castellana", *Poesía*, n.º2, Madrid, agosto-septiembre de 1978.
- "Apuntes para la historia del surrealismo en la poesía española de la alta posguerra", en *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, pág. 179.
- CIRLOT, J. E., "Postismo", *Diccionario de los ismos*, Barcelona: Argos, 1949.
- CORBALÁN, Pablo, *Poesía surrealista en España. Antología, reportaje y notas*, Madrid: Ediciones del Centro, 1974.
- CORREA, G., "Estudio preliminar", *Antología de la poesía española (1900-1980)*, Madrid: Gredos, 1980. Vol. II, págs. 24 y 287.
- CÓZAR, R. de, "El Postismo y la vanguardia española de posguerra", *Treinta años de vanguardia española*, Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991, págs. 273-313. Traducción de la versión original: *Trent'anni di avanguardia spagnola*, Milano: Jaca Book, 1988.
- CRESPO, Ángel, "Algunas consideraciones sobre la poesía de posguerra", *Actas de las primeras jornadas poéticas de Cuenca*, (Edición de Enrique Trogal), Cuenca: 1984, págs. 13-14.
- DE LA RICA, Carlos, "Vanguardia en los años cincuenta", *Papeles de Son Armadans*, n.º109, Palma de Mallorca, 1965.
- DÍEZ BORQUEZ, José María, *Historia de la literatura española. Siglo XX*, Madrid: Taurus, 1980. Vol. IV, Cap. IV, págs. 345-368.
- FERNÁNDEZ MOLINA, A., *Enciclopedia universal ilustrada Europeo-Americana*, Suplemento (1963-1964), Madrid: Espasa-Calpe, 1964, pág. 228.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V., *La poesía española de posguerra*, Madrid: Prensa Española, 1973, pág. 527.
- "Introducción al estudio del surrealismo español", *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, pág. 26.
- "Panorama de la poesía de Castilla y León: 1940-1985", *Literatura contemporánea en Castilla y León*, León: Junta de Castilla y León, 1986, pág. 22.
- "El último cuarto de siglo en la poesía de Castilla y León", *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, pág. 96.
- "Eduardo Chicharro: de *Las patitas de la sombra* a la *Tetralogía*", *La Poesía española de 1935 a 1975. II De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid: Cátedra, 1987, págs. 702-712.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis, *La segunda generación poética de posguerra*, Badajoz: Diputación de Badajoz, 1986, págs. 59, 61.
- GÓMEZ BEDATE, P., "Cinco poetas españoles", *Zona*, Buenos Aires, 1961.
- "La poesía española de postguerra (1940-1970)", en *Historia de la literatura española*, Madrid: Cátedra, 1990, vol. II, págs. 1214-1215, 1225 y 1364.
- GONZÁLEZ, J.M., *Poesía española de posguerra*, Madrid: Edi6, 1982, pág. 22.
- GRANADOS, Vicente, *Literatura española, siglo XX: manual de orientación universitaria*, Madrid: Rosas, 1978, págs. 296.
- GRANDE, Félix, "El Postismo: tres agitadores providenciales", en *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus, 1970, págs. 17-21.

- GULLÓN, Ricardo, *Diccionario de literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Alianza Editorial, 1993, págs. 344-345.
- LEY, Ch. D., *Spanish poetry since 1939*, Washington: Cath. University Press, 1962, págs. 105-108.
- LECHNER, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX (Parte Segunda, de 1939 a 1974)*, Leiden: Universitaire Pers, 1975, Cap. I, págs. 12-21 y Cap. II, págs. 22-30.
- LÓPEZ ANGLADA, José Luis, *Panorama poético español (1939-1964). Historia y antología*, Madrid: Editora Nacional, 1965, págs. 132-131.
- Antología de poetas gaditanos del siglo XX*, Madrid: Oriens, 1972, pág. 55.
- MAINER, José Carlos, *Falange y literatura*, Barcelona: Labor, 1971, pág. 50.
- MANTERO, Manuel, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986. Sobre el *Postismo* págs. 21, 30 y 446; sobre E. Chicharro págs. 446 y 450.
- MARCO, Joaquín, "Muerte o resurrección del surrealismo español", *Ínsula*, n.ºs 316-317, Madrid, marzo-abril de 1973. (Reeditado en *El surrealismo*, Madrid: Taurus, 1982, págs. 160-175).
- "La poesía" en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, D. Ynduráin, Barcelona: Crítica, 1980, págs. 109-138.
- *Poesía española del siglo XX*, Barcelona: Edhasa, 1986, págs. 119-156; sobre el movimiento postista y E. Chicharro págs. 122-123 y 133, 134 y 135.
- MARTÍNEZ, José Enrique, "Introducción", *Antología de la poesía española (1939-1975)*, Madrid: Editorial Castalia, 1989, pág. 31.
- MIRÓ, Emilio, "La poesía desde 1936", *Historia de la literatura española (El siglo XX)*, Madrid: Taurus, 1980, págs. 359-361.
- PALOMO, M.^a del Pilar, "La oposición a la norma: Postismo y corriente surreal", *Historia crítica de la literatura hispánica. La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, vol. XXI, Madrid: Taurus, 1988, págs. 94-100.
- PARAÍSO, I., *El verso libre hispánico: orígenes y corrientes*, Madrid: Gredos, 1985, pág. 278.
- PAYERAS GRAU, M., "Segunda etapa de la poesía de posguerra. Los marginales", *Poesía española de posguerra*, Palma de Mallorca: Prensa Universitaria, 1986, págs. 12, 83-93.
- PHILLIPS WINFIELD, J., *Twentieth-Century spanish poets. Second series*, vol. 134 del *Dictionary of literary biography*, Detroit: A Bruccoli Layman Book, 1994, págs. 246, 250 y 256.
- PONT, Jaume, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia (estudio y textos)*, Barcelona: Edicions del Mall, 1987.
- RAMONEDA, A., *Antología de la literatura española del siglo XX*, Madrid: SGEL, 1988, págs. 857-858 (Cita a Chicharro), 660-662 y 715-718 (F. Nieva).
- RIQUER, Martín de & VALVERDE, José María, *Historia de la literatura universal*, Barcelona: Planeta, 1986. Vol. X, Cap. IV, págs. 188-189.
- ROZAS, José María, "Poesía de renovación y experimentación", *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, págs. 118, 129-133 y 148.
- RUBIO, Fanny, "Postismo y La Cerbatana: dos revistas poéticas para un movimiento", en *Las revistas españolas (1939-1975)*, Madrid: Turner, 1976.
- "Poesía del medio siglo: cinco calas", *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1986, pág. 81.
- "Contra la tentación recopiladora", *El País*, 27 de junio de 1992, Madrid, pág. 17.
- RUBIO, Fanny y FALCÓ, J.L., *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid: Editorial Alhambra, 1988⁴.
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española. El siglo XX. Literatura actual*, Barcelona: Ariel, 1984. Vol. VI/II, págs. 370-379.
- STROSETZKI, C., et al., *Geschichte der Spanischen Literatur*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1991, pág. 359.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española. Época contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983⁹. Vol. VI, págs. 531-32 y 644-653.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, H., *Las literaturas hispánicas de vanguardia. Orientación bibliográfica*, Frankfurt am Main: Vervuert, 1991, págs. 22, 26, 42, 212.

2. LA OBRA PICTÓRICA: ARTÍCULOS, ANUNCIOS Y RECORTES DE PRENSA

BARBERÁN, C., "Arte y Artistas. Los paisajes y naturalezas muertas de Chicharro, hijo", *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1944.

- "Arte de hoy. Exposiciones. La pintura de Madrid de Francisco Arias. Nuevos cuadros de Chicharro, hijo", *Informaciones*, Madrid, 3/XI/1948.

BORRÁS, T., "Un pintor: Chicharro Hijo", *Pueblo*, Madrid, 26/XI/1949.

CRESPO, Ángel, "Nuestra exposición de Arte Nuevo", *Lanza*, Ciudad Real, 1948.

FERNÁNDEZ FLÓREZ, W., "Medio Pollo", *ABC*, Madrid, 4 de abril de 1944.

FERNÁNDEZ-PLACER, F., "Exposición de Chicharro (Hijo)", *YA*, Madrid, 4 de marzo de 1944.

FONTES, L. de, "El arte y los artistas. José M.^a Labrador y Chicharro (Hijo)", *Madrid*, Madrid, 13 de enero de 1945.

GARCÍA GIL, Gabriel, "Cómo es el verdadero Salvador Dalí. Una película norteamericana sobre los místicos españoles", *Imperio*, Zamora, 24 de diciembre de 1948.

GONZÁLEZ RUANO, César, "El raro pintor Eduardo Chicharro", necrológica aparecida en la columna "Las cosas que pasan", *Informaciones*, Madrid, 1964.

GUILLOT CARRATALÀ, "La actividad artística en Madrid. Exposiciones. Chicharro Hijo", *Nueva España*, Huesca, 7 de marzo de 1944.

LLOSENT, E., "El arte en la semana. Eduardo Chicharro (hijo), Antonio Lago Rivera, Gerardo [...]", *Arriba*, Madrid, 7 de noviembre de 1948.

- "El arte en la semana. El salón de otoño", *Arriba*, Madrid, 14/XI/1948.

MEDIANO FLORES, Eugenio, "Chicharro hijo en la Sala Marabini", Crítica de arte Emitida a las 16.30 horas del día 18 de enero de 1945 por Radio Madrid. En el archivo de E. Chicharro existe una copia carbón mecanografiada: 2 cuartillas alargadas.

MOYA HUERTAS, Manuel, "Otra vez con Chicharro el joven", *La Estafeta Literaria*, n.º21, Madrid, 15/II/1945. Reproducción en colores del "Bodegón con Margaritas".

NADIE, Juan, "Cuando los hijos de los padres famosos siguen la profesión. (De Eduardo Chicharro "padre" al Postismo)", *España*, Tánger, 9 de junio de 1955.

POL Y GIRBAL, Jaime, "Chicharro hijo expone en Galerías Atenea: un pintor postista que no expone postismo", *Barcelona Teatral*, Barcelona, 1 de marzo de 1945. (Aparecen reproducidos dos retratos en b/n).

PARDOS LÓPEZ, José, "Arte. Chicharro hijo en la Sala Marabini", *Pueblo*, Madrid, 10 de enero de 1945.

PRADOS LÓPEZ, José Manuel, "Arte. Exposición de Chicharro hijo en Marabini", *Pueblo*, Madrid, 24 de febrero de 1944.

- "Chicharro padre y Chicharro hijo se contemplan", *El Español*, Madrid, 24 de febrero de 1945.

RAFAEL, "Charla con el pintor Chicharro hijo", *Afán*, Madrid, 14/VII/ 1944. (Aparece una reproducción del cuadro "Las Damas de Insbruck").

RIBERA, Carlos, "El momento artístico en las salas de Madrid", *La voz de España*, San Sebastián, 3 de diciembre de 1948.

RODRÍGUEZ-FILLOL, Benito, "Paco Ribera y Eduardo Chicharro (Hijo)", *Arriba*, Madrid, 7 de marzo de 1944.

RODRÍGUEZ DE RIVAS, "Arte. La Nacional de Bellas Artes. Pintura. Salas VI, VII, VIII, IX y X", *Arriba*, Madrid, 24 de mayo de 1948.

ROSSELLÓ, M., "Chicharro, Hijo, en Galerías Atenea", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 3 de marzo de 1945.

R.P., "El pintor Eduardo Chicharro (hijo)", *Arte y Letras*, Madrid, 1/III/ 1944.

RUIZ COCA, F., "Por el arte, hacia Dios. Concurso Nacional de pintura, escultura y arquitectura", *Signo*, Madrid, 20 de noviembre de 1948.

SÁEZ ANGULO, Julia, "Lucio Muñoz. La madera sensibilizada", *Reseña*, n.º188, Madrid, 1988.

SAN Y DÍAZ, José, "Desde Madrid. La actual exposición de Chicharro, Hijo", *Lucha*, Teruel, 9 de noviembre de 1948.

S.J., "Eduardo Chicharro, hijo, en Madrid", *ABC*, 22 de febrero de 1944. Con reproducciones de tres óleos -dos bodegones y el cuadro titulado "Elefante"-, y un autorretrato).

- "Chicharro hijo en Madrid", *El Diario Vasco*, San Sebastián, 7/III/1944.

TOMÁS, M., "Impresiones de arte. Exposiciones", *Madrid*, 8/XI/1948.

TRENAS, J., "Chicharro hijo se despide y expone su obra antes de dedicarse al Postismo",

Juventud, Madrid, 17 de enero de 1945.

- "Las artes plásticas en 1948", *Juventud*, Madrid, 30/XII/1948.

VELÁZQUEZ, Rufo, "Chicharro, Hijo", *Dígame*, Madrid, 14/VIII/1945.

YUSTE, [...], "Las manos creadoras. Las explicaciones de Rafael Martínez", *Pueblo*, Madrid, 19 de noviembre de 1948.

Sin firma: "Chicharro, hijo, expone en Madrid", *ABC*, Madrid, 15/II/1944.

- "Chicharro, hijo", *Informaciones*, Madrid, 16 de febrero de 1944.

- "Chicharro, hijo", *Arriba*, Madrid, 16 de febrero de 1944.

- "Chicharro, hijo", *Madrid*, Madrid, 16 de febrero de 1944.

- "Chicharro, hijo, en la sala Marabini", *ABC*, Madrid, 16/II/1944.

- "Chicharro hijo", *Pueblo*, Madrid, 16 de febrero de 1944.

- "Arte. Exposición Chicharro en Sala Marabini", *El Alcázar*, Madrid, 17 de febrero de 1944.

- "El ministro de Educación inaugura la Exposición de Eduardo Chicharro, Hijo", *Pueblo*, Madrid, 17 de febrero de 1944.

- "Se inaugura la Exposición de Chicharro, hijo", *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1944.

- "El arte y los artistas. Chicharro, hijo", *Madrid*, Madrid, 21/II/1944.

- "Chicharro, Hijo", *Dígame*, Madrid, 22 de febrero de 1944.

- "Sala Marabini [...]", *Arriba*, Madrid, 27 de febrero de 1944.

- "Las naturalezas muertas y el arte viviente de Chicharro, Hijo (Salón *Marabini*)", *Domingo*, Madrid, 5 de marzo de 1944.

- "Chicharro (hijo)", *La Voz de España*, San Sebastián, 5/III/1944.

- "Exposición Chicharro (hijo)", *Hoja del Lunes*, Madrid, 6/III/1944.

- "Exposición Chicharro, Hijo", *ABC*, Madrid, 8 de marzo de 1944.

- "Charla del crítico Sr. Sánchez Camargo en la Exposición Chicharro hijo", *ABC*, Madrid, 9 de marzo de 1944.

- "Conferencia de Sánchez Camargo en la Exposición Chicharro", *El Alcázar*, Madrid, 9 de marzo de 1944.

- "Conferencia del señor Sánchez Camargo", *YA*, Madrid, 11/III/1944.

- "Arte. Conferencia de Sánchez Camargo en la exposición de Chicharro", *El Alcázar*, Madrid, 11 de marzo de 1944.

- "Conferencia de Sánchez Camargo en la Exposición Chicharro", *Arriba*, Madrid, 11 de marzo de 1944.

- "Conferencia de Sánchez Camargo en la Exposición Chicharro", *Pueblo*, Madrid, 11 de marzo de 1944.

- "Arte y artistas. Conferencia de Sánchez-Camargo en la exposición de Chicharro, hijo", *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1944

- "Arte. El pintor Chicharro", *El Alcázar*, Madrid, 13 de marzo de 1944.

- "Clausura de la exposición Chicharro, hijo", *Arriba*, 16/III/1944.

- "Los comentarios a los cuadros del hijo Chicharro", *Pueblo*, Madrid, 16 de marzo de 1944. Con foto de Chicharro.

- "Charla de arte en la clausura de la Exposición Chicharro, hijo" *ABC*, Madrid, 16 de marzo de 1944.

- "Clausura de la exposición Chicharro, hijo", *Juventud*, Madrid, 21 de marzo de 1944. Con reproducción de una naturaleza muerta en b/n.

- "Arte. Noticiario artístico de Madrid", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 27 de marzo de 1944.

- "Arte y artistas. En la exposición de Chicharro", *ABC*, Madrid, 14 de mayo 1944.

- "Conferencia en la Exposición Chicharro", *Arriba*, Madrid, 14/V/1944.

- "Conferencia en la exposición Chicharro", *YA*, Madrid, 18/I/1945.

- "Se inaugura una exposición del pintor Chicharro (hijo)", *Informaciones*, Madrid, 9 de enero de 1945.

- "Exposición Chicharro(hijo) en la Sala Marabini", *Arriba*, 9/I/1945.

- "Exposición Chicharro (hijo)", *ABC*, 11 de enero de 1945.

- "Chicharro (hijo) se despide. Y expone su obra antes de dedicarse por completo al postismo", *Juventud*, 17 de enero de 1945.

- "Arte y artistas. En la exposición Chicharro, hijo. Charla de C. E. de Ory", *ABC*, Madrid, 18 de enero de 1945.

- "Chicharro, Hijo (Sala Marabini)", *Domingo*, Madrid, 21/I/1945.

- "Arte. Exposición Chicharro en la Sala Marabini", *El Alcázar*, Madrid, 6 de febrero de 1945.

- "Chicharro, hijo, descubre y lanza el "Postismo" en pintura", *ABC*, Madrid, 8 de febrero de 1945.

- "Chicharro (hijo)", en *La Luna y el Sol*, Madrid, [ilegible]/II/ 1945.

- "Atenea...", *La Prensa*, Barcelona, 24 de febrero de 1945.

- "Atenea...", *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de febrero de 1945.
- "Atenea...", *La Prensa*, Barcelona, 28 de febrero de 1945.
- "Chicharro (hijo)", *El Correo Catalán*, Barcelona, 1 de marzo de 1945.
- "Atenea...", *El Correo Catalán*, Barcelona, 1 de marzo de 1945.
- "Atenea...", *La Vanguardia*, Barcelona, 2 de marzo de 1945.
- "Atenea...", *Diario de Barcelona*, Barcelona, 3 de marzo de 1945.
- "Arte y artistas: Chicharro hijo en Galerías Atenea", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 9 de marzo de 1945.
- "Chicharro, hijo, en Galerías Atenea", *Misión*, Madrid, 10/III/1945.
- "Eduardo Chicharro, Hijo", *La estafeta Literaria*, Madrid, 10/V/1945.
- "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *La Vanguardia*, Barcelona, 7 de julio de 1945.
- "Del arte pictórico", *Telegrama del Rif*, Melilla, 26 de julio de 1945.
- "Premiado en la Exposición Nacional de Bellas Artes", *Correo de Mallorca*, Palma de Mallorca, 2 de agosto de 1945.
- "El marqués de Lozoya inaugura el XIX Salón de Otoño", *Madrid*, 7 de diciembre de 1945.
- "En el Palacio de Exposiciones del Retiro se inauguró ayer el XIX Salón de Otoño", *YA*, Madrid, 8 de diciembre de 1945.
- "Ampliando una noticia referente al escritor Rafael Santos Torrella...", *Cartel de las artes*, 15 de diciembre de 1945.
- "El Salón de Otoño ha abierto sus puertas", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 30 de diciembre de 1945. (Reproducción en colores del cuadro "Retrato").
- "Exposición en la Galería Buchholz", *Arriba*, Madrid, 8/I/1946.
- "El arte de Muñoz Degrain", *Pueblo*, Madrid, 9 de enero de 1946.
- "Arte y artistas. Conferencia de Chicharro (Hijo) en el XIX Salón de Otoño", *ABC*, Madrid, 9 de enero de 1946.
- "El arte de Muñoz Degrain", *Arriba*, Madrid, 10 de enero de 1946.
- "Facetas del arte español moderno", *ABC*, Madrid, 10 de enero de 1946.
- "Crónica de sociedad. Fiesta íntima", *Ya*, Madrid, 17 de abril de 1946.
- "Se ha celebrado...", *ABC*, Madrid, 17 de abril de 1946.
- "Sociedad. Un retrato de Chicharro y una fiesta alrededor", *El Alcázar*, Madrid, 3 de mayo de 1946.
- "Índice del día", *Arriba*, Madrid, 13 de julio de 1946.
- "Conferencia en la Exposición de Retratos Ejemplares", *Arriba*, Madrid, 13 de julio de 1946.
- "Arte y artistas. Conferencia de Eduardo Chicharro (Hijo)", *ABC*, Madrid, 14 de julio de 1946.
- "¡Cuidado! El "Postismo" actúa. "Si no nos movemos, nos moriremos" afirma Chicharro hijo, fundador de este grupo pictórico poético. El Postista máximo ataca a las marquesas y condesas dedicadas a pintoras, afirma que el arte se ha anquilosado y recita "versos", entre otros excesos más o menos pintorescos", *Informaciones*, Madrid, 13 de mayo de 1948.
- "Vistazo a una exposición nacional", *Destino*, Barcelona, 15/V/1948.
- "Exposición postista. Se inaugurará mañana", *Amanecer*, Zaragoza, 16 de mayo de 1948.
- "Notas de arte. Más artistas que en años anteriores en la Exposición Nacional de Bellas Artes. La falta de extremismos ha sido motivo de que no figure la titulada "sala del crimen", *Ideal*, Granada, 22/V/1948.
- "La próxima temporada", *Dígame*, Madrid, 14 de septiembre de 1948.
- "Mañana, exposición de Chicharro (hijo)", *El diario de Ávila*, Ávila, 18 de septiembre de 1948.
- "Exposición "Chicharro", *El diario de Ávila*, Ávila, 20/IX/1948.
- "Una exposición actual y otra futura. Chicharro hijo en el salón de la Escuela de Artes y Oficios", *El diario de Ávila*, Ávila, 22/IX/1948.
- "Éxito de Chicharro, hijo, en Cano", *ABC*, Madrid, 31/X/1948.
- "Chicharro, hijo, en Cano", *Dígame*, Madrid, 2 de noviembre de 1948.
- "Eduardo Chicharro (hijo) desatiende sus preocupaciones y elucubraciones "postistas"...", *Domingo*, Madrid, 14 de noviembre de 1948.
- "Los concursos nacionales de bellas artes", *ABC*, Madrid, 20/XI/1948.
- "Exposición Chicharro (hijo)", *Informaciones*, Madrid, 29/I/1949.
- "Bodegones, en Pereantón", *Dígame*, Madrid, 1 de febrero de 1949.
- "Chicharro Hijo", *La Tarde*, Madrid, 2 de febrero de 1949.
- "Arte y artistas: Revista de exposiciones en Madrid", *ABC*, Madrid, 5/II/ 1949.
- "Chicharro, hijo, en Macarrón", *Dígame*, Madrid, 8 de febrero de 1949.
- "El Postismo es un post-surrealismo, dice el postista Chicharro hijo", *Pueblo*, Madrid, 12 de febrero de 1949.
- "Exposiciones en siete días", *Hoja del Lunes*, Madrid, 21 de febrero de 1949. Artículo sobre una

exposición, incompleto.

3. ENTREVISTAS

DEL CORRAL, Eduardo, "Los rasgos tradicionales y personales en el arte de Zuloaga", *ABC*, 6/XI/1945. Incluye una foto de Chicharro.

ORY, C. Edmundo de, "Con Chicharro, hijo", *Juventud*, Madrid, 7/II/1945.

RAMÍREZ DE LUCAS, J., "Ocho pintores opinan sobre Goya", *El Español*, Madrid, 18 de mayo de 1946.

Sin firma: "Don Eduardo Chicharro [Padre], Dice:", en "Ornamento y 'muestra' de las artes decorativas españolas", *Pueblo*, Madrid, 3/VIII/ 1946.

-"Chicharro Hijo iba a decorar hasta las puertas de un hotelito en Italia... ¡pero caían bombas!", "Ornamento y 'muestra' de las artes decorativas españolas", *Pueblo*, Madrid, 3 de agosto de 1946.

-"Eduardo Chicharro tiene miedo. Va a hablar sepan ustedes de qué", *Pueblo*, Madrid, 13 de julio de 1946.

4. MATERIAL GRÁFICO

Foto BALMES: "Un retrato del señor Martín Artajo", *Pueblo*, Madrid, 11 de febrero de 1949.

-"El ministro de Asuntos Exteriores, Sr. Martín Artajo, posando ante el pintor Eduardo Chicharro (hijo)", *ABC*, Madrid, 9 de febrero de 1949.

Foto CONTRERAS: *Arriba*, Madrid 19 de febrero de 1944.

Foto MORENO, Francisco.: Reproducción de "El retrato de Fray Justo Pérez de Urbel", *ABC*, Madrid, 17 de febrero de 1944.

Foto MURO, V.: fotografía de grupo, aparecen Chicharro, Ory, Sernesi,... s/f, s/ed.

-"Eduardo Chicharro hijo dando la conferencia sobre su padre", *ABC*, Madrid, 16 de mayo de 1944.

-"Las Damas de Insbruck", *Juventud*, Madrid, 17 de enero de 1945. Reproducción de este cuadro en b/n.

Foto ORTÍZ: fotografía de grupo. Conferencia de Sánchez Camargo en la Exposición de Chicharro, *El Alcázar*, Madrid, 11 de marzo de 1944.

Artes y Letras: reproducción en b/n del retrato "Mujer con abanico", en la portada de la revista, 1943.

Foto ZEGRÍ: fotografía de grupo, exposición en el Salón Mirabini, *ABC*, Madrid, 12 de marzo de 1944.

[S/N]: "Clausura de nuestra exposición", *La hora*, Madrid, 14 de mayo de 1948. Reproducción en colores del óleo "Castillo en el paisaje", en *La estafeta Literaria*, n.º22, Madrid, 16 de febrero de 1945.

-"El momento pictórico", *La Estafeta Literaria*, n.º21, Madrid, 15 de febrero de 1945. Reproducción en colores de un paisaje.

BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL POSTISMO

AA. VV., "Miguel Labordeta y el Postismo" (carta de C. Edmundo de Ory), *Miguel Labordeta, un poeta en la posguerra*, Ap. I, Zaragoza: Ed. Alcrudo, 1977.

AA. VV., *Félix Casanova de Ayala: La visión del Postismo*, La Laguna: LC/ Materiales de Cultura Canaria, 1985.

AA. VV., *Quién es quien en las letras españolas*, Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, 1979.

ALBÍ, J. y FUSTER, J., "Antología del surrealismo español", *Verbo*, n.ºs23-25, Alicante, 1952.

ALCAIDE SÁNCHEZ, J., "El postrer ismo literario", *Balbuena* n.º4, Valdepeñas, 1945.

-"¿Postismo en el cercao?", diario *Lanza*, Ciudad Real, 21/I/1946.

-"Primera antología de mis versos, por Ángel Crespo", *Balbuena*, n.º12, Valdepeñas, primavera 1949.

ALDECOA, José Ignacio, "Carta de un estudiante a otro estudiante sobre materia postista", *El Español*, n.º188, Madrid, 1 de junio de 1946.

ALMEIDA, M., "La soledad postista" en *Félix Casanova de Ayala: La visión del Postismo*, AA. VV., La Laguna (Tenerife): 1985, págs. 23-36.

-"Félix Casanova de Ayala y el Postismo", *Zurgai*, Bilbao, VII/1991.

ALONSO GAMO, José M.ª, "¿Habrà que creer en el Postismo?", *El Español*, Madrid, 4 de mayo de 1946.

ÁLVAREZ, J. A., DOCTOR, R., "Muere en un asilo de Valdepeñas Gregorio Prieto, pintor de la "generación del 27""", *El País*, 15/XI/1992, pág. 28.

AMÓN, Santiago, "De Manrique a Carriedo", *ABC*, Madrid, IX/1981.

- ARAGONÉS DAROCA, J. Emilio, "Cortésmente, no es eso", *El Español*, Madrid, 27 de julio de 1946.
- ARGUMOSA VALDÉS, M. Ángel, "Postismo", *El Español*, Madrid, 10 de agosto de 1946.
- ARRABAL, Fernando, "El hombre pánico", *Papeles de Son Armadans*, CXIII, Palma de Mallorca, agosto de 1965.
- "Salud amigos", *El País*, Madrid, 19 de abril de 1977.
- ASÍS, Manuel Domingo de, "Etapas", *Antología de poetas españoles contemporáneos. 1939-1970*, Madrid: Narcea, 1977, págs. 13-22.
- AZANCOT, Leopoldo, "Dos Carlos", *Litoral* (Homenaje a Ory), n.º19-20, Torremolinos, Málaga, abril-mayo, 1971.
- B.G., J., "Buenos días. Acuse de recibo de Postismo", *Baleares*, Palma de Mallorca, 13 de febrero de 1945.
- BARCO, Pablo del, "Postismo, introrrealismo y poesía abierta", *Informaciones*, Madrid, 13 de julio de 1978.
- BADOLATO, R., "La causa del nerviosismo infantil", *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- "Las virtudes maduras", *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- BARJA, Luis de, "Carlos Edmundo de Ory, fundador del postismo en Sevilla", diario *Sevilla*, 7 de septiembre de 1945.
- BECKER, A., "Vom enfant terrible zum idol der jugend", *Die Presse*, 13 de abril de 1971.
- BELTRÁN, Ramón, "Fiebre de ismos", *Juventud*, Madrid, 7/IX/1945.
- BERENGUER, A., "Génesis postista del primer teatro de Fernando Arrabal", en Fernando Arrabal, *Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto*, Madrid: Cátedra, 1977, págs. 45-56.
- BEYERIE, J. et. al., *Histoire de la littérature spagnole*, Paris: PUF, 1994, págs. 391-393.
- CABALLERO BONALD, José M.ª, "Ángel Crespo: "Suma y sigue"", *Ínsula*, n.º197, Madrid, abril de 1963.
- CALATAYUD, F.: "Saludo a los viejos amigos: después del jueves postista", *Lanza*, Ciudad Real, 15 de septiembre de 1949.
- CANO, José Luis, *Lírica española de hoy: antología*, Madrid: Cátedra, 1975², pág. 117.
- CARRIEDO, Gabino-Alejandro: "Postismo, postistas y filopostistas", *Lanza*, 27/X/1949.
- "España: 80 años de poesía", *Pueblo*, Madrid, 6 de diciembre de 1980.
- "Poética de Gabino-Alejandro Carriedo", *Pueblo*, Madrid, 6 de diciembre de 1980.
- CASANOVA DE AYALA, Félix, "Anecdotario y teoría del Postismo", *Papeles de Son Armadans*, n.º104, Palma de Mallorca, 1964.
- "Notas para un capítulo de poesía española", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 19 de octubre de 1967.
- "Surrealismo-Postismo: 1935-1945", *Ínsula*, n.º511, Madrid, julio de 1989.
- CASTILLO BUÏLS, David, "La plurilingüe lengua: El lenguaje poético postista", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio de 1989.
- CAVERO DE LA MAZA, Jesús, "Una entrevista con Crespo y Ory", *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1949.
- CHANDLER, R.E. et al., *A new history of spanish literature*, Louisiana: University Press, 1991, pág. 251.
- CID, A., "Entrevista con el poeta" (Carriedo), *Pueblo*, Madrid, 6/XII/1980.
- COLLARD, Patrick, *Honderd jaar literatuur in Spanje*, Brussel: Labor, 1985, pág. 165.
- CONTE, Rafael, "Surrealismo, medio siglo después: la ceremonia imposible", *Informaciones*, Madrid, 17 de octubre de 1974.
- CONTRERAS, D. Miguel, "Más sobre el Postismo", *Diario de Cádiz*, Cádiz, 7/IV/1945.
- CÓZAR, Rafael de, *Teoría y praxis de un movimiento estético-literario de posguerra*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1975.
- "Introducción a Carlos Edmundo de Ory", en *Metanoia* (edición de Rafael de Cózar), Madrid: Cátedra, 1978, págs. 19-94.
- "Algunas referencias sobre el movimiento postista a través de sus manifiestos", *Erbea*, n.º2, Huelva: Colegio Universitario de la Rábida, 1980.
- "El Postismo en el contexto de la vanguardia", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio de 1989.
- CRÉMER, Victoriano, "Entre dos trenes. Hombres y paisajes literarios. Un provinciano en la charca", *La Estafeta Literaria*, n.º23, Madrid, 15 de marzo de 1945.
- CRESPO, Ángel, "Carlos Edmundo de Ory", *Lanza*, Ciudad Real, 8/V/1947.
- "Postismo: animal de fondo con lo altivo intacto", *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1949.
- "Cinco notas preliminares", en *Primera Antología de mis versos (1942-1948)*, Ciudad Real: Jabalón, 1949.
- "La trayectoria poética de Gabino-Alejandro Carriedo", *El País*, Madrid, 25 de agosto de 1985.

- "Mi experiencia postista", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio 1989.
- DELGADO, J. J., "El Postismo, C. Edmundo de Ory, Félix Casanova de Ayala...", en *Félix Casanova de Ayala: La visión del Postismo*, AA. VV., La Laguna (Tenerife): 1985, págs. 11-22.
- DIETZ, B., "El Postismo y su lugar en la poesía española", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio 1989, pág. 9.
- DÍEZ-ECHARRI, E. y ROCA FRANQUESA, J.M., *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1982³. Vol. II, pág. 1322.
- D'ORS, Eugeni, "William Blake" (Novísimo Glosario), *Arriba*, Madrid, 16 de abril de 1945.
- EL SILENCIOSO (Julio Trenas), "Un poeta maldito... a medias", *La Estafeta Literaria*, n.º13, Madrid, 25 de septiembre de 1944.
- "Psicosis de celebridad", *La Estafeta Literaria*, n.º18, Madrid, 15 de diciembre de 1944.
- "Con aires de equilibrista salta el Postismo a la pista", *La Estafeta Literaria*, n.º21, Madrid, 15 de febrero de 1945.
- "Postismo conferenciante", *La Estafeta Literaria*, n.º21, Madrid, 15 de febrero de 1945.
- "¿Qué tiene la mirada?", *La Estafeta Literaria*, n.º22, Madrid, 1945.
- "Estafeta en "La Estafeta": Ante el Postismo", *La Estafeta Literaria*, n.º22, Madrid, 1945.
- "La cena... sin burlas", *La Estafeta Literaria*, n.º25, Madrid, 1945.
- "Un postista en la jaula", *La Estafeta Literaria*, n.º30, Madrid, 10 de julio de 1945.
- "Plagio tolerado", *La Estafeta Literaria*, n.º32, Madrid, 25/VIII/1945.
- "A ponerse serio Carlos", *La Estafeta Literaria*, n.º39, Madrid, 30 de diciembre de 1945.
- EOLO, "El segundo manifiesto postista y el camelo carótico bis", *El Español*, n.º187, Madrid, 25 de mayo de 1946.
- EUTRAPELICUS, "El rincón de Eutrapelia: Postismo, suplemento de *La Codorniz*", *El Correo Español*, San Sebastián, 8 de febrero de 1945.
- "El rincón de Eutrapelia: El purulento carnaval de los ismos", *El Correo Español*, San Sebastián, 10 de febrero de 1945.
- "El rincón de Eutrapelia: Las calenturientas elucubraciones postistas", *El Correo Español*, San Sebastián, 11 de febrero de 1945.
- FARACO, C., "Chicharro-Ory: sonetos epistolares (Postismo)", *La Estafeta Literaria*, n.º598, Madrid, 15 de octubre de 1976.
- FERNÁNDEZ CAVA, S., "Los manifiestos del Postismo", *Módulo 3*, n.º2, Madrid: Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid, 1978.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao, "El poder creador", *Postismo*, Madrid, 1945.
- FERNÁNDEZ PALACIOS, José, "Carlos Edmundo de Ory" (entrevista), *Los Cuadernos del Norte*, n.º23, Oviedo, enero-febrero de 1984.
- FERNÁNDEZ SALSO, Agustín, "Ante, por y después del Postismo", *Lanza*, Ciudad Real, 3 de noviembre de 1949.
- FLORES, Andrés, "Manifiesto antipostista", *La Estafeta Literaria*, n.º29, Madrid, 25 de junio de 1945.
- FRANQUELO, R., "Carlos Edmundo de Ory o la vigencia del surrealismo", *La Provincia*, Las Palmas de Gran Canaria, 8 de octubre de 1972.
- FUSTER, Joan, "Ory, loco de un sola pierna", *Levante*, Valencia, 3/IV/1945.
- GARCÍA MARTÍN, J.L., "Textos lingüísticos creativos: la poesía de Carlos Edmundo de Ory", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º359, Madrid, mayo de 1980.
- GARCÍA NIETO, José, "Algo más sobre nuestra poesía", *Juventud*, Madrid, n.º31, 19 de noviembre de 1942.
- GARCÍA POSADA, Miguel, "Carlos Edmundo de Ory: un poeta recuperado", *El Correo de Andalucía*, 27/XI (I) y 4/XII de 1970 (y II).
- GARCÍA SÁNCHEZ, J., "La poesía española y el surrealismo", *Informaciones*, Madrid, 17 de octubre de 1974.
- GIMFERRER, P., "Fonámbulo y asceta", *El Ciervo*, n.º129, Barcelona, noviembre de 1964.
- *Notas parciales sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus, 1970.
- "Tres heterodoxos españoles", en *30 años de literatura española* (en colaboración con Salvador Clotas), Barcelona: Kairós, 1971.
- GÓMEZ SANTOS, M., *Crónica del Café Gijón*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1955.
- GONZÁLEZ RUANO, C., "Los postistas", *Crítica*, n.º6, año II, Barcelona, abril de 1945.
- GRANDE, Félix, "Instantáneas de Ory", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º178, Madrid, octubre de 1964.
- "Este poeta no necesita presentación", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º215, Madrid, noviembre de 1967.
- "Poesía: 1939-1969", *Cuadernos para el Diálogo*, número extraordinario, Madrid, mayo 1969.

- "Poesía: Carlos Edmundo de Ory", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º245, Madrid, mayo de 1970.
- "Carlos, Carlos...", en Carlos Edmundo de Ory *Poesía: 1945-1969*, (edición de Félix Grande), Barcelona: Edhasa, 1970.
- "La hora de Ory", en *Litoral* (Homenaje a Ory), n.ºs 19-20, Torremolinos, Málaga, abril-mayo de 1971.
- HARGUINDEY, Á. S., "Gregorio Prieto: "El Postismo es, como el milagro, algo que no se razona"", *El País*, Madrid, 7 de Marzo de 1978.
- HERNÁNDEZ, Antonio, "Ignacio Aldecoa", *La Estafeta Literaria*, n.º421, Madrid, junio de 1969.
- "Carlos Edmundo de Ory", *La Estafeta Literaria*, n.º433, Madrid, diciembre de 1969.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, María Teresa, *Carlos Edmundo de Ory y el postismo*, Tesis de Licenciatura, Murcia: Universidad de Murcia 1971.
- LABORDETA, M., "Poesía revolucionaria", *España*, n.º41, León, 1950.
- LA DIRECCIÓN, "España lanza el Postismo", *Postismo*, Madrid, 1945.
- LAFFAD-LAMIRAND, H., *Un mouvement d'avant-garde sous Franco: le Postismo*, Tesis de Licenciatura, Amiens: Université de Picardie, 1980.
- LAFUENTE FERRARI, E., "Vanguardia y vuelta al orden", *Postismo*, Madrid, 1945.
- LA REDACCIÓN, "En el que el lector que leyere verá cosas quizás más de nuestro interés que de su agrado y otras posibilidades que se sugieren", *Postismo*, Madrid, 1945.
- LEY, Ch.D., "Los poetas de Garcilaso", *Garcilaso*, n.ºs 35-36, Madrid, abril de 1946.
- "El día que llegué...", *Pueblo*, Madrid, 4 de mayo de 1979.
- *La costanilla de los diablos (Memorias literarias 1943-1952)*, Madrid: José Esteban Editor, 1981.
- LEYVA, A., "La vieja casa: Félix Casanova de Ayala", *Poesía Española*, Madrid, junio de 1953.
- Litoral* (Homenaje a Ory), n.ºs 19-20, Torremolinos, Málaga, abril-mayo de 1971.
- LÓPEZ, Julio, "En busca de los ismos perdidos", *Informaciones*, Madrid, 28 de junio de 1979.
- "Carlos Edmundo de Ory, uno y varios", *Ínsula*, n.º402, Madrid, mayo de 1980.
- LÓPEZ MEDEL, Jesús, "Al futuro postista J. M. Alonso Gamó", *El Español*, n.º187, Madrid, 25 de mayo de 1946.
- LUCIO, Francisco, "Unas palabras acerca de "Poesía", de Carlos Edmundo de Ory", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs 253-254, Madrid, enero-febrero de 1971.
- M.G., F., "Pinta: Postismo, literatura postista, plástica postista", *Baleares*, Palma de Mallorca, 8 de marzo de 1945.
- MAINER, José Carlos, "La razón subjetiva. Poéticas de 1945-1950", AA. VV. *Miguel Labordeta, un poeta en la posguerra*, Zaragoza: Editorial Alcrudo, 1977.
- *De postguerra (1951-1990)*, Barcelona: Crítica, 1994, pág. 17.
- MARCO, J., "El postsurrealismo de Carlos Edmundo de Ory: un olvidado", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 18 de febrero de 1971. (Reeditado en *Nueva literatura en España y América*, Barcelona: Lumen, 1972, pág. 200).
- "Muerte o resurrección del surrealismo en España: aproximación en notas", J. Ortega, *Convergencias/Divergencias/Incidencias*, Barcelona: Tusquets, 1973.
- MARTÍNEZ RUIZ, F., "Carriedo, la ironía como elemento crítico", *ABC*, Madrid, 9 de septiembre de 1981.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio, "Prólogo" a *Nuevo compuesto descompuesto viejo*, Gabino-Alejandro Carriedo, Madrid: Hiperión, 1980.
- "La poesía un género fantasmal", *Una cultura portátil*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 1990. págs. 176-180.
- MILLÁN CONTRERAS, Domingo, "Más sobre el postismo", *Diario de Cádiz*, Cádiz, 7 de abril de 1945.
- "Visto y no visto. ¿"Potismo" o "Postismo"?", *Diario de Cádiz*, Cádiz, 20 de mayo de 1948.
- "No perdió la "s"", *Diario de Cádiz*, Cádiz, 14 de junio de 1948.
- MINGOTE, P. E., *Vida y obra del poeta Carlos Edmundo de Ory*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Oviedo, 1973.
- "Carlos Edmundo de Ory: Poesía abierta", *La Estafeta Literaria*, n.º558, Madrid, 15 de febrero de 1975.
- MOLINA FOIX, V., "El marginado vergonzante (vida y opiniones de Francisco Nieva)", *El País*, 24 de agosto de 1985.
- MONTALVÁN, F.V., "¿Qué es el postismo?", *Amanecer*, Zaragoza, 21 de mayo de 1948.
- MORAL, C.G., y PEREDA, R. M.^a, *Joven poesía española*, Madrid: Cátedra, 1979.
- MOYA HUERTAS, Miguel, "Cuidado con el postismo", *La Estafeta Literaria*, n.º21, Madrid, 19 de febrero de 1945.
- NIETO, A., "Visión postista", *El Diario Montañés*, Santander, 23/III/1945.

- NIEVA, Francisco, "El postismo", *Centaurus (Revista de Artes y Letras)*, n.º9-11, Lima, octubre-diciembre de 1950.
- "Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie", en *Litoral (Homenaje a Ory)*, n.ºs19-20, Málaga, abril-mayo de 1971.
- "Los movimientos de vanguardia en la posguerra (El Postismo)", *Informaciones*, Madrid, 11 de noviembre de 1976.
- "El postismo una vez más", *ABC*, Madrid, 22 de julio de 1984.
- NORIEGA, Wenceslao, "Ahí está el Postismo", *La voz de España*, San Sebastián, 22 de febrero de 1945.
- ORY, Carlos Edmundo de, "Ávila, la subterránea", *El Español*, Madrid, 7 de julio de 1945.
- "Caín y Abel no fueron literatos", *El Español*, Madrid, 15 de diciembre de 1945.
- "Valor y lógica del postismo", *La Hora*, Madrid, 7 de mayo de 1948.
- "Geografía del postismo", *Lanza*, Ciudad Real, 8 de septiembre de 1949.
- "Surrealismo ibero y apertura de polémica", *Correo Literario*, n.º50, Madrid, 15 de junio de 1952.
- "Historia del Postismo" y "Apéndice a Historia del Postismo", en *Poesía: 1945-1969*, C. Edmundo de Ory, Barcelona: Edhasa, 1970. (Ed. de Félix Grande)
- "¿Surrealismo en España?", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º295, Madrid, marzo de 1972.
- "Marinetti y el futurismo italiano", *Fin de Siglo*, n.ºs6-7, Jerez de la Frontera, 1983.
- "Por calles y tabernas con José Ignacio de Aldecoa", en *Aproximación crítica a Ignacio de Aldecoa*, Drosoula Lytra, Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- PABLOS, Salvador de, "El Postismo treinta años después", *La Estafeta Literaria*, n.º561, Madrid, 1 de abril de 1975.
- PALACIOS, A., *Gabino-Alejandro Carriedo, su continente y su contenido*, Palencia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1984.
- "El Postismo (breve historia)", *Hispanorama*, n.º 48, Nuremberg, 1988.
- "Gabino-Alejandro Carriedo y Ángel Crespo en el Postismo", *Ínsula*, n.º511, Madrid, julio 1989.
- "Tres revistas de la 'segunda hora' del Postismo", *Zurgai*, Bilbao, 1991.
- *Jueves Postista (El papel de Ciudad Real en el Postismo. Los artículos de Lanza)*, Ciudad Real: Diputación de Ciudad Real - Área de Cultura, 1991.
- PALENCIA, Benjamín, "Correspondiendo muy gustoso a un ruego", *Postismo*, Madrid, 1945.
- PARDO, Benjamín, "Aquellos muchachos de 1945", *Diario 16*, Suplemento Culturas, Madrid, 24 de octubre de 1987.
- PAULINO AYUSO, José, "Fin de la década (Postismo, Grupo Cántico)", en *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid: Playor, 1983, págs. 21-22 y 156-157.
- PAULINO, José, "El postismo o una estética de Arrabal", *Reseña*, n.º106, Madrid, 1977.
- PEREDA, R. M.ª, "Postismo y surrealismo", *Informaciones*, Madrid, 17 de octubre de 1974.
- PEREYRA, M., "¡Postismo, no!", *El Español*, Madrid, 22 de junio de 1946.
- PÉREZ MINIK, Domingo, "Un herético salvado: Carlos Edmundo de Ory", *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 16 de diciembre de 1972.
- POL GIRBAL, Jaime, "El Postismo a la vista de lo más difícil todavía", *Barcelona Teatral*, Barcelona, 8 de marzo de 1945.
- "El postismo: historia de mil duros", *Revista*, n.º310, Barcelona, 8 de marzo de 1958.
- POLO DE BERNABÉ, José María, "El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º335, Madrid, 1978.
- "La vanguardia de los años 40 y 50: El Postismo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º374, Madrid, agosto de 1981.
- PONT, Jaume, "Carlos Edmundo de Ory: un caso único en la poesía española de posguerra", *Diario de Lérida*, Lleida, 6 de agosto de 1972.
- *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona, 1972.
- "Carlos Edmundo de Ory: mito y realidad de un poeta", *Camp de l'Arpa*, n.º11, Barcelona, 1974.
- "Carlos Edmundo de Ory o el deseo: del amor absoluto a lo visionario cósmico", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs289-290, Madrid, 1974.
- *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1977.
- "El Postismo: génesis, teoría y obra", *Scriptura*, n.º2, Lleida: Departamento de Literatura Española, Facultad de Letras, 1986.
- "El juego y el humor postistas", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio 1989.
- "Historia y poética del Postismo", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991.
- "Tres grupos poéticos de la inmediata posguerra: "Garcilaso", "Postismo" y "Cántico" (estética e ideología)", *Medio siglo de cultura (1939-1989). Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, n.º9, Rodopi:

Amsterdam/Atlanta, 1990. Reeditado en *La letra y sus máscaras*, Lleida: Universidad de Barcelona, Estudi General de Lleida, 1991. Cap. III, págs. 101-132.

- "Carlos Edmundo de Ory y el "Introrrealismo"", *La letra y sus máscaras*, Lleida: Universidad de Barcelona, Estudi General de Lleida, 1991. Cap. III, págs. 155-167.

- "Iconografías y estelas, de Carlos Edmundo de Ory", *Ínsula*, n.º558, Madrid, junio de 1993.

- "Nieva, en el Postismo", *Ínsula*, n.º566, Madrid, febrero de 1994, págs. 16-17.

PRODÁN, G, "La imagen gráfica del postismo", *Ínsula*, n.º511, Madrid, 1989.

PROVENCIO, P., "La poesía de posguerra", *Poesía española contemporánea (1939-1989)*, Madrid: Akal, 1993. (En la antología incluye obra de C. Edmundo de Ory, págs. 16-19; en la nota histórica nombra a Ory y el Postismo, págs. 90, 93-93, pero se olvida de Chicharro).

QUADROS, Luis, "Espanha lança o Postismo", *Vida Mundial Ilustrada*, n.º204, Lisboa, abril de 1945.

QUINTANA, J., "Félix Casanova de Ayala, un poeta de vanguardia", *El Eco de Canarias*, Las Palmas, 13 de julio de 1975.

QUIÑONERO, J. P., "Carlos Edmundo de Ory y el postismo", *Informaciones*, Madrid, 2 de abril de 1970.

QUIÑONES, Fernando, "Ha vuelto Carlos Edmundo de Ory", *La Voz del Sur*, Cádiz, 17 de septiembre de 1950.

- *Últimos rumbos de la poesía española. La Posguerra 1939-1966*, Buenos Aires: Columba, 1966.

RAMÍREZ MORALES, Dulce, "Hacedle un río aparte pero hablemos de él", *Lanza*, Ciudad Real, 15 de febrero de 1947.

REBORDAO, Aantonio, "O poeta Ángel Crespo e o panorama poético do Espanha", *Bandarra*, Porto, 1953.

REYZABAL, M.ªVictoria, "C. Edmundo de Ory ¡Qué solo, pero qué bien!", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991.

RIPOLL, José María, "Las piedras preciosas", *Ínsula*, n.º510, Madrid, junio de 1989.

RODRÍGUEZ SANTEBAS, Santiago, "Postismo y poesía maldita", *Triunfo*, n.º433, Madrid, 19 de diciembre de 1970.

RUBIO, Fanny, "La poesía española en el marco cultural de los primeros años de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º276, Madrid, junio de 1973.

- "Teoría y polémica en la poesía española de posguerra", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.ºs361-362, julio-agosto, 1980.

S., "El Postismo y el tetraedro", *La Estafeta Literaria*, n.º20, Madrid, 30 de enero de 1945.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Diccionario de literatura española*, Madrid: Aguilar, 1953, pág. 883.

- *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid: Aguilar, 1953.

- *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid: Aguilar, 1954².

- *Los movimientos literarios. Historia, interpretación y crítica*, Madrid: Aguilar, 1957, págs. 291-293.

- *Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid: Aguilar, 1964-1965³.

SANTOS, D., "Gabino-Alejandro Carriedo: "Las alas cortadas"", *Pueblo*, Madrid, 12 de septiembre de 1960.

SANTOS TORRELLA, Rafael: "Medio siglo de publicaciones de poesía en España", Madrid: I Congreso de Poesía, 1952. Catálogo de Revistas.

SANZ Y DÍAZ, José, "Mirada rápida a los ismos anteriores", *Postismo*, Madrid, 1945.

SARGATAL, A., "Dedicado al poeta Carlos Edmundo de Ory", *Vora-Tosca*, Olot, febrero de 1973.

"SATIRICÓN", "El post-ismo", *Las Provincias*, Valencia, 2 de marzo de 1945.

SAURA, Antonio, "Las últimas publicaciones sobre arte moderno", *La Hora*, Madrid, 4 de diciembre de 1949.

SERNESI, Silvano, "Entrevista a un hombre que se ríe sentado y fuma con la mano y con la boca", *La Cerbatana*, Madrid, 1945.

- "El futurismo visto desde el Postismo", *El Español*, Madrid, 3/III/1945.

- "Comedia y actores en el teatro de Italia", *El Español*, Madrid, 1 de marzo de 1947.

- "El eco del mundo a través de Italia", *El Español*, Madrid, 8/III/1947.

- "La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico", *El Español*, Madrid, 22 de marzo de 1947.

SERRA, C., "Genio y figura de Ory", *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 13 de mayo de 1971.

- "Carlos Edmundo de Ory", *Ínsula*, n.º511, Madrid, julio 1989.

SODERBERG, L., "Rötlos, tom och räd", *Goteborgstioningen GT*, Estocolmo, 16 de mayo de 1956.

SOLNER, G. L., *Poesía Española Hoy*, Madrid: Visor, 1982.

SORIA, F., "Marinetti a muerto: ¡Viva el Postismo!", *La Estafeta Literaria*, Madrid, 15 de febrero de 1945.

- SOTA, J. F. de la, "La alegría postista de C. Edmundo de Ory", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991.
- TRENAS, Julio, "Un "ismo" en plástica", *Postismo*, Madrid, 1945.
- "Reivindicación del Postismo", *Pueblo*, Madrid, 17 de marzo de 1978.
- TUSÓN, V. & LÁZARO, F., *Literatura Española*, Madrid: Anaya, 1983, pág. 493.
- ÚBEDA, J., "Llover sobre mojado: después de un jueves antipostista", *Lanza*, Ciudad Real, 29 de septiembre de 1949.
- UMBRAL, F., "Poesía de Carlos Edmundo de Ory", *Poesía española*, Madrid, 1970.
- VALENCIA, A., "Los ismos todavía", *Arriba*, Madrid, 20 de agosto de 1964.
- VARELA, J. L., "Thornton Wilder en Madrid o un diálogo en Recoletos", *El Español*, Madrid, 7 de abril de 1945.
- VEGA, "Reseña de la revista *Postismo*", *Juventud*, Madrid, 7/II/1945.
- Sin firma*: "Por el niño", *Postismo*, Madrid, 1945
- "España lanza el Postismo", *Pueblo*, Madrid, 20 de enero de 1945.
- "Primer anuncio del postismo al mundo", *Postismo*, Madrid, 1945.
- "Garcesismo, botellismo y enderezamiento", *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- "Opiniones glosadas de la nueva estética", *La Cerbatana*, Madrid, 1945.
- "Pemán habla de la literatura y del movimiento denominado postismo", *Marruecos*, Tetuán, 22 de febrero de 1945.
- "Atalaya del Sevilla: El Postismo", *Sevilla*, 3 de marzo de 1945.
- "¡Cuidado!... ¡el Postismo actúa!", *Informaciones*, Madrid, 13/V/1945.
- "La literatura y lo otro", *La Estafeta Literaria*, n.º30, Madrid, 10 de julio de 1945.
- "Le "Postisme" est né en 1945... en Espagne", *Vaincre*, Rabat, 19 de julio de 1945.
- "La comedia vieja o el café (encuesta sobre tertulias literarias)", *La Estafeta Literaria*, n.º22, Madrid, 1945.
- "Los ismos al microscopio", *Pueblo*, Madrid, 12 de febrero de 1949.
- "¿Son inexactas las últimas fórmulas literarias?", *Pueblo*, Madrid, 26 de febrero de 1949.
- "Con Carlos Edmundo de Ory. El Postismo y su opinión sobre pintores peruanos", *La Prensa*, Lima, 24 de febrero de 1957.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA

1. HISTORIAS, MANUALES, ESTUDIOS, DICCIONARIOS Y PANORAMAS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA EN LOS QUE NO APARECEN EL POSTISMO Y EDUARDO CHICHARRO

- ADAMS, N. B. *et al.*, *Spanish literature, a brief survey*, New Jersey: Littlefield, Adams and Co. Paterson, 1960.
- Breve panorama de la literatura española*, Madrid: Castalia, 1968. (Traducción de la edición americana).
- ÁLVAREZ, G., *Lírica española del siglo XX. En busca de una trayectoria*, León: Nebrija, 1980.
- ANDRÉS, A., *Geschichte der spanische literatur*, München: 1961, págs. 289- 290.
- AUB, Max, *Una nueva poesía española (1950-1955)*, México: Imprenta Universitaria, 1957.
- La poesía española contemporánea*, México: Era, 1969².
- AA. VV., *Quién es quien en las letras españolas*, Madrid: Instituto Nacional del Libro Español, 1969.
- BARINAGA, Angel, *Movimientos literarios españoles en los siglos XIX y XX*, Madrid: Alhambra, 1969².
- BARRERO PÉREZ, Oscar, *Historia de la literatura española contemporánea. 1939-1990*, Madrid: Istmo, 1992, págs. 84-86.
- BARROSO GIL, A. & otros, *Introducción a la literatura española a través de los textos. (El siglo XX desde la Generación del 27)*, Madrid: Ediciones ISTMO, 1985³.
- BATLLÓ, José, "Prólogo" y "Apéndices", *Antología de la nueva poesía española*, Madrid: El Bardo, 1968, págs. 9-35 y págs. 309-380.
- BLANCO AGUINAGA, et al., *Historia social de la literatura Española (Vol. III)*, Madrid: Castalia, 1979.
- Historia social de la literatura Española (Vol. III)*, Madrid: Castalia, 1984².
- BLECUA PERDICES, José Manuel, *Atlas de literatura española*, Barcelona: Ediciones Jover, 1983.
- BLEIBERG, G. & MARÍAS, J., *Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1949.
- Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1953².
- BRENAN, G., *The literature of spanish people. From Roman times to the present day*, Cambridge: At the University Press, 1951.
- The literature of spanish people. From Roman times to the present day*, Cambridge: At the University Press, 1953.
- The literature of spanish people. From Roman times to the present day*, New York: Meridian Books, 1957.
- BROWN, G., *A literary history of Spain. The twentieth century*, London: Ernest Bernn Limited, 1972.
- Historia de la literatura española. El siglo XX*, Vol. VI, Barcelona: Ariel, 1980⁸.
- CANO, J. L., *Poesía española del Siglo XX*, Madrid: Guadarrama, 1960.
- Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid: Guadarrama, 1974.
- CARDONA, A. et al., *Literatura española: teoría literaria, épocas literarias. Desde la Edad Media a nuestros días*, Barcelona: PPU, 1987.
- CARRETER, Lázaro, *Literatura española contemporánea*, Madrid: Anaya, 1966, págs. 249, 255, 265.
- CASTELLET, José María, "La primera década", *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*, Barcelona: Seix-Barral, 1969, págs. 67-87.
- COBB, Carl. W., *Contemporary Spanish Poetry (1898-1963)*, Boston: Twayne Publishers, 1976, págs. 140-150.
- DÍEZ RODRÍGUEZ, M. y DÍEZ TABOADA, M., "II. La poesía española desde el final de la Guerra Civil hasta los años 80", *Antología de la poesía española del siglo XX*, Madrid: Istmo, 1991, págs. 61-66.
- DÍAZ-PLAJA, G., *Historia de la literatura universal y española*, Barcelona: La Espiga, 1956.
- Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Vergara, 1967, págs. 754-765.
- FLASCHE, H., *Geschichte der spanischen literatur*, Stuttgart: Francke Verlag Bernn, 1989.
- FRANZBACH, M., *Abris der spanischen und portugiesichen literatur geschichte in tabellen*, Frankfurt am Main: Atenäum Verlag, 1967, págs. 152-154.
- GÁNDARA-MIRANDA, C. de la, *Historia de la literatura universal en cuadros esquemáticos*, Madrid, 1968.

- GARCÍA LÓPEZ, J., *Resumen de historia de las literaturas hispánicas*, Barcelona: Teide, 1965, págs. 295-297.
- Historia de la literatura española*, Barcelona: Vicens Vives, 1989²⁰.
- GONZÁLEZ DE MENDOZA, P., *Diccionario de temas de la literatura española*, Madrid: Istmo, 1990
- GONZÁLEZ MARTÍN, J.P., *Poesía hispánica, 1939-1969 (Estudio y antología)*, Barcelona: El Bardo, 1970, págs. 7-156. (Sobre la poesía de posguerra en particular véase págs. 49-97).
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando, *Manual bibliográfico de estudios españoles*, Madrid: Eunsa, 1977.
- GULLÓN, G., "Estudio preliminar: ultraísmo, creacionismo y surrealismo", *Poesía de la vanguardia española*, Madrid: Taurus, 1981, págs. 7-37.
- LORENZ, E., *Der metaphorische kosmos der modern spanischen lyrik (1936- 1956)*, Hamburg: De Gruyter, 1961.
- LUIS, Leopoldo de, *Poesía social. Antología (1939-1968)*, Madrid: Alfaguara, 1969², págs. 32-42.
- MAINER, José Carlos, *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona: PPU, 1989.
- NEWEMARK, M., *Dictionary of Spanish literature*, New York: Philosophical Library, 1956.
- ONRUBIA DE MENDOZA, J., *Literatura española*, Barcelona: 1969, págs. 214-218.
- PERES, R.D., *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona: Ediciones Ramón Sopena, 1975, págs. 412-428.
- PERNA, M.L., *Twentieth-century Spanish poets: first series. Dictionary of literary biography*; vol. 108, Detroit: A Bruccoli Clark Layman Book, 1991.
- PRAAG, J.A. van, *Beknopte geschiedenis der Spaanse Letterkunde, 20e eeuw. (Vol. III)*, Amsterdam: 1960, págs. 216-227.
- RÍO, Ángel del, *Historia de la literatura española*, Nueva York: Holt, Reinhart and Winston, 1961.
- Historia de la literatura española*, Nueva York: 1967, Vol. II, pág. 270.
- Historia de la literatura española. Desde 1700 hasta nuestros días*, Barcelona: Bruguera, 1982, vol. II, pág. 532.
- SAINZ DE ROBLES, F. C., *Historia y antología de la poesía española en lengua castellana*, Madrid: 1967.
- SALINAS, P., *Literatura española siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1970.
- SCHNEIDER, M. J., *Modern Spanish and Portuguese literature*, New York: Continuum, 1988.
- SIEBENMANN, Gustav, *Los estilos poéticos en España desde 1900*, Madrid: Gredos, 1973.
- SOBRINO, A., *Nociones de literatura española. (Historia y análisis)*, Miami: Ed. Universal, 1979, págs. 259-274.
- STEENMEIJER, M., *Spaanse literatuur van de twintigste eeuw*, Muidenberg: Coutinho, 1989, págs. 85-99.
- TORRE, G. de, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1974. III Vols.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El panorama de la literatura Española (Vol. II)*, Madrid: Editorial Guadarrama, 1961².
- TUSÓN, V. & LÁZARO, F., *Literatura española*, Madrid: Anaya, 1978.
- TYLER NORTHUP, G., *An introduction to spanish literature*, Chicago: University of Chicago, 1971³.
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1950³, vol. III, pág. 726.
- Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1953⁴.
- Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1957⁵.
- Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1960⁶.
- Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1961⁷.
- Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968⁸, pág. 952.
- VALVERDE, J.M.^a, *Breve Historia de la Literatura Española*, Madrid: Guadarrama, 1976, págs. 255-265.
- VERSTEGEN, Livia, *Literatuur in Spanje: een schets van de middeleeuwen tot nu*, Apeldoorn: Van Walraven, 1985.
- VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Madrid: Guadarrama, 1971. II Vols.
- WARD, Ph., *The Oxford companion to spanish literature*, Oxford: Clarendon, 1978.
- Diccionario de Oxford de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona: Editorial Crítica, 1989.
- ZARDOYA, Concha, *Poesía española del Siglo XX*, Madrid: Gredos, 1974. Vol. IV.

2. GENERAL

- ADES, Dawn, *El dada y el surrealismo*, Barcelona: Labor, 1975.
- ALSINA CLOTAS, J., *Problemas y método de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1984.
- AMELL, Samuel, "Las revistas literarias de la postguerra y la evolución de la novela española actual", *Cuadernos para la investigación de literatura hispánica*, Publicación del semanario "Menéndez Pelayo" de la Fundación Universitaria Española, n.º13, Madrid, 1990, págs. 179-184.
- AUDEN, W. H., *La mano del teñidor*, Barcelona: Barral Editores, 1974.
- BODINI, V., *Poetas surrealistas españoles*, Barcelona: Tusquets, 1971.
- BOURNEUF, R. & OULLET, R., *La novela*, Barcelona: Ariel, 1983³.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1976⁶. Vols. I y II.
- BRETON, André, *Poisson soluble*, Paris: Sagittaire-Simon Kra, 1950.
- Les vases communicants*, Paris: Gallimard, 1955.
- Anthologie de l'humor noir*, Paris: Sagittaire, 1972.
- Introduction au discours sur le peu de réalité*, Paris: Gallimard, 1972.
- Position politique du surréalisme*, Paris: Denoël/ Gonthier, 1972.
- El surrealismo: puntos de vista y manifestaciones*, Barcelona: Barral, 1977.
- Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Guadarrama, 1980³.
- CALVINO, Italo, "Los niveles de la realidad en literatura", *Punto y aparte. Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona: Bruguera, 1983, págs. 397-414.
- CANO, José Luis, "Revistas españolas de poesía 1939-1945", *Ínsula*, Madrid, 15 de noviembre de 1946.
- Antología de la nueva poesía española*, Madrid: Gredos, 1978⁴.
- CELAYA, Gabriel, *Inquisición de la poesía*, Madrid: Taurus, 1972.
- CIORAN, E. M., "El escepticismo y la sabiduría", *Lecturas y crítica (III)*, Barcelona: Los cuadernos de la Gaya Ciencia, 1976.
- COHEN, Jean, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Gredos, 1977³.
- DEBICKI, Andrew, *Estudios sobre la poesía española contemporánea*, Madrid: Gredos, 1968.
- GARCIA NIETO, José, "Algo más sobre nuestra poesía" en *Juventud*, n.º31, Madrid, 19 de noviembre de 1942.
- GARCÍA-POSADA, M., "Poetas ante el fin de siglo", *Babelia* suplemento de *El País*, Madrid, 27 de junio de 1992, págs. 9 y 10.
- GENETTE, Gérard, *Figuras III*, Barcelona: Lumen, 1989.
- GÓMEZ SANTOS, M., *Crónica del Café Gijón*, Madrid: Biblioteca Nueva, 1955.
- GULLÉN, Jorge, "Lenguaje y poesía" en *Revista de Occidente*, Madrid, 1969.
- HUIDOBRO, Vicente, "Manifiestos" (entre otros "Non serviam", "Manifiesto de manifiestos" etc.), *Obras completas de Vicente Huidobro*, Santiago de Chile: Festival Andrés Bello, 1976, vol. I, págs. 715-757.
- Altazor / Temblor de cielo*, ed. René Costa, Madrid: Cátedra, 1981.
- Poesía*, n.ºs30-31 y 32, número monográfico dedicado a Vicente Huidobro, Madrid: Ministerio de Cultura, 1989.
- ILIE, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid: Taurus, 1972.
- JAKOBSON, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Barcelona: Seix-Barral, 1981.
- JIMÉNEZ, José Olivio, "Cinco poetas del tiempo", *Ínsula*: Madrid, 1972².
- Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid: Ínsula, 1972.
- JRRALDE POU, Pablo, *Manual de investigación literaria*, Madrid: Gredos, 1981.
- LÓPEZ ESTRADA, F., *Métrica española del Siglo XX*, Madrid: Gredos, 1983.
- LORENZO, Pedro de, "Juventudes de muerte española", *Juventud*, n.º43, Madrid, 11 de febrero de 1943.
- "La creación como patriotismo", *Arriba*, Madrid, 14 de febrero de 1943.
- LOTMAN, Y., "¿Qué es un texto?", *Letra Internacional*, Madrid, agosto de 1987, págs. 13-14.
- MAINER, José-Carlos, *Literatura y pequeña burguesía en España*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1970.
- "Literatura y sociedad desde 1898. (Estado de la cuestión)", *Historiografía Española Contemporánea. X Coloquio del Centro de Investigaciones Hispánicas de la Universidad de Pau. Balance y Resumen*, (ed.) Manuel Tuñón de Lara, Madrid: Siglo XXI, 1980, págs. 251-273.
- La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid: Cátedra, 1983³. (E. Chicharro y el Postismo no aparecerán por los límites cronológicos del estudio).
- MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona: Ed. El Cotal, 1978.

- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid: Castalia, 1973.
- MORO, César, *Versiones del surrealismo*, Barcelona: Tusquets Editor, 1974.
- NAVARRO TOMÁS, T., *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*, Barcelona: Labor, 1986⁷.
- ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1960.
- La rebelión de las masas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986²⁵.
- QUILIS, Antonio, *Métrica española*, Barcelona: Ariel, 1984.
- REVUELTA, J., "Un año de Garcilaso. Prehistoria", *Garcilaso*, n.º12, abril de 1944.
- SANZ VILLANUEVA, S., *Tendencias de la novela española actual (1950- 1970)*, Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- "Los inciertos caminos de la poesía de postguerra", *Nueve poetas del resurgimiento*, Víctor Pozanco, Barcelona: Ámbito, 1976, págs. 259-277.
- Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid: Alhambra, 1980.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Madrid: Akal, 1981.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- SERRA, C., *Antología del humor negro español*, Barcelona: Tusquets, 1976.
- SERNESI, Silvano, "La sincera nostalgia de Giorgio de Chirico", *El Español*, Madrid, 23 de marzo de 1947.
- SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid: Prensa Española, 1975².
- SOLDEVILA DURANTE, I., *La novela desde 1936*, Madrid: Alhambra, 1980.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid: Gredos, 1973.
- La historia literaria*, Madrid: Gredos, 1968.
- TODOROV, T., *¿Qué es el estructuralismo? Poética*, Buenos Aires: Losada, 1975.
- Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- "Viaje a la crítica literaria", *Letra Internacional*, Madrid, agosto de 1987, págs. 18-11.
- TZARA, Tristan, *Siete manifiestos dadá*, Barcelona: Tusquets Editores, 1972.
- VALLEJO, César, *El romanticismo en la poesía castellana*, Lima: Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, 1954.
- Escritos sobre arte*, Buenos Aires: López Crespo Editor, 1977.
- VAX, Louis, *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Madrid: Taurus, 1980.
- VIDELA, Gloria, *El Ultraismo*, Madrid: Gredos, 1963.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia: Bello, 1977.
- YNDURÁIN, Domingo et al., *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980. (Vol. 8)*, Barcelona: Editorial Crítica, 1981, pág. XIII.
- WELLEK, R. & WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid: Gredos, 1981.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigacions filosòfiques*, Barcelona: Laia, 1983.

3. SOBRE EL CUENTO

3.1. Antologías

- El cuento español 1940-1980 (Selección)*, ed. de Ó. Barrero Pérez, Madrid: Castalia, 1989.
Cuentistas españoles de hoy, ed. de J. Romo, Madrid: Febo, 1944.
Cuentistas españoles contemporáneos, ed. de F.C. Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1946.
Cuentistas españoles del siglo XX, ed. de F. Carlos Sainz de Robles, Madrid: Aguilar, 1960³.
Los mejores cuentistas contemporáneos, ed. P. Bohigas, Madrid: Plus Ultra, 1958.
Cuentistas contemporáneos, ed. de C. Arce Robledo, Barcelona: Rumbo, 1958.
Cuento español de posguerra, ed. de Medardo Fraile, Madrid: Cátedra, Letras Hispánicas, 1992⁴.
El cuento español, ed. de E. Anderson Imbert, Buenos Aires: Columba, 1959.

3.2. Estudios y artículos

- ALONSO, S., "Contar, crear libremente", *Las Nuevas Letras*, n.º8, 1988.
ANDERSON IMBERT, E., *El cuento español*, Buenos Aires: Columba, 1959.
BRANDENBERGER, E. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid: Editora Nacional, 1973.
FRAILE, Medardo, "¿El resurgir del cuento?", *Ínsula*, n.ºs12-513, VIII-IX, 1989, pág. 10.
Las nuevas letras, dedicada a "El Cuento Hoy en España", n.º8, Barcelona/ Almería, 1988.
MILLÁN GIMÉNEZ, J., "El cuento literario español en los años 40. Un género a flote", *Las Nuevas Letras*, Almería, núm. 8, 1988, págs. 80-86.
PERCIVAL, A., "El cuento en la posguerra", *Las Nuevas Letras*, n.º8, 1988.
QUIÑONES, F., "Basta de cuentos", *Las Nuevas Letras*, n.º8, 1988, pág. 66.
SANZ VILLANUEVA, S., "El cuento de ayer a hoy", *Lucanor*, Revista del Cuento Literario, Pamplona: Institución Príncipe de Viana, Dep. de Educación y Cultura, Gobierno de Navarra, 1991, pags. 13-25.
"Sobre el cuento", *Ínsula*, núm. 405, febrero de 1988.
TIJERAS, E., *Últimos rumbos del cuento español*, Buenos Aires: Columba, 1969.
Sin firma: "Lo que cuenta el cuento. El auge del relato breve", *El País*, n.º107, 1 de noviembre 1987, págs 21-22.

APÉNDICES

1. ÍNDICE DE LOS SONETOS

Los sonetos aquí relacionados están presentados según el orden que el propio autor dispuso en sus notas manuscritas conservadas en el archivo familiar. En esta lista de sonetos, se indica el número, el primer verso, la cantidad y tipo de documentos originales conservados -manuscritos, copias mecanografiadas originales, copias mecanografiadas en papel carbón y fotocopias -, o, en su defecto, se constata la ausencia de los mismos. En cuanto a los sonetos inéditos se indica si han sido incluidos en los dos libros inéditos de poesía *Pequeña miscelánea. Antología* y *Libro de poesía castellana*. Y por lo que a los sonetos editados se refiere, se indica(n) la(s) publicación(es) en la(s) que se ha(n) incluido.

Siglas y abreviaturas utilizadas

PMA Pequeña miscelánea. Antología (Libro inédito). En este libro aparecen 15 sonetos con un posible título entre corchetes.

APoe Algunos poemas, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro, 1966. Selección y prólogo de Ángel Crespo, epílogo de Pilar Gómez Bedate.

AnPAC Antología de la poesía amorosa contemporánea, Carmen Conde, Barcelona: Bruguera, 1969.

LPC Libro de poesía castellana (Inédito), Madrid, 1958.

MCOP Música celestial y otros poemas, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974. Edición de Gonzalo Armero.

PMELV El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia (estudio y textos), Jaume Pont, Barcelona: Edicions del Mall, 1987.

RGa Revista Garcilaso, Madrid.

RTN Trece de Nieve, Madrid. "Textos inéditos de Eduardo Chicharro (poesía y ensayo)", Número dedicado a Eduardo Chicharro.

RPE Poesía de España, n.º1, Madrid, 1960.

RZu Zurgai, Bilbao, junio de 1991.

001) *Estarne quieto, recoger el loto...*

-Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia manuscrito Publicado en *MCOP*, pág. 33, I y *PMELV*, pág. 320.

002) *Quiero en la nave de los remos rota...*

-Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia manuscrito Publicado en *MCOP*, pág. 34, II.

003) *¡Sanedrín! ¡Sanedrín!, altivo grito...*

-Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia manuscrito Publicado en *MCOP*, pág. 35, III.

004) *Volver la vista al jaramago aquel...*

-Manuscrito original

-1 copia mecanografiada en papel carbón

-fotocopia manuscrito Publicado en *MCOP*, pág. 36, IV y *PMELV*, pág. 321.

005) *"Solo en el mundo con tu media oreja"...*

Inédito

-Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia manuscrito

006) *¿Viste tú alguna vez la flor de acoso?...*

-Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia manuscrito

Publicado en *MCOP*, pág. 37, V.

007) *El huracán, el fuego del escombros...*

-Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia manuscrito

Publicado en *MCOP*, pág. 38, VI.

- 008) *Espanta, asusta, avisa so la pena...*
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 Publicado en *AnPAC*, pág. 223-224; *MCOP*, pág. 39, VII y *PMELV*, pág. 322.
- 009) *¡Qué largo es el lugar de tus palabras,...*
 Inédito
 -No hay original manuscrito
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
- 010) No consta
- 011) *¡Cómo rodó la lama de los mares...*
 -Manuscrito original
 -1 copia carbón mecanografiada
 Publicado en *MCOP*, pág. 40, VIII.
- 012) *La voz descompasada del concierto,...*
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *MCOP*, pág. 41, XIX.
- 013) *Diptóngame esta lanza del ruido...*
 Inédito
 -Manuscrito original.
 -1 copia carbón.
 -fotocopia
- 014) *Yo elevo en este día mi incensario...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 -fotocopia
- 015) *Oh, Gregorio, mi amigo: allá la infancia...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *RGar*, n.º28, Madrid, agosto de 1945.
- 016) *Mi desgastada prisa -¿qué es mi prisa?-...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -Fotocopia
- 017) *El circumploquio atento la espesura...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 018) *Desmelenado atento el mar se presta...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 019) *El anáfora, la cítara, el espejo,...*
 -Manuscrito original
 -1 copia carbón
 -fotocopia
 Publicado en *MCOP*, pág. 42, X y en *PMELV*, pág. 323.
- 020) *En las noches cerradas que es de llanto...*
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *MCOP*, pág. 43, XI.
- 021) *Y dicen que el soberbio no comprende...*
 Inédito
 -Manuscrito original

-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
022) *Por tus ojos de ciervo y de lagarto...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 44, XII y en *AnPAC*, pág. 223.

023) *La herida yo me vendo tras la vela...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
Publicado en *MCOP*, pág. 45, XIII y *RTN*, pág. 17.

024) *Y quise ser de leche y de cebada...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 46, XIV y *PMELV*, pág. 324.

025) *Más me desvela a mí que soy sólo un reavío...*
Inédito
-Manuscrito original

026) *Ay, cómete la luna, pez de acierto...*
Inédito
-Manuscrito original

027) *De la noche que mucho perpetúa...*
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas en papel carbón
Publicado en *MCOP*, pág. 48, XVI y *RGar*, n.º32, diciembre, 1945.

028) *Ay, mi hijo, recuerdo de la vaga...*
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada original
-3 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *RGar*, n.º32, Madrid, diciembre, 1945 y *MCOP*, pág. 47, XV.

029) *El mar en lo infinito... que si blanca...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 49, XVII.

030) *La casa, el vaso y si la siempreviva...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 50, XVIII.

031) *Ora de mis amores en desnudo...*
Inédito
-Manuscrito original

032) *Cómo escuchar me acierto en la altitud...*
Inédito
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia

033) *Arena, arena, y siempre arena...*
Inédito
-Manuscrito original

034) *Y si yo fuera hombre y no [ilegible]...*
Inédito
-Manuscrito original

035) *Que siempre un resbalar por entre las flores...*
Inédito
-Manuscrito original

- 3 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
036) *¿Por qué me das las cosas para luego...*
Inédito
-Manuscrito original.
-2 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
037) *Señor Dios, no entiendo, te lo juro...*
Inédito
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
-fotocopia
038) *Yo que nunca pienso y sólo canto...*
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
-Incluido en *PMA*, pág. 36, con el título: "No entiendo lo que digo".
Publicado⁷¹⁴ en *RGar*, n.º32, diciembre, 1945 y *MCOP*, pág. 51, XIX.
039) *No lo entenderlo pienso, ni aun lo dudo*, - Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
-Incluido en *PMA*, pág. 37, con el título: "Sigo sin entender lo que di-go".
Publicado en *MCOP*, pág. 52, XX.
040) *Pero alguien lo entendiéralo, tu dices;...*
Inédito
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
-Incluido en *PMA*, pág. 38, con el título: "¡Alguien me entiende!".
041) *Muchos me acosan y me dan fatiga...*, Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
-Incluido en *PMA* pág. 39, con el título: "Pero yo no lo entiendo". Mucho me acosan y me dan fatiga...
042) *Despierta, casta mente, acucia el vago...*
Inédito
-Manuscrito original
-Copia mecanografiada original
-3 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
043) *Es lo que a mí me asombra poca cosa...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
044) *Cuando aún el sueño en el talón nos pisa...*
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 53, XXI y *RGar*, n.º32, diciembre, 1945.
045) (1) *Dije "éste" en este punto; hago la nota...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
046) (2) *Perdonadme, o lector, si ya reincido...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón

-fotocopia
047) *Como el aspecto de la cosa pocha...*
Inédito
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
048) *La color de tus ojos rubiorriente...*
-Manuscrito original
-1 copia en papel carbón del original manuscrito.
Publicado en *MCOP*, pág. 54, XXII.
049) *No hay más por qué mirar, que a la rencilla...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
050) *Yo te dije una vez en alemana...*
Inédito
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada
-1 copia mecanografiado en papel carbón
051) *¡Oh, buen amigo, aquel antiguo Carlos,...*
-Manuscrito original
-1 copia de un mecanografiado original en papel carbón
Publicado en *RLit*, n.ºs 19-20, pág. 17 y *RZu*, pág. 63.
052) *En esta vez que canto el son de todo...*
Inédito
-Manuscrito original
053) *Es fuego o es incendio de la roca...*
Inédito
-Manuscrito original
054) *Me hundo en la entrañas de tu sueño,...*
-Manuscrito original
-1 copia carbón del manuscrito
Publicado en *MCOP*, pág. 55, XXIII y *PMELV*, pág. 325.
055) *Ora de conchas y algas es desnudo...*
-Manuscrito original
Publicado en *MCOP*, pág. 56, XXIV
056) *Este alto sueño que en mi casa mora...*
Inédito
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
057) *Será mi blanca tumba de madera...*
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
Publicado en *MCOP*, pág. 57, XXV y *EMP*, pág. 326.
058) *...El gesto obsceno de medir un puro...*
Inédito
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
-Incluido en *PMA*, pág. 43, con el título: "Para apartar lo impuro de lo puro".
059) *Espesa sombra que este asombro encumbra...*
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 58, XXVI
060) *Ya bailan bailarinas danzaderas...*
Inédito
-1 copia mecanografiada en papel carbón
-fotocopia

- 061) *Cenizas yo seré, tú serás tanto...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 062) *No más que la de un bicho o de una planta...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 063) *Yo puedo ser pequeño, muy chiquito...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 064) *Vengan y me las den todas de una...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 065) *¡Qué tristeza no hayamos un poeta!* - Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *RZu*, pág. 64.
- 066) *No interrumpo mi vida trabajosa...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 067) *Yo muchas veces pienso en lo monstruoso...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 -Incluido en *PMA*, pág. 40, con el título: "¿Por qué decir vaciedades?"
- 068) *La verde Hidra que en verdor se apaga...*
 -Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 59, XXVII
- 069) *Narices, musas, mozas, buzos, lazos...*
 -Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 60, XXVIII.
- 070) *No siempre las pezuñas tiene el lobo...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 071) *No interrumpo mi vida a cada cosa...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 072) *No mires atrás nunca por tu vida...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 -Incluido en *PMA*, pág. 47, con el título: "No hay que mirar atrás"
- 073) *Yo, con mi aristocracia asaz melliza...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
- 074) *Tal me enorgullezco y en mí mismo crezco...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia

- 075) *Mal le hierve la sangre enloquecida...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
- 076) *Va el paso el buey posando por la loma...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 61, XXIX y *APoe*, pág. 28.
- 077) No consta
- 078) *Libre como la mar la vela vuela...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 62, XXX; *APoe*, pág. 29.
- 079) *Tengo sed de palabras de alta estrofa...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 080) *¡Cuánto apesta la noche con ladrido...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 081) *Largo medir de pasos sin reposo...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 082) *Es la noche del záfiro, y la ambigua...*
 -Manuscrito original
 Publicado en *MCOP*, pág. 63, XXI.
- 083) *Visto y no visto se partió por medio...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 -Incluido en *PMA*, pág. 44, con el título: "Un hombre con dos mujeres".
 Publicado en *RPE*, n.º1, Madrid, 1960, pág. 6. con el título: "Un hombre con dos mujeres".
- 084) *Son de extraña madera mis sonetos...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 Publicado en *RZur* pág. 65.
- 085) *... mayúsculos suspiros, griteríos,...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 64, XXXII.
- 086) No consta
- 087) *El tremendo Chebé soy y seré;...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
- 088) *Ya voy, ya voy, oh mirlo...*, Inédito
 -Manuscrito original. Título: "Ave María Purísima"
- 089) *Las hijas de talión y de Armodea,...*
 Inédito
 -Manuscrito original. Anotación al dorso con un título: "Los Cien Sonetos Góticos"
- 090) *Cada minuto peccata minuta;...*
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 65, XXXIII y *APoe*, pág. 27-29.
- 091) *Brazos largos tiende al campo - cuando en paz piensa el arroyo...*
 Inédito

- Manuscrito original
092) No consta.
- 093) *Lama laúd, polilabial ginesta ¡Qué lindas son las hierbas de la noche!...*
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
Publicado en *MCOP*, pág. 66, XXXIV y *EMP*, pág. 327.
- 094) *Muchas se te se dan del fondo al mundo...*
Inédito
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
095) *Lama laúd, polifacial ginesta...*
-Manuscrito original
Publicado en *MCOP*, pág. 67, XXXV y *EMP*, pág. 328.
- 096) *Sin concebir pecado perla eres...*
Inédito
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
097) *¡Ay! quitame ya pronto este delirio...*
Inédito
-Manuscrito original. Aparece una nota manuscrita en que se lee: [prólogo de mi libro de sonetos]. Al dorso aparece un soneto inacabado manuscrito:
- Mámines orinan los dos machos
muy serios, sustentándose la picha,
dicen que morcillada; en que salchicha
comiéronse los dos, ¡y eran terrachos!*
- ¡Os fijásteis cual [...] los muchachos
o los hombres mayores - con la dicha
piltrafa entre los dedos como dicha
que asco les diera y les pusiera empachos*
- 1 copia mecanografiada en papel carbón
098) *Quien escucha la voz de la pregunta...*
Inédito
-Manuscrito
-1 copia mecanografiada en papel carbón
- 099) *La sed del parlamento la demora...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
100) *Pasa la vida el Perro en la inconstancia...*
Inédito
-Manuscrito
-1 copia mecanografiada en papel carbón
- 101) *¡Ay, qué cansancio! ¡Huy, qué, melopea!...*
Inédito
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
102) *Amigo, tú que esperas la rociada...*
Inédito
-Manuscrito original
-3 copias mecanografiadas papel carbón
-fotocopia
103) *Paso a paso llamé a tu puerta un día...*
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
Publicado en *MCOP*, pág. 68, XXXVI

- 104) *Hora es llegada la del llanto espeso* - Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *MCOP*, pág. 69, XXXVII.
- 105) *Rueda el ojo de Dios, todo se apaga:...*
 -Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *AnPAC*, pág. 225; *MCOP*, pág. 70, XXXVIII y *PMELV*, pág. 329.
- 106) *Elegante de elegancia en turpiloquio...*
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *MCOP*, pág. 71, XXXIX.
- 107) *¿A qué pedirle amores al mostrenco...*
 Inédito
 -Manuscrito original. En el texto aparece la dedicatoria: [a J.E.C.] casi con toda seguridad estas iniciales están por Juan Eduardo Cirlot.
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 108) No consta
- 109) *Hombre de sueño, roto de mil modos...*
 -Manuscrito original
 -3 copias mecanografiadas en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 72, XL.
- 110) *Tus ojos son dos lámparas de aurora;...*
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas en papel carbón
 -fotocopia
 Publicado en *AnPAC* pág. 224 y *MCOP*, pág. 73, XLI.
- 111) *Nacido un ser vulgar prefer hubiera...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 112) *Buscar al Hombre, hallarlo, es cosa huera* Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
- 113) *Razón de transformar la casa en cosa...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 114) *Y más y más allá queridhubido...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
- 115) *Quédate quieta aquí junto a mi vena...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 116) *Créese el mojón en medio del camino...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada original
 -1 copia en papel carbón del original mecanografiado
 -Incluido en *PMA*, pág. 42, sin título.
- 117) *Al par que dar, más que desconocida...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón

- 118) *Espejos en los aires y el salado...*
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
 Publicado en *MCOP*, pág. 74, XLII.
- 119) *Hay cosas que me son desconocidas...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
- 120) *¿Qué es lo que nos acucia de tal suerte...*
 Inédito
 -Manuscrito original. Aparece la nota manuscrita: [contra la gloria póstuma]
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 121) *Titilan las estrellas fijo llanto...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 122) *Dicen que siete vidas tiene el gato...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia mecanografiada en papel carbón
- 123) *Son los supersticiosos buen gen...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -2 copias mecanografiadas papel carbón
 -fotocopia
- 124) *Mira tranquilo el buey en torno suyo...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia manuscrita papel carbón
 -1 copia mecanografiada original
- 125) *Santo, Santo Santo por jamás clama...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 126) *Gritos en la esperanza, quieta altura...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 127) *Parado espejo de las aguas nido...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 128) *El pez vuela en el agua tan seguro...*
 Inédito
 -Manuscrito original
 -1 copia en papel carbón del manuscrito
- 129) *Tu casa puesta al borde de un abismo...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 130) *Todo lo mueve el sol: en movimiento...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 131) *Temblor de alas y murmullo de floresta...*
 -Manuscrito original
 -Copia en papel carbón del manuscrito original
 Publicado en *MCOP*, pág. 75, XLIII; en el artículo de A. Crespo aparecido en *Lanza*, Ciudad Real, 1 de abril de 1948 este soneto llevaba el título: "El Sicomoro".
- 132) *Por el lecho yacía tu presencia...*
 Inédito
 -Manuscrito original
- 133) *Es España un molusco sin igual...*
 -Manuscrito original

- 2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 76, XLIV.
- 134) *Es España país fenomenal...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
- 135) *Es España noción municipal...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 77, XLV.
- 136) *Es España un complejo del amor...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
- 137) *Sin embargo es España lo que sé...*
Inédito
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
- 138) *Después de esta frase diré que somos...*
Inédito
-Manuscrito original
- 139) *La calandria ¡cómo canta pusilánime!...*
Inédito
-Manuscrito original
-copia mecanografiada en papel carbón
- 140) *¿Qué pasa con esta noche? ¿Qué la cruza?...*
-Manuscrito original
-2 copias mecanografiadas en papel carbón
-fotocopia
Publicado en *MCOP*, pág. 78, XLVI.
- 141) *Nunca animal furioso, en el obscuro...*
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
Publicado en *MCOP*, pág. 79, XLVII y *APoe*, págs. 29-30
- 142) *¿Qué es eso que desgarrar los sentidos?...*
Inédito
-Manuscrito original
- 143) *¡Ay yayayay y ay ay y ay ay mi cara...!...*
Inédito
-Manuscrito original
- 144) *Caer dos veces más, darse en matices...*, Inédito
-Manuscrito original
- 145) *Qué justa cosa es este sentir bueno...*
Inédito
-Manuscrito original
-1 copia en papel carbón de manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón.
-Incluido en *PMA*, pág. 4, con el título: "La fe"
- 146) *Si ves huir por los resquicios de almas...*
-Manuscrito original
-1 copia mecanografiada en papel carbón
Publicado en el artículo de A. Crespo aparecido en el diario *Lanza*, Ciudad Real, 1 de abril de 1948, este soneto tenía por título: "Un alma".
- 147) *Cómo una brisa tierna siento ahora...*

- Manuscrito original
- 1 copia carbón mecanografiada
- Incluido en *PMA*, pág. 48, con el título: "La aurora".
- Publicado en *Poesía de España*, n.º1, Madrid, 1960, pág. 6 y *MCOP*, pág. 80, XLVIII.
- 148) *Una mancha de prados, verde, llana...*
- Manuscrito
- 1 copia mecanografiada en papel carbón
- Publicado en el artículo de A. Crespo aparecido en *Lanza*, Ciudad Real, 1 de abril de 1948, este soneto tenía como título: "La Paz de los campos".
- 149) *Suda la tierra espíritu buído...*
- Manuscrito original
- 3 copias papel carbón mecanografiadas
- Incluido en *PMA*, pág. 49, con el título: "La margarita y la muralla. Á-vila".
- Publicado en *MCOP*, pág. 81, IL.
- 150) *La herida del olvido ya olvidada...*
- 2 originales manuscritos
- 2 copias mecanografiadas en papel
- fotocopia
- Incluido en *PMA*, pág. 45, con el título: "La herida del olvido".
- Publicado en *MCOP*, pág. 82, L.
- 151) *La luz por sobre la era se apacigua...*
- Manuscrito original
- 1 copia mecanografiada en papel carbón
- Incluido en *PMA*, pág. 50, con el título: "Castilla"
- Publicado en *MCOP*, pág. 83, LI.
- 152) *Por el aire se eleva la macúa...*
- Manuscrito original
- 1 copia mecanografiada en papel carbón.
- Incluido en *PMA*, pág. 46, con el título: "La macúa". Aparece la misma nota que en los originales del archivo, esta vez mecanografiada y a pie de página.
- Publicado en *MCOP*, pág. 84, LII.
- 153) *Tral-lararira tral-lará...*
- Inédito
- Manuscrito original
- 1 copia original mecanografiada???) *Si en este decir largo que declaro* Inédito.
- Manuscrito original. Soneto sin numerar suelto.

2. PERFILES MÉTRICOS DE DOS POEMAS DEL LIBRO *TETRALOGÍA*

I "Pequeños quehaceres terroríficos"

Nº verso	metro	Nº verso	metro	Nº verso	metro	Nº verso	Metro
1	14 (7+7)	37	7	73	11	109	9
2	7	38	7	74	14 (7+7)	110	20
3	14 (7+7)	39	8	75	11	111	12 (6+6)
4	7	40	8	76	12 (6+6)	112	12 (6+6)
5	7	41	7	77	8	113	17
6	7	42	11 (4+7)	78	8	114	8
7	7	43	12	79	11	115	8
8	7	44	5	80	13	116	11
9	7	45	14	81	14	117	11
10	7	46	14 (7+7)	82	12	118	11
11	7	47	14 (7+7)	83	8	119	12
12	7	48	11	84	7	120	9
13	7	49	7	85	10	121	9
14	7	50	7	86	10 (7+3)	122	12
15	14 (7+7)	51	7	87	15	123	12
16	10 (3+7)	52	14	88	14	124	18
17	7	53	13	89	14	125	20
18	10(7+3)	54	3	90	11	126	7
19	7	55	10 (4+6)	91	14	127	14
20	11	56	7	92	14 (7+7)	128	10
21	7	57	13	93	14	129	14 (7+7)
22	16 (8+8)	58	7	94	16	130	7
23	14 (7+7)	59	12(6+6)	95	11	131	7
24	8	60	11	96	16	132	11
25	13	61	14 (7+7)	97	7	133	7
26	12	62	14 (7+7)	98	15	134	5
27	12 (6+6)	63	14 (7+7)	99	13	135	9
28	11	64	7	100	8	136	12
29	7	65	7	101	9	137	7
30	14 (7+7)	66	7	102	10	138	10
31	14 (7+7)	67	7	103	17	139	14 (7+7)
32	8	68	14 (7+7)	104	15	140	8
33	14 (7+7)	69	7	105	15	141	7
34	9	70	10 (7+3)	106	13	142	12
35	7	71	10	107	10	143	9
36	8	72	7	108	7	144	14 (7+7)

Tabla 7-1

2. "Mi castillo casual"

Nº verso	metro	Nº verso	metro	Nº verso	Metro
1	7	40	7	78	16 (8+8)
2	14 (7+7)	41	7	79	8
3	14 (7+7)	42	10 (3+7)	80	5
4	7	43	7	81	8
5	14 (7+7)	44	7	82	8
6	7	45	11	83	8
7	7	46	7	84	12 (4+8)
8	14 (7+7)	47	7	85	8
9	7	48	7	86	8
10	14 (7+7)	49	14 (7+7)	87	16 (8+8)
11	7	50	11	88	16 (8+8)
12	7	51	7	89	16 (8+8)
13	7	52	10	90	8
14	7	53	7	91	8
15	7	54	7	92	8
16	7	55	12	93	8
17	7	56	14 (7+7)	94	14 (7+7)
18	7	57	7	95	8
19	7	58	7	96	8
20	14 (7+7)	59	12	97	8
21	7	60	14 (7+7)	98	11 (7+4)
22	7	61	7	99	7
23	7	62	7	100	7
24	7	63	11	101	7
25	14 (7+7)	64	7	102	7
26	14 (7+7)	65	11	103	14 (7+7)
27	7	66	7	104	7
28	14 (7+7)	67	7	105	7
29	7	68	14 (7+7)	106	14 (7+7)
30	7	69	7	107	7
31	7	70	14 (7+7)	108	7
32	7	71	7	109	7
33	7	72	7	110	9
34	7	73	7	111	9
35	14 (7+7)	74	7	112	9
36	7	75	7	113	9
37	14 (7+7)	76	11	114	11
38	7	77	16 (8+8)		
39	7	78	16 (8+8)		

Tabla 7-2