Eduardo Chicharro Briones La obra narrativa y la obra en verso. Estudio y análisis

Andreu VAN HOOFT COMAJUNCOSAS

I S B N: 84-89727-64-3
Depósito Legal: S. 54-98

Servei de Publicacions
Universitat de Lleida

TESITEX, S.L.
c/. Melchor Cano, 15
Télf. 923 - 25 51 15
Fax 923 - 25 87 03
37007 SALAMANCA

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

A Lucienne que me lee
A Piet, Montserrat y Erik cómplices en la aventura
A mis abuelos, Andreu Comajuncosas Monné y Elvira Planas Civil
Y a Paul

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

AGRADECIMIENTOS

A Jaume Pont por haberme ayudado en todas aquellas ocasiones en que las circunstancias lo han requerido, por las noches de verano en Sunyé y el viaje a Cuenca.

A Antonio Chicharro por acoger la iniciativa calurosamente, por los días en su casa de Madrid y las charlas sobre su padre en la oficina del Paseo de la Castellana, y por poner a mi disposición todo el archivo de su padre -gesto sin el cual este trabajo no hubiera existido-.

A Carlos Edmundo de Ory le debo una noche en su casa de Amiens, donde nos habló de su amigo Eduardo Chicharro y de su aventura común.

A Jordi Jové por alentar con insistencia desde la distancia, y a Xavier Macià por el viaje y los días en Barcelona.

A Rob Le Pair por su apoyo en la realización de mi tarea docente en la Universidad de Nimega.

A Frank van Driel le debo los paseos por los canales de Ams-terdam y su apoyo incondicional.

Y a Lucienne por los días y las noches de lecturas.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN
CRONOLOGÍA DE EDUARDO CHICHARRO BRIONES
EL MARCO HISTÓRICO
I PARTE. EL ARCHIVO DE EDUARDO CHICHARRO 1944-1994
1. ESTADO DE LOS TEXTOS 1944-1994
1.1. LA OBRA EN PROSA Y LA OBRA EN VERSO INÉDITA
1.1.1. El estado de las novelas
1.1.2. El estado de los cuentos
1.1.3. El estado de los poemas y poemas en prosa
1.2. LA OBRA EN PROSA Y LA OBRA EN VERSO EDITADA
1.2.1. La edición de los cuentos y un capítulo de la novela *El pájaro en la nieve*
1.2.2. Los poemas editados en revistas
1.2.3. Los poemas publicados en antologías
1.2.4. Las discrepancias entre las dos únicas ediciones de poesía
1.3. CONCLUSIONES
II PARTE. LA OBRA EN VERSO. INFORME Y ANÁLISIS 1945-1960
2. INFORME Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS 1945-1960
2.1. *LA PLURILINGÜE LENGUA* (1945-1947)
2.1.1. El soneto: consideraciones previas
2.1.2. Una forma clásica puesta a prueba
2.1.3. La distorsión del aparato poético: usos y ejemplos
2.1.4. El abanico léxico de *La plurilingüe lengua*
2.1.5. Campos temáticos: asunto y tono en los sonetos
2.1.6. Conclusiones
2.2. *TETRALOGÍA* (1949-1950)
2.2.1. La ruptura formal
2.2.2. La voz dramática
2.2.3. Una lección de anatomía o la estética de lo feo
2.2.4. De la materia al sueño
2.2.5. El poema como falso relato
2.2.6. Conclusiones
2.3. *CARTAS DE NOCHE* (1950-1960)
2.3.1. Organización formal: metro, estrofa y rima
2.3.2. Relación descriptiva de los metros
2.3.3. Primer caso de prosa intercalada
2.3.4. Por una poesía de lo sensorial
2.3.5. Los materiales poéticos
2.3.6. Conclusiones
2.4. *MÚSICA CELESTIAL (1947-1958)* 2.4.1. Prosa y verso: el substrato formal
2.4.2. Un poema sobre poesía: por un discurso metapoético
2.4.3. El afán didáctico
2.4.4. La fuerza del amor
2.4.5. El sueño "liberador"
2.4.6. La muerte, el azar y Dios: por un discurso metafísico de la poesía
2.4.7. Conclusiones
2.5. POEMAS NO INCLUIDOS EN LIBRO (1935-1955)
2.5.2. El poema como un juego
2.5.4. Las manipulaciones de refranes y frases hechas
2.5.5. Conclusiones
2.6. EL LENGUAJE POÉTICO DE EDUARDO CHICHARRO
2.6.1. Poesía y realidad
2.6.2. Las coordenadas maestras del lenguaje poético
2.7. CONCLUSIONES
III PARTE. LA OBRA EN PROSA. INFORME Y ANÁLISIS 1945-1964
3. INFORME Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS 1945-1964
3.1. DOS NOVELAS INÉDITAS: *LOS JEROGLÍFICOS DEL CABALLO* Y *LAS TRES ESPOSAS*

TURCAS DE PATAMATA
3.1.1. El argumento y los temas de las dos historias
3.1.2. Análisis del discurso de *Los jeroglíficos del caballo*
3.1.3. Análisis del discurso de *Las tres esposas turcas de Patamata*
3.2. LOS CUENTOS
3.2.1. La vertiente fantástica: Chicharro contra el realismo
3.2.2. El realismo mágico: la otra opción frente al realismo
3.2.3. El absurdo
3.3. CONCLUSIONES
IV PARTE. EDUARDO CHICHARRO EN LA HISTORIA LITERARIA DE POSGUERRA 1944-1994
4. HISTORIOGRAFÍA LITERARIA 1944-1994
4.1. EL INGRESO EN LA HISTORIA LITERARIA
4.2. ASPECTOS METODOLÓGICOS
4.3. DATOS ESTADÍSTICOS: TABLAS Y GRÁFICOS
4.3.1. Artículos aparecidos en prensa y revistas
4.3.2. Obras que no incluyen a Eduardo Chicharro
4.3.3. Obras que incluyen a Eduardo Chicharro
4.4. LA RECEPCIÓN DESDE LA PRENSA ESCRITA
4.4.1. La primera etapa (1944-1950)
4.4.2. La segunda etapa (1961-1975)
4.4.3. La tercera etapa (1986-1994)
4.5. LOS ESTUDIOS DE POESÍA DE POSGUERRA
4.5.1. En el margen
4.5.2. En el discurso histórico
4.5.3. En el discurso histórico y con comentarios
4.6. LAS HISTORIAS DE LITERATURA
4.6.1. Las ausencias, omisiones y olvidos
4.6.2. Del olvido al recuerdo parcial
4.6.3. Las presencias y reconocimientos
4.7. LOS DICCIONARIOS DE LITERATURA
4.8. CONCLUSIONES
CONCLUSIONES
BIBLIOGRAFÍA
BIBLIOGRAFÍA DE EDUARDO CHICHARRO
1. OBRA PUBLICADA
2. OBRA INÉDITA
3. ORIGINALES PUBLICADOS
BIBLIOGRAFÍA SOBRE EDUARDO CHICHARRO
1. LA OBRA DE CREACIÓN EN VERSO Y PROSA
2. LA OBRA PICTÓRICA: ARTÍCULOS, ANUNCIOS Y RECORTES DE PRENSA
3. ENTREVISTAS
4. MATERIAL GRÁFICO
BIBLIOGRAFÍA SOBRE EL POSTISMO
BIBLIOGRAFÍA GENERAL CONSULTADA
1. HISTORIAS, MANUALES, ESTUDIOS, DICCIONARIOS Y PANORAMAS SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA EN LOS QUE NO APARECEN EL POSTISMO Y EDUARDO CHICHARRO
2. GENERAL
3. SOBRE EL CUENTO
APÉNDICES
1. ÍNDICE DE LOS SONETOS
2. PERFILES MÉTRICOS DE DOS POEMAS DEL LIBRO TETRALOGÍAEduardo Chicharro

INTRODUCCIÓN[1]

De un tiempo a esta parte, el período de la literatura española de posguerra ha ido obteniendo, en mayor o menor medida, la atención y los estudios que, con razón, reclamaban y reivindicaban aquellos primeros trabajos que fueron publicados sobre este mismo período durante las décadas de los sesenta y setenta. Aquellos primeros artículos y trabajos constataron la ausencia de análisis serios, profundos, documentados y completos sobre un período que quizás debido a la proximidad histórica y a la presencia de sus protagonistas, todavía no había sido investigado, presentado, y evaluado en sus términos justos. Por lo que a la poesía se refiere y a finales del franquismo, el lector interesado en la poesía española escrita entre 1939 y 1975 sólo disponía de una escasísima cantidad de obras que presentaran una visión o aproximación panorámicas y diacrónicas de este período, algunas recopilaciones de artículos y una ingente, pero de difícil acceso, producción de artículos aparecidos en muchas y diversas revistas literarias publicadas en el país y en el extranjero. La excepción a este estado de cosas vendría representado por algunos estudios parciales pero de gran interés dedicados a la generación de 1936, a la poesía social, al compromiso en la poesía española, a los autores y obras de los cuarenta, etc. Algo parecido sucedía con el cuento español de posguerra, a excepción de los estudios de Eduardo Tijeras, *Últimos rumbos del cuento español* (1969) y Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español actual* (1973), los especialistas coinciden en señalar el abandono al que la crítica y la historiografía literarias sometieron al género chico.

Por lo contrario y a diferencia de la precaria situación en que se encontraban el estudio de los dos géneros antes mencionados, los estudios y análisis de la novela española de posguerra realizados hasta 1975, ofrecían y ofrecen una aproximación crítica e histórica mucho más consistente y profunda. En otras palabras, los lectores de las décadas de los sesenta, setenta, interesados en la novela española de posguerra disponían de una serie de estudios serios y documentados que brindaban una visión completa del desarrollo cronológico y las vicisitudes por las que pasó la novela durante este período. Así, J.M. Martínez Cachero daba a conocer, en 1973, su muy documentado panorama diacrónico titulado *La novela Española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*. Dos años más tarde aparecía de la mano de Gonzalo Sobejano el ya clásico estudio *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)* (1975). Esta labor de investigación y de fijación del contenido y los límites de la novela española de posguerra tiene su continuación en los estudios más recientes de, entre otros autores, Santos Sanz Villanueva, Ignacio Soldevila Durante y Darío Villanueva.

Tal y como señalo en la afirmación que abre esta introducción, la precariedad y escasez constatadas de obra crítica general, estudios y análisis históricos sobre la poesía y el cuento españoles de posguerra publicados hasta 1975, está siendo paliada y superada actualmente, por la importante aparición, a partir de 1976 e intensificándose más durante la década de los ochenta y noventa, de nuevos manuales, estudios específicos y panoramas diacrónicos dedicados a estos dos géneros. Entre otros autores, merece la pena destacar, en poesía, la labor de José Carlos Mainer, Víctor García de la Concha, Manuel Mantero, Germán Gullón, Joaquín Marco, Fanny Rubio, José Luis Falcó, y, en los estudios sobre el cuento, Medardo Fraile y Óscar Barrero Pérez. Además y complementando los estudios críticos e históricos aparecidos hasta hoy, dedicados a los géneros poético, novelístico y cuentístico -este último en menor medida-, es indispensable citar aquí ese otro tipo de estudios que han investigado y analizado aquellos factores que han condicionado la labor literaria de este período o géneros muy escasamente estudiados. Me estoy refiriendo al estudio precursor y pionero que, en 1976, Fanny Rubio dedicó a las revistas poéticas españolas aparecidas durante el franquismo, y, entre otras investigaciones más recientes, a dos estudios de Emili Bayo dedicados a las colecciones y antologías de poesía española aparecidas durante la posguerra -publicados, respectivamente en 1991 y 1994-, y al estudio de Anna Caballé dedicado al género autobiográfico en España. En definitiva, los autores aquí citados forman parte de ese grupo de investigadores que durante las dos últimas décadas se han ocupado de llenar el vacío crítico e histórico que reinaba sobre la literatura de posguerra.

El proceso de redescubrimiento, recuperación y reivindicación del Postismo -movimiento estético-literario de vanguardia- y sus fundadores, hay que integrarlo como una parte más dentro de esta dinámica general de investigación y recuperación de la literatura española de posguerra, observada durante estos últimos años. No obstante y como señalan todos los especialistas, esto no siempre fue así. De hecho, el Postismo y sus fundadores, Carlos Edmundo de Ory (1923), Eduardo Chicharro (1905-1964) y Silvano Sernesi (1923), han sido olvidados y marginados, cuando no completamente ignorados, durante casi cuatro largas y penosas décadas. Simplemente y salvando aquí contadísimas y muy valiosas excepciones, para la historiografía y crítica literaria del franquismo, el Postismo no existió.

Las primeras y fundamentales iniciativas que rompieron con el ostracismo al que habían sido

[1] Las entradas bibliográficas completas de todos los autores citados en esta introducción se encontrarán en la bibliografía que acompaña a este estudio.

condenados el Postismo y sus tres fundadores, fueron propiciadas, según orden cronológico, por Ángel Crespo, Félix Grande y Gonzalo Armero. A Ángel Crespo se debe la primera edición antológica de la obra poética de Eduardo Chicharro, *Algunos poemas*, publicada en 1969. Este volumen que reune una breve muestra del quehacer poético de E. Chicharro y que fue publicado por la editorial "El Toro de Barro" dirigida, desde Carboneras del Guadazaón, por Carlos de la Rica, es el primer libro unitario dedicado a un miembro del Postismo. Es decir, la recuperación parcial y la reivindicación realizadas de una parte de la obra y de la figura de Eduardo Chicharro, y la noticia dada sobre la aventura postista en el prólogo de esta edición, motivan que este libro pueda considerarse, desde una perspectiva histórica, como el primer paso hacia la divulgación, recuperación y revalorización de uno de los miembros fundadores del Postismo y de la propia aventura postista.

Un año más tarde, Félix Grande realiza la primera edición antológica de la obra poética de C. Edmundo de Ory, *Poesía: 1945-1969* (1970), publicada por la editorial Edhasa. Esta edición puede considerarse como "el primer eslabón crítico" sobre el movimiento postista. Dos razones motivan esta afirmación. La primera es de orden cuantitativo: el considerable alcance y difusión de esta edición. Y la segunda de orden cualitativo: Félix Grande incluye en su edición una serie de documentos -poemas, artículos y manifiestos- con los que redescubre y da fe pública, después de casi cuatro décadas de silencio, de la existencia y las actividades de este movimiento estético-literario llamado Postismo, fundado en Madrid durante la segunda mitad de los años cuarenta.

En 1974 y retomando el testigo de Ángel Crespo, Gonzalo Armero agrupa en el volumen *Música celestial y otros poemas*, la muestra más completa, hasta hoy editada, de la obra en verso de Eduardo Chicharro. Esta tercera edición, al igual que la de Félix Grande, además de incluir una gran parte de la obra poética, también presenta varios textos autobiográficos, teóricos e históricos de Chicharro, y reedita los tres manifiestos conocidos del Postismo y añade la edición del cuarto manifiesto inédito hasta aquella fecha.

A la publicación de estos tres volúmenes, seguirán una serie de aportaciones críticas dedicadas, sobre todo, al Postismo y Carlos Edmundo de Ory. Entre otros autores, hay que destacar la labor de Francisco Nieva, Rafael de Cózar, José María Polo Bernabé, Carlos de la Rica, Félix Casanova de Ayala, Amador Palacios y César Augusto Ayuso. Especial mención merece la labor realizada por Jaume Pont quien en su estudio *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia* (1987), ofrece una imagen de conjunto profunda y exhaustiva del movimiento postista y sus fundadores. Con este estudio, el Postismo y sus fundadores adquieren la carta de ciudadanía en el país de las letras hispánicas. Después de largos años de vida *underground*, el Postismo y sus protagonistas han ido encontrando los lectores y el público que, ya desde los años cuarenta, andaban buscando. Sin duda como dice el poeta, los tiempos están cambiando.

Sin embargo y a pesar de esta dinámica *in crescendo*, de este positivo desarrollo constatados en cuanto a la investigación y recuperación de la literatura del período de posguerra en general y del Postismo en particular, por lo que atañe al estudio y recuperación de la obra de creación de Eduardo Chicharro no puede afirmarse lo mismo. Por un lado y por lo que se refiere a la divulgación de la obra, las dos ediciones aparecidas, los versos y cuentos editados en revistas son, hoy por hoy y para el público lector no especializado, de muy difícil acceso, cuando no imposibles de encontrar. Además y agravando este estado de cosas, debe señalarse que una parte muy importante de la obra en verso, la mayoría de cuentos y la totalidad de novelas escritas por este autor son todavía inéditos.

Por otro lado, hay que subrayar el importantísimo vacío crítico sufrido por este autor. Vacío relativamente lógico si se tiene en cuenta el carácter inédito de una gran parte de la obra de creación y, a su vez, de la escasa divulgación y eco obtenidos por los poemas y cuentos editados. La ausencia de una crítica interesada en la labor literaria de E. Chicharro ha sido paliada, sólo en parte, por los artículos y trabajos aparecidos de forma muy esporádica y dispersa debidos a Ángel Crespo, C. Edmundo de Ory, Francisco Nieva, Jaume Pont, Anna Caballé, Pilar Gómez Bedate y Gonzalo Armero, así como por las tres únicas reseñas críticas aparecidas con motivo de la edición del volumen *Música celestial y otros poemas* (1974).

Fines de la investigación

La inexistencia de un catálogo definitivo sobre la obra inédita, la diversidad y la dispersión de publicaciones en las que este autor participó, el carácter minoritario de las mismas, la parcialidad y las inexactitudes de los datos bibliográficos ofrecidos en diversas publicaciones, en fin, el desconocimiento real del volumen y estado de la obra motivan el primer objetivo de este estudio. Este primer objetivo tiene como meta establecer, fijar y delimitar las bases textuales que conforman el volumen real y total de la obra de Eduardo Chicharro, y presentar una visión completa y detallada del estado en que se encuentran los documentos inéditos y las vicisitudes por las que han pasado los poemas y cuentos publicados. El resultado de esta labor de rastreo e investigación filológicas se presenta en forma de un catálogo definitivo y exhaustivo de todos los documentos conservados en el archivo familiar del poeta y de todas las obras publicadas.

A pesar de los escasos pero interesantes artículos antes mencionados, la obra de Eduardo Chicharro sólo ha sido estudiada muy parcialmente. Hasta hoy, no existe, por lo tanto, un estudio crítico que tenga como objeto de investigación, el estudio y análisis toda la obra, inédita y publicada, tanto en verso como en prosa, de

este autor. De lo dicho se desprende el segundo objetivo que se plantea en este trabajo. En otras palabras, se pretende llenar el vacío crítico constatado sobre esta obra y presentar, mediante una descripción y análisis de los poemas, cuentos y novelas, las coordenadas maestras de la obra en verso y de la obra en prosa de este autor.

Por último y visto que tampoco existe una descripción, análisis y evaluación de la recepción de esta obra y este autor dentro del panorama crítico e histórico de la literatura española de posguerra, este estudio tiene como tercer objetivo presentar y evaluar los juicios emitidos por y el lugar que la crítica y la historiografía literaria hispánicas han deparado para Eduardo Chicharro dentro del período literario de la posguerra.

Límites de la investigación

Con respecto a los límites cronológicos fijados para este estudio, he considerado la fecha clave de 1944 como el momento inicial y la fecha de 1994 como la fecha final. En cuanto a la fijación de la primera fecha, hay dos argumentos que explican esta elección. En primer lugar y durante ese año de 1944, Chicharro hace su primera aparición pública en el mundo literario de la posguerra con el artículo "¡Poetas! ¡Poetas! ¡Poetas! ¡Qué seres tan extraños!" publicado en la revista literaria *La Estafeta Literaria*, de Madrid. En segundo lugar y también durante ese mismo año, Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory compusieron conjuntamente el libro *Las patitas de la sombra* que puede considerarse como la primera muestra de poesía postista.

La fijación de la fecha final del período objeto de estudio responde a la voluntad de que este trabajo incluya los datos más recientes, para así presentar una visión diacrónica lo más completa posible sobre la historia de este autor y su obra, y, a su vez, de la recepción de los mismos dentro de la reciente historia de la literatura hispánica.

Por otro lado, y aunque sólo sea para no dejar un vacío tan importante en un estudio sobre la figura y la labor de Eduardo Chicharro, he de resaltar que sus actividades, querencias e inclinaciones no se limitaron única y exclusivamente a la composición de poemas, cuentos y novelas. Este autor también escribió obras de teatro, se dedicó al ensayo, combinó su labor literaria con la actividad pictórica y la realización de charlas sobre arte y cultura contemporánea que a lo largo de más de trescientas emisiones, se lanzaron desde el tercer canal de Radio Nacional de España.

Tampoco debe olvidarse la importante labor docente que desarrolló paralelamente a su actividad creativa. Eduardo Chicharro impartió clases de Dibujo Artístico en la Escuela de Bellas Artes y Oficios de Madrid, y fue profesor de Pedagogía del Dibujo en la Escuela de San Fernando de Madrid. Sin embargo, este trabajo limita su objeto de estudio a la obra en verso y la obra en prosa de este autor, dejando para otras investigaciones futuras la obra teatral y ensayística.

Plan de la investigación

En la primera parte de este trabajo se ofrece una descripción y catalogación de los textos que conforman la obra en prosa y la obra en verso, tanto inédita como publicada, de Eduardo Chicharro. Por lo que a los originales inéditos se refiere, se ha intentado ordenar, fijar y presentar todos los materiales conservados en el archivo familiar del autor. Otro tanto se ha realizado con la obra editada. Esta labor previa de investigación, cotejo y catalogación de los materiales inéditos y editados tiene un doble objetivo. Por un lado, se trata de sentar las bases textuales que permitan dilucidar el volumen y el contenido exacto de la obra de creación de este autor y, en consecuencia, presentar los materiales literarios que serán objeto de análisis en este estudio. Por otro lado, la fijación de todos los materiales literarios es un paso previo e indispensable para una futura edición de los mismos.

En la segunda parte se realiza una descripción y análisis detallados de los cuatro libros y de los poemas no incluidos en libro que integran la obra poética de Eduardo Chicharro. Se analiza e interpreta cada uno de ellos por separado, atendiendo a los aspectos formales y de contenido, para, de esta manera, subrayar sus particularidades y establecer las posibles relaciones entre ellos. A su vez y complementando esta descripción y análisis de las partes, se presenta un intento de formulación crítica del lenguaje poético de este autor.

La tercera parte se ocupa de la descripción y análisis de la obra en prosa y está organizada en dos capítulos. El primero de ellos se dedica a las novelas y se ofrece una síntesis de los argumentos y los temas de las historias narradas, un análisis del discurso en el que se tendrán en cuenta: la modalización, temporalización y espacialización. El segundo capítulo se centra en la obra cuentística. Mediante el análisis de los cuentos que he considerado más representativos, ofrezco una tipología de los temas, del tratamiento y las características de los mismos, así como de los aspectos más sobresalientes del discurso narrativo. Tanto en el capítulo dedicado a las novelas como en el capítulo dedicado a los cuentos se establecen los vínculos de la obra en prosa de E. Chicharro con otras obras y otros autores. Esta tercera parte se cierra con un apartado en el que se intenta situar la obra en prosa de este autor dentro del contexto literario de la narrativa de posguerra.

La cuarta parte tiene un enfoque claramente historicista y en ella se hace un balance descriptivo y valorativo de la acogida y enjuiciamiento que la obra de Eduardo Chicharro ha merecido en la crítica e historiografía hispánica de los últimos cincuenta años. La base documental que fundamenta este estudio de la recepción de la obra chicharriana, está formada por los artículos aparecidos en la prensa escrita y revistas

especializadas que han versado sobre la obra del autor, las historias y manuales de literatura, los estudios de poesía de posguerra y diccionarios de literatura española que han incluido o ignorado a Eduardo Chicharro en sus nóminas y panoramas. La mayoría de los documentos citados han sido editados en España entre los años 1945 y 1994. Por otra parte, se ha procurado dar noticia, en la medida de lo posible, de las publicaciones aparecidas en el extranjero dedicadas a la literatura de posguerra.

Este estudio se cierra con una bibliografía y un apéndice. En la bibliografía se ofrece, primero, una relación completa y exhaustiva de toda la obra editada e inédita de Chicharro. En segundo lugar, se relacionan todas las obras editadas que han tratado sobre la obra en verso y prosa de este autor que han sido manejadas y comentadas a lo largo de este estudio. Por último, se incorpora también una bibliografía actualizada del Postismo[2]y una bibliografía general de las obras consultadas para la redacción de este estudio.

En el apéndice aparecen dos listados complementarios. En el primero de ellos, se presenta un índice completo de todos los sonetos compuestos por Eduardo Chicharro, y, a su vez, se indica si son inéditos o han sido publicados. En este último caso, también se señalan las diferentes publicaciones en que aparecieron. El segundo listado incluye, a modo de ejemplo, dos perfiles métricos de dos poemas pertenecientes al libro *Tetralogia*.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[2] Esta bibliografía sobre el movimiento postista y sus participantes se basa en la bibliografía compuesta por Jaume Pont aparecida en *El postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona: Edicions del Mall, 1987, págs. 555-570.

CRONOLOGÍA DE EDUARDO CHICHARRO BRIONES [3]

1905 Eduardo Chicharro Briones nace el 13 de junio en la calle de Ayala del barrio de Salamanca de la villa de Madrid. Hijo de Eduardo Chicharro Agüera (1873-1949), que fuera reconocido pintor de cámara de Alfonso XIII. De su padre heredará la pasión por la pintura.

1912 Su padre es nombrado director de la Real Academia de Bellas en Roma, en sustitución de Ramón del Valle-Inclán.

1913 Junto a toda su familia, se traslada a vivir a Roma.

1913-1916 Frecuenta varios colegios romanos. Aprende simultáneamente italiano, francés y español.

1917 Se inicia en la pintura y, a su vez, escribe sus primeros versos en italiano, *Poemetti in prosa*, influido por Tagore. Poemas que, más tarde, el autor destruyó.

1918-1924 En la surtida biblioteca de la Academia descubre a los novelistas franceses, a Julio Verne, Salgari, Tolstoi, Dante, Rabelais, Novalis, Cervantes y Homero, este último en la *Ilíada* de Vicenzo Monti.

1925 Regresa con su familia a España.

1925-1928 Tras cumplir el servicio militar, gana una pensión de la *Real Academia de Bellas Artes* en Roma que le permite volver a Italia.

1928 Vuelta a Roma y paso fugaz por París donde descubre el Surrealismo. Conoce a Gregorio Prieto y César González Ruano.

1935 Regresa a Madrid. El 17 de junio representa en el Conservatorio de Música de Madrid, en sesión única su tragedia *Akebedonys 1930*.[4] Viaja por Europa. Grave accidente en bicicleta a la puertas de Roma, después de un largo viaje desde Munich. Escribe el poema "Resurrección", dedicado a Gregorio Prieto.

1937 Contrae matrimonio con la pintora italiana Nanda Papiri.

1941 Conoce en Roma a Silvano Sernesi.

1942 En los últimos tiempos de su estancia en Roma hizo traducciones: guiones de cine, artículos técnicos de agricultura, comercio, industria y exportación. Trabajó en una emisora romana de radio realizando propaganda en lengua española, del turismo italiano. Fue profesor de español en la Casa de España. Inició unos apuntes de gramática. Tras un viaje a España, en el que fue a Granada a conocer a Manuel de Falla, dio en Roma un par de conferencias sobre cante y letra flamencos. Conoce a Rafael Alberti.

1943 Regreso definitivo a España. Es nombrado profesor de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios, y profesor de Pedagogía del Dibujo en la escuela de San Fernando. Frecuenta las veladas del café Pombo y conoce a Tomás Borrás. Conoce a Carlos Edmundo de Ory con quien entabla una fructífera amistad.

1944 Junto a Carlos Edmundo de Ory y su amigo italiano Silvano Sernesi -hijo del director de la Banca *Il Lavoro* de Madrid- ponen en marcha la idea de un nuevo ismo estético-literario: el Postismo. Esta idea se fraguó en un viaje a Ávila que Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo de Ory realizaron. Fue durante su estancia en Ávila donde compusieron *Las patitas de la sombra*, un amplio libro de romances. Esta es la primera muestra de poesía postista.

13 de agosto, Carlos Edmundo de Ory anota en su *Diario*: "Con el maestro Chicharro por la tarde. Conversación sobre arte y pintores. También se habla de literatura y poesía... Le gusta Anatole France y Tagore. Me ha dejado los cuentos de Bocaccio. Es muy amable y se ríe. Parece que tiene el espíritu joven. Me contó que conoció a Rodin, del cual conserva una carta...".[5] Escribe los poemas: "Elementos fantasmagóricos del paisaje", "Fábula del Ruiz, señor dormido", "De lo más a lo menos", "Romance de la pájara pinta".

Desde el 15 de febrero de 1944 hasta el 23 de junio de 1954 está subscrito a la Agencia de Prensa y Recopilación Periodística, sita en la calle Núñez Arce, 11, de Madrid.

El día 16 de febrero se inaugura la exposición de paisajes y naturalezas muertas de Chicharro hijo en la *Sala Marabini*, Carrera de San Jerónimo, 33 de Madrid.

El día 14 de mayo da una conferencia sobre la obra pictórica de su padre, Eduardo Chicharro Agüera, expuesta en el Museo de Arte Moderno de Madrid.

1945 8 de enero de 1945, inauguración de la Exposición Chicharro en la Sala Marabini de Madrid.

El día 18 de enero, Carlos Edmundo de Ory pronuncia una charla en la exposición de la Sala Marabini. Esta exposición se realiza pocos días antes de la aparición del Postismo.

---

[3] Para la composición y redacción de esta cronología he utilizado los textos autobiográficos escritos por el mismo Eduardo Chicharro que aparecieron publicados bajo el epígrafe "Apéndice biográfico" en *Música celestial y otros poemas*, Edición de Gonzalo Armero, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974. Relación de textos: ["Autorretrato"], *op. cit.*, págs. 315-318; ["La infancia"], *op. cit.*, págs. 319-326 y ["Autobiografía"], *op. cit.*, págs. 327-342. A su vez, he consultado y utilizado el material del Archivo de Eduardo Chicharro.

[4] Publicada en la revista *Fantasía*, n.º22, Madrid, 1945.

[5] Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1960*, Barcelona: Edhasa, 1970, pág. 21.

15 y 20 de enero, primeras noticias en los diarios madrileños de la aparición del Postismo, movimiento estético-literario de vanguardia del que se dicen fundadores Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi. Se anuncia la salida inminente de una revista portavoz del Postismo, con textos, manifiestos e ilustraciones.

31 de enero, aparece la revista *Postismo* con el primer Manifiesto del movimiento, que firmará Eduardo Chicharro con las siglas "Ch.H." (Chicharro Hijo). Son sus directores Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi, mientras que Eduardo Chicharro aparece como jefe de redacción.

Suspensión de la revista *Postismo*, por orden gubernativa: Arias Salgado (Director General de Información y Turismo) y Juan Aparicio (Director de Prensa).

25 de febrero de 1945, se inaugura la exposición de Eduardo Chicharro en Galerías Atenea, Rambla Cataluña, 89, Barcelona. Expone bodegones, retratos y paisajes.

Abril de 1945, aparece *La Cerbatana*, nueva revista postista de la que se editará un primer y único número. La falta de medios económicos impedirá su continuación.

Durante el verano de este año Eduardo Chicharro empieza a escribir los sonetos que más tarde reunirá bajo el título *La plurilingüe lengua*. A este período pertenecen los sonetos I a XX, el poema Romancillo y la obra de teatro *La lámpara* (inédita), escrita en colaboración con Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi.

Publica poemas en las revistas *Postismo*, *Cerbatana*, *Garcilaso* y su obra de teatro *Akebedonys 1930* se publica en la revista *Fantasía*.

7 de diciembre de 1945, se inaugura el XIX Salón de Otoño en el parque del Retiro de Madrid, donde Chicharro expone obra gráfica.

1946 Aparición en *La Estafeta Literaria* del "Segundo Manifiesto del Postismo", firmado por Ory, Chicharro y Sernesi.

Eduardo Chicharro continua la composición de sonetos, durante el otoño finaliza la serie que incluye desde el soneto XXI al XXVIII. Y entre este otoño y el invierno de 1947 acaba los sonetos XXIX a CLIV. A este período pertenece también el poema "Claudio Coello pinta un pollo".

8 de enero, expone lienzos en las Galerías Buchholz de Madrid. Título de la exposición colectiva: "Facetas del arte moderno español".

10 de enero, Chicharro da una conferencia sobre el arte de Muñoz Degrain en el XIX Salón de Otoño abierto en el Palacio del Retiro de Madrid.

El día 13 de julio da una conferencia sobre Goya titulada: "La evolución de Goya" en el Museo de Arte Moderno de Madrid, donde se celebra la Exposición de Retratos Ejemplares, en conmemoración del bicentenario del nacimiento de Goya.

1947 El "Tercer Manifiesto de Postismo" aparece publicado en *El Minuto*, suplemento literario del diario *La Hora*.

Compone los poemas romanceados "El charlatán" y "La pitonisa" (ambos inéditos). Redacta "Posología y uso", prólogo al libro de romances postistas *Las patitas de la sombra*.

1947-1948 Eduardo Chicharro y Carlos Edmundo Ory redactan el "Cuarto Manifiesto Postista",[6]firman: "Chebé" y Ory.

Participa con obra pictórica en la exposición colectiva postista las Galerías Buchholz de Madrid, del 27 de abril al 10 de mayo.

El día 17 de mayo se inaugura la "Exposición de Pintura Moderna y Postismo" en Galerías de Arte Macoy de Zaragoza, una exposición colectiva postista. La obra de Chicharro aparece expuesta junto a obras de Nanda Papiri, Camilo José Cela, Carlos Edmundo de Ory, Daniel Vázquez Díaz y Pepe Caballero, también se exponen dibujos de su hijo Tony.

El 3 de junio se celebra en el estudio de Eduardo Chicharro -que abriría durante el año 1945 en el Pasaje de la Alhambra de Madrid- la primera reunión postista de la que da noticia Carlos Edmundo de Ory: "Se celebra la primera reunión lírica del Postismo. Doy mi discurso del Postismo. Se recitan poemas postistas, se merienda, se habla, se termina la velada con triunfo. Acuden poetas, pintores, condesas, estudiantes, bohemios. Esto ha sucedido en el estudio de Chicharro Hijo. Y han hablado los postistas".[7]El 22 de mayo expone en La Exposición Nacional de Bellas Artes, en el parque del Buen Retiro de Madrid.

Del 31 de octubre al 6 de noviembre de 1948, Chicharro expone en el Salón Cano de Madrid.[8] 20 de

---

[6] Inédito hasta su publicación en E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 311-312.

[7] Carlos Edmundo de Ory, *op. cit.*, pág.27.

[8] Según el artículo "Las manos creadoras. Las explicaciones de Rafael Martínez", *Pueblo*, Madrid, 19 de noviembre de 1948, firmado por Yuste, Chicharro expuso en el Salón Cano. En el artículo aparecido en *Domingo*, 14 de noviembre de 1948, se da nota crítica de esta exposición. En *Lucha*, Teruel, 9 de noviembre de 1948, se reseña la exposición en Salón Cano. E. LLosent en "El arte en la semana. Eduardo Chicharro (hijo),

noviembre de 1948, Chicharro expone en el Palacio de Cristal del Retiro de Madrid.[9] 14 de diciembre de 1948, E. Chicharro expone en el Salón de otoño parte de la Exposición Nacional en Madrid.

19 de diciembre, Chicharro expone obra en la Escuela de Artes y Oficios de Ávila.[10]

1949-1950 Durante estos dos años escribe su segundo libro de poemas titulado *Tetralogía*. También pertenecen a este período los poemas sueltos: "No pensemos en nada, es triste", "La noche San Juan", y el poema largo "Euríalo y Niso" (inédito).

Redacta los cuentos *El niño y la muerte*, *El desahucio*, *La pelota Azul*, *Un paciente poco paciente*, *Verídica mentira de un joven elegante* y *El mirador*.

Publica "Cartas sobre arte obrero" en *Afán* y artículos de crítica literaria y artística en *El Español*, *La estafeta Literaria*, *Fantasía* y *ABC*. Publica poemas en la revista *Pájaro de Paja*.

31 de enero, Chicharro expone en Salones Macarrón de Madrid, sito en la calle Jovellanos, número 2. Del 2 febrero al 14 febrero de 1949 y en la misma galería, expone: paisajes, figuras y naturalezas muertas.

1 de febrero, Chicharro expone bodegones en la galería de arte Pereantón de Madrid.

1950-1960 Durante esta década escribe el libro de poemas titulado *Cartas de Noche*, la última de estas *cartas*, "Cantata del recuerdo", data de 1960.

Pertenecen a este período los poemas sueltos "Paisaje nocturno", "¿Quién anda en mi interior?" (ambos inéditos), "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza", "Un viernes te conocí, crecías" y "El enjuiciamiento hipercrítico".

Redacta los cuentos *La manita*, *El estanque*, *El Unicornio*, *El cañón*, *Historia de nada y de nadie*, *Relato de amor* y *La riada*.

Escribe la novela corta *Las tres esposas turcas de Patamata*. Y los ensayos para jóvenes *Tú y el mundo*, *Parábolas, anécdotas y refranes*, y *Yo soy un libro*.

Durante el año 1958 concluye el libro de poemas *Música celestial*, que empezara a escribir durante el año 1947. Presentó este libro junto a *Tetralogía* al premio "Ciudad de Barcelona" sin éxito. Publica poemas en las revistas *El Pájaro de Paja*, *Deucalión*, *Doña Endrina* y *Poesía de España*. Así mismo, concluye la novela *Los jeroglíficos del caballo*.

A sus clases en la escuela de Artes y Oficios y en la Academia de Bellas Artes asisten, entre otros, los pintores Lucio Muñoz, Francisco Nieva, Antonio López García, Enrique Gran, Joaquín Ramo, Ángel Orcajo... Con ellos y con los también pintores Amalia Avia, Eusebio Sempere y Manuel Gómez Raba se une en amistad y magisterio.

Colabora con más de trescientas charlas en el Tercer Programa de Radio Nacional. A lo largo de siete años, Chicharro habló de los temas más diversos: estética, poética, psicología, pedagogía, urbanismo, zoología... A través de sus charlas dio a conocer y analizó la obra de artistas plásticos y escritores de última hora.

Títulos como "Errores fundamentales de educación infantil", "Pintura norteamericana abstracta", "El Pop-art", "Nuevo figurativismo francés", "Lo abstracto a través del pintor Lucio Muñoz" y "Presencia de lo onírico en el clima creador" demuestran la agudeza crítica y la oportunidad de sus charlas.

Durante el año 1959 escribe una serie de notas destinadas, como complementos a sus poemas, a una posible edición de su obra poética. Este material debería haber sido la base del prólogo a sus obras completas cuya redacción estaría a cargo de Gabino Alejandro Carriedo. Esta edición que Chicharro pensaba iba a hacerse en México, nunca llegó a realizarse. Como, a su vez, ocurrió con otro proyecto de edición que confiaba materializar en Argentina.

Durante esta década empezó el monumental proyecto de redacción de un diccionario del que no logró sobrepasar la letra "A".

1963 Durante el mes de septiembre cae gravemente enfermo

Antonio Lago Rivera, Gerardo [...]", *Arriba*, Madrid, 7 de noviembre de 1948 da completa noticia de esta exposición. En la nota informativa "Éxito de Chicharro, hijo, en Cano", *ABC*, Madrid, 31 de octubre de 1948, se anuncia como posible fecha de inauguración el 31 de octubre y, a su vez, se da noticia de que la exposición estará abierta hasta el día 6 de noviembre de 1948.

[9] Comentario del crítico de arte Ruiz Coca: "Chicharro hijo hace acto de presencia en obras inferiores a sus posibilidades" en *Signo*; en *ABC*s e reseñan los dibujos de Chicharro (20 noviembre de 1948). E. LLosent, *Arriba*, 14 noviembre de 1948 dirá: "A Eduardo Chicharro (hijo) corresponden los dos cuadros de composición más estimables de este certamen: "La familia del artista" y "Niña abulense". Siempre se encuentra en toda obra de Chicharro (hijo) una sabiduría profesional bien entroncada, cuando él no lo disimula, con un concepto actual del mejor linaje, de una línea italiana próxima preferentemente. Estas dos composiciones logran su intención trascendente de emoción representativa y plástica. El oficio se ennoblece en ellas".

[10] Según artículo aparecido en *El diario de Ávila*e l 22 de septiembre de 1948, Chicharro expuso en el salón de la Escuela de Artes y Oficios de Ávila.

1964 Pocos días antes de su muerte concluye la novela *El pájaro en la nieve*.[11] Eduardo Chicharro muere en Madrid el día 16 de marzo, a los cincuenta y ocho años.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[11] Según se desprende del artículo de Francisco Nieva, "Datos sobre una novela alquímica", *Poesía*, Madrid, agosto-septiembre de 1978, págs. 64-66. No obstante, como se verá en la primera parte de este estudio, en el archivo familiar de Eduardo Chicharro sólo se conservan cuatro de los ocho capítulos que conformarían esta novela.

EL MARCO HISTÓRICO

El panorama literario del Madrid de posguerra (1939-1945)

La vida cultural y literaria del Madrid de después de la contienda que Eduardo Chicharro se encontró a su vuelta de Roma era muy deplorable. Por un lado, el triunfo y consiguiente toma de poder por parte de Franco no supuso de ningún modo el final de la represión política, ésta se mantuvo durante la década de los 40 en particular y durante toda la vida del dictador. El apoyo al eje durante la segunda guerra mundial conllevó el aislamiento diplomático, político y económico de España. La recuperación del país, después de 1939, fue muy lenta y difícil, debido entre otras causas, a la pérdida de una gran parte de trabajadores especializados, a una serie de sequías (especialmente la de 1949), y a las restricciones impuestas por los aliados a la importación y exportación de bienes y materiales.

Los años cuarenta fueron los años de la autarquía, del mercado negro, de la miseria rural y de las cartillas de racionamiento. El aislamiento económico y político supuso a su vez el aislamiento moral y social de los hombres y mujeres de la posguerra. España era un país ensimismado, cerrado hacia afuera y por fuera, era un islote anclado en el pasado rodeado por un mundo que estaba cambiando.

El fin de la Segunda Guerra Mundial supuso el principio de la reconstrucción de los países antes contendientes y, en un breve período de tiempo, las democracias europeas sentaron las bases de lo que se ha venido en llamar "el estado de bienestar". España, sin embargo, tendría que esperar unos treinta años para notar los primeros síntomas de recuperación económica. En lo social y lo político, la sociedad española tuvo que esperar hasta la muerte del dictador para romper definitivamente con aquel aislamiento y cerrazón.

Otra consecuencia directa de la Guerra Civil española fue el exilio de una gran parte de los intelectuales y científicos, y, en el mundo de las letras, la huida y exilio de los miembros de la llamada "generación de los veinte". Esta marcha y diáspora obligada supuso la desmembración y desarticulación del mundo literario, cultural, científico y universitario español. Además, con el exilio de esta generación literaria se cortó de raíz la posibilidad de continuidad de aquel espíritu progresista y europeísta que planeaba sobre las obras de los miembros de aquella generación. La inmediata posguerra y los años que le siguieron fueron malos tiempos para la lírica. La situación del "país de las letras" era un reflejo fiel del estado general en que se encontraba España.

Así y mientras una mayoría de los miembros de esta generación se vieron obligados a abandonar el país, otros se quedaron. Los Dámaso Alonso, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre tuvieron que enfrentarse en silencio y desde la soledad, al muro de incomprensión y a la intolerancia del régimen fascista, contrario a todo aquello que tuviera que ver con la cultura. Las actividades literarias y culturales de estos autores quedaron reducidas al ámbito privado de su trabajo como poetas y críticos. Siendo muy raro y excepcional que algún libro suyo se publicara.[12] Mientras los supervivientes trabajaban en la sombra y fuera del país, en Madrid empezaron a surgir, de entre los cascotes y cenizas culturales, otros poetas, aún muy jóvenes: Rosales, Luis Felipe Vivanco, los hermanos Panero, Dionisio Ridruejo y Gabriel Celaya, V. Crémer, J. María Valverde... Sus actitudes, tanto poéticas como políticas, diferían considerablemente. Unos nacían a la sombra del nuevo régimen y se adherían a él sin paliativos, al tiempo que otros intentaban desde su soledad y a contramarea iniciar su carrera poética. Nada o casi nada queda ya de aquella figura e imagen pública del poeta anterior a la Guerra Civil. Imagen que había hecho posible que la poesía contribuyera notablemente al proceso socio-cultural y político del país. De hecho, el silencio de unos y los tímidos escarceos literario-dialécticos de otros conformaban "la tierra baldía" de las letras hispánicas de los años iniciales de la década de los cuarenta.

Nada ni nadie, a pesar de los más optimistas e ilusos, podía prever que la situación fuese a cambiar. *Los años de penitencia* y *el tiempo de silencio* sólo habían hecho que empezar. Este vacío cultural y la absoluta falta de un mínimo de libertades no anunciaban nada favorable para una creación literaria que necesitara, precisamente, la "libertad de expresión" para materializarse.

La instauración de la Falange como único partido político y la implantación del "Movimiento Nacional" como único vehículo y alternativa ideológica del nue-vo orden; la aparición de la censura como instrumento opresor y represivo, y el auge de los órganos de propaganda, fueron el resultado directo y penoso que tuvo que soportar la sociedad española, a consecuencia del triunfo fascista sobre las fuerzas democráticas. Estos factores, propios de un estado autoritario, articularon y restringieron la realidad del espacio socio-cultural, de tal manera, que hicieron imposible la subsistencia de aquella, en palabras de José Carlos Mainer, *edad de*

---

[12] Para un estudio de este período en particular y la poesía de posguerra en general, véanse los documentados trabajos de V. G.ª de la Concha, *La poesía española de posguerra (Teoría e historia de sus movimientos)*, Madrid: Prensa Española, 1973 y, del mismo autor, *La poesía española de 1935 a 1975. II de la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid: Cátedra, 1987. J.C. Mainer *La corona hecha trizas (1930-1960)*, Barcelona: PPU, 1989.

plata en que vivió la literatura española durante el período anterior a la Guerra Civil.

El papel del escritor de la inmediata posguerra, su función social, se limita al pobre papel de "vocero" del nuevo orden establecido por el fragor de las armas. Al escritor le es encomendada la labor de legitimar y loar al régimen y a su líder. Esta tarea la realizarán con tanto ímpetu que se transformarán en *intelectuales* de taquilla y oficina. De ahí que la mayoría de obras escritas en este período sean una mera "alabanza de corte y menosprecio de aldea". Cantando lo incantable como el "triunfo de la cruzada".[13]La Falange en tanto que soporte ideológico del régimen tuvo como fin y objetivo iniciar "la nueva andadura cultural" y marcar "el nuevo rumbo" de la vida intelectual y literaria del país. Esta operación *restauradora* y *regeneradora* de la sociedad española en general y del mundo de las letras en particular, fue aplicada mediante una estrategia que combinaba, según los casos, la reposición, recuperación, sustitución y utilización de todos aquellos símbolos, obras, valores y principios que, por su tradición y clara naturaleza partidista, permitieran difundir sus ideales y alcanzar sus metas. Cuando esto no era posible, se siguió otra alternativa o estrategia que implicaba la destrucción y aniquilamiento de todas aquellas manifestaciones que no fueran afines a esos ideales.

Esta operación de *saneamiento* ideológico e *higiene moral* tenía sus bases en el formulario y doctrinas falangistas cuya última meta era la exaltación de los valores más tradicionales y la legitimación ideológica y moral del régimen. En este sentido y como clara expresión de lo antes mencionado cito dos de los eslóganes más utilizados: "Dios, patria y bandera", "Familia, mu-nicipio y Caudillo". A su vez, y en respuesta al bloqueo europeo, se fomentó el chovinismo nacionalista más trasnochado recurriendo al llamado "espíritu nacional". La necesidad, antes señalada, de legitimar el nuevo orden establecido, llevó a los "intelectuales" de turno a mitificar el emblema del nacional-catolicismo. Esta mitificación llegó al paroxismo más delirante con la acuñación de la desgraciada frase "Caudillo por la gracia de Dios". Frase-eslogan de la que se desprende otro rasgo típico de aquel momento y de toda dictadura: el culto unipersonal. Todo este proceso de *reconstrucción moral* tuvo también en los principios morales y religiosos del catolicismo español más conservador, uno de los componentes básicos y más importantes para conseguir y legitimar tanto los medios utilizados como los fines deseados.

A consecuencia de este ambiente deprimente y degradado, la vida cultural española se redujo a las cuatro paredes de las oficinas "kafkianas" de la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, sita en la villa y corte de Madrid. Nunca antes se alcanzó en Madrid semejante círculo vicioso, círculo que, a fin de cuentas, se reducía a las tertulias de café y a las comidillas de personajes adictos al régimen. Madrid se convirtió en el epicentro nacional de la cultura de café. El "café, copa y puro" se impuso como el marco idóneo para la emisión de las más variopintas opiniones, que por lo general caían en el terreno de lo vulgar, anecdótico y facilón. Mas que tertulias literarias, lo que se estaba haciendo era cotilleo pseudoliterario. Esta perceptiva fue seguida por los críticos y gacetilleros de la época. Propagando, de esta manera, desde los canales de difusión e información las consignas que debía seguir el público en general y los "intelectuales" en particular. Aquellas crónicas de sociedad no resultan hoy en día más que eso: eco y reverberaciones de lo superfluo.[14]

El propio Eduardo Chicharro en una carta dirigida a Florentino Soria en respuesta a una encuesta realizada entre artistas y escritores madrileños durante la década de los cuarenta, ofrece su visión y cuenta sus experiencias vividas en los cafés madrileños:

> No recuerdo si frecuento tertulias o no. Sé que muchas veces en cafés y otros me entretengo en agradables conversaciones, muy de mi gusto, con otros "contertulios". De cuando en cuando me voy al Café Gijón a ver mis amigos de la "juventud creadora". En el Café Castilla nos reunimos casi a diario Carlos Edmundo de Ory, notable escritor, como todo el mundo sabe, el no menos genial poeta Silvano Sernesi, que nosotros llamamos "el Nijinsky de la poesía", y yo, muy modesto servidor, pero no tanto para no creerme uno de los más privilegiados talentos de España, pero nos reunimos allí para trabajar. Además vienen a vernos cuatro o cinco jóvenes para que les hablemos de las nuevas tendencias plástico-literarias ¿Qué más se puede pedir?

A mi el café me sirve de oficina. Algunos días me marcho a cafés desconocidos y estoy allí solo y tranquilo. Duermo un ratito.[15]

Y sobre la importancia de los mismos afirma: "¡Ya lo creo! Hay que tener en cuenta que en España gran parte de la vida transcurre en esos pequeños "foros", y que de los cafés sale todo lo bueno y lo malo".[16]Por

---

[13] Cf. José Carlos Mainer, *Falange y literatura*, Barcelona: Labor, 1971, pág. 47.

[14] En relación al tono escapista y elitista de los escritores en tanto distintivo de clase, valga la ilustrativa divisa que impulsaba la tertulia *Musa Musae*: *Ocio Atento*.

[15] Carta mecanografiada, sin fecha, en Archivo familiar de Eduardo Chicharro.

[16] *Ibídem*\ \finnot\\

E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.* , pág. 335

último, sobre las veladas del café Pombo que Chicharro empezó a frecuentar en 1944, dirá que "eran algo caóticas, provincianas y de bajos vuelos".[17]

La información y documentación sobre todo este ambiente de tertulias y cafés está perfectamente expuesta, entre otros, en *Crónica del Café Gijón* de Marino Gómez Santos;[18] en el artículo de Félix Casanova de Ayala titulado "Anecdotario y teoría del Postismo";[19]en la esclarecedora y documentada "Introducción. Historia literaria de una vocación política (1930-1950)", con la que J. Carlos Mainer abre su libro *Falange y literatura*;[20] y en el fundamental estudio de Jaume Pont dedicado al Postismo.[21]

De estos grupúsculos y facciones que frecuentaban los cafés arriba mencionados, nació una poesía eminentemente evasiva, ajena a la realidad y que en muchos casos ofrecía una falsa visión del conflicto que en ese momento estaba viviendo la España interior. La intra-historia Unamuniana no existía para los organizadores de la doctrina oficial de programática trasnochada que pretendía vender al público sus ideas, desde unos medios de difusión que ellos mismos dominaban.[22]

Las líneas maestras seguidas por los creadores de la inmediata posguerra española se establecen a partir de un retorno a las formas más estereotipadas y codificadas de la poesía tradicional española. Así mismo, y como acto reflejo de los espejismos sufridos por el grupo de *Juventud Creadora* y el grupo de *Garcilaso* podríamos encontrar rasgos y rastros que pueden definirse como una vuelta a un tono *naïf*, un retomar los tópicos y formas del renacimiento y el clasicismo, y algunos neos que afectan directamente al Barroco y Romanticismo. De forma evidente, estos poetas pretendían con sus emulaciones de la tradición y las fuentes clásicas, convertirse en unos clásicos. De ahí esa explotación constante de las formas poéticas: el soneto, el endecasílabo, las rimas, etc., y esa impostación de la voz poética que retoma el tono y maneras de los autores clásicos en la mayoría de sus producciones. Junto a este componente clasicista, aparece el no menos importante filtro del modernismo, corriente que en mayor o menor medida también influirá en los poetas de la inmediata posguerra.[23]

El panorama literario estuvo enmarcado por la aparición de las siguientes publicaciones: *Primer libro*

---

[17] Madrid: Biblioteca Nueva, 1955.

[18] Cf. *Papeles de Son Armadans*, n.º 104, Palma de Mallorca, 1964. Véanse especialmente las págs. 19-20 y 28.

[19] J.C. Mainer, *op. cit.*, págs. 11-65. Con sus 65 páginas, esta llamada "Introducción", es más un estudio en *strictu sensu*q ue la típica introducción que se añade a una antología. Para las noticias sobre las tertulias literarias de café véanse especialmente, *op. cit.*, págs. 47-50.

[20] El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia, Barcelona: Edicions del Mall, 1978, págs. 41-49.

[21] Jaume Pont se refiere a ello con los siguientes términos: "A *Musa Musae*l es siguieron con distinta suerte las tertulias del *Café Gijón*, reducto y portavoz del grupo "Juventud Creadora" de Pedro de Lorenzo y José G.ª Nieto; el renacido *Pombo*, salvado de las cenizas delasernistas por José Sanz y Díaz, Wenceslao Fernández Flórez; el *Castilla*- que vería nacer el Postismo- de Emilio Carrere", cf. *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis doctoral, Universidad de Barcelona: Barcelona, 1977, pág. 34. En relación a las conexiones: Dionisio Ridruejo, Director General de Prensa y Propaganda (1938 a 1940) estuvo muy ligado al falangista fundacional José M.ª Alfaro, que movía los hilos directores de *Musa Musae*. Otro tanto podríamos decir de Pedro de Lorenzo co-director del suplemento literario del joseantoniano *Arriba*q uien a su vez mantuvo una estrecha vinculación con el grupo de "Juventud Creadora" y la revista *Garcilaso*.

[22] Cf. José M. Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española*, Barcelona: Seix Barral, 6ª ed., 1973, pág. 67. - Sobre la poesía del período 1940-1950, y la posterior evolución de los poetas que iniciaron su andadura durante estos años véase las siguientes antologías: Francisco Ribes, *Antología consultada*, Marés: Valencia, 1952; Rafael Millán, *Veinte poetas españoles*, Madrid: Agora, 1955; y el tomo de Luis López Anglada, *Panorama poético español (1939-1964): Historia y antología*, Madrid: Editora Nacional, 1965. Para ampliar el panorama poético hispánico véase la antología de J.P. González Martín, *Poesía Hispánica (1939-1969)*, Barcelona: El Bardo, 1970. Este volumen contiene datos sobre la poesía Vasca, Catalana y Gallega. El lector encontrará más información sobre el tema en los siguientes estudios: Félix Grande, *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus, 1973. (Publicado con anterioridad en el nº XIV extraordinario de *Cuadernos para el diálogo*, Madrid: Mayo de 1969); Luis Felipe Vivanco, *Introducción a la poesía de posguerra*, Madrid: Guadarrama, II vol., 1971. Estudio circunscrito a los poetas de la generación de los años veinte, con las salvedades de los estudios de la obra de Dionisio Ridruejo, los hermanos Panero y Luis Rosales; Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1965; Gustav Siebenmann, *Die moderne Lyrik in Spanien*, Stuttgart: Kohl Hammer, 1965; Juan Cano Ballesta, *La poesía española entre pureza y revolución*, Madrid: Gredos, 1972; Charles David Ley, *Spanish Poetry since 1939*, Washington: Cath. University Press, 1962.

[23] *Garcilaso*, revista de poesía. Director José G.ª Nieto. 36 números del 13 de mayo de 1943 hasta abril de 1946.

de amor (1939) y *Los sonetos de piedra* (1943) de Dionisio Ridruejo; *Los sonetos de la bahía* (1942) de José Luis Cano; *Vísperas hacia tí* (1940) de José García Nieto. Por otro lado y ampliando esta información, habría que señalar la edición de la ya mencionada revista *Garcilaso*, cuyo primer número apareció en 1943 y que se dejó de publicar en 1946.[24] *Garcilaso* y la revista *Juventud* cuyo primer número fue publicado en el mes de abril de 1942, fueron los órganos de expresión a través de los cuales se manifestó la estética y la poética de los poetas de la inmediata posguerra. Si *Juventud* abogaba por un tono *heroico*, [25]*Garcilaso* -nacida del propio grupo fundador- dedicaba sus páginas a composiciones donde imperaba un formalismo amanerado y en las que se aceptaban los preceptos éticos, políticos y religiosos del "Movimiento".

La revista *Garcilaso* fue el órgano de expresión del nuevo canon poético, del que cabría resaltar -en palabras de Jaume Pont- "la falta de contenido, un artificioso malabarismo de viejo corte, el uso indiscriminado del soneto y una tendencia hacia lo *cursi* ".[26]Esta clara propensión hacia el amaneramiento y el uso indiscriminado de los efectos retóricos por parte de los garcilasistas creó una falsa expectativa: una realidad inexistente. Subrayando lo antes afirmado, F. Casanova de Ayala hablará de *nuestra amanerada y absentista lírica de posguerra*.[27] Por paradójico que pueda parecer y una vez acabada la guerra, este movimiento ignoró todo conflicto entre poesía y realidad, aspecto este que enmarca casi toda la producción literaria europea del Siglo XX. De ahí que se embelesaran en el patrón estético del Renacimiento. La figura emblemática del poeta español representaba para ellos la síntesis de su postura estética: las armas y las letras.[28]

Dentro de las páginas de la revista *Garcilaso* tienen cabida, como coinciden en señalar todos los especialistas, dos tendencias claramente diferenciadas, pero que a un mismo tiempo se complementan. De un lado, se ofrece una visión heroica y mitificada de la figura de Garcilaso -"como patrón de una poética falangista"-,[29]explotada y propagada por los poetas adscritos a *Garcilaso*. Esta proyección de la figura del "caballero de armas y poeta" era sus respuesta a los desastres de la guerra. Para estos poetas su tiempo, como el tiempo de Garcilaso, era un tiempo que exigía "valor". A una sociedad militarizada la correspondía una literatura que hiciera apología de esa sociedad. De otro lado, los poetas de *Garcilaso* practicaron una poesía de corte amoroso-sentimental en absoluto trágica o conflictiva y llena de tópicos. Félix Grande señala que en estos poemas "había palabras. Faltaba el *tiempo*, la temporalidad. El hombre de aquella estética careció de conflicto, de historia; careció de verosimilitud".[30]Confirmando lo expuesto arriba, Jaume Pont añade "para estos poetas el problema del tiempo y de la realidad no existía, sus poemas eran un ejercicio de retórica, en los que predominaban de forma alarmante los clichés, repeticiones y los estereotipos petrarquescos más usuales".[31]

Durante este período apareció la colección de poesía *Adonais* (1943) bajo la dirección de José Luis Cano y Juan Guerrero en la función de editor. Al contrario que *Juventud* y *Garcilaso*, la colección *Adonais* no mantuvo una línea poética uniforme.[32] Un año más tarde aparecerá la revista *Espadaña* (1944-1950) desde la que Eugenio de Nora y Victoriano Crémer "reivindicarían la necesidad de un *tremendismo* poético en orden a lo

---

[24] Para documentar este parentesco y filiación de ambas revistas a un mismo credo poético ideológico y las relaciones de sus miembros fundadores obsérvese la siguiente nota: "El falangista Juan Aparicio sustituyó a Dionisio Ridruejo en el cargo de la Delegación de Prensa y Propaganda. Juan Aparicio fue también fundador de *El Español*, (31 de octubre de 1942) y *La Estafeta Literaria*, (20 de marzo de 1944) y dirigió *La Gaceta Regional*d e Salamanca. Aparicio nombró a Revuelta como su secretario, y como director de *Juventud*(Semanario de combate del S.E.U.) a J. F. Aguirre, ambos ligados a la corriente "heroica". Véase""Las fundaciones de Juan Aparicio"...", en *Falange y Literatura*, págs. 55 y ss. -Sobre la revista *Juventud*, *vid.* Víctor García de la Concha, *op. cit.*, pág. 190; y José Carlos Mainer, *op. cit.*, págs. 64-65.

[25] *Vid*. Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona: Barcelona, 1977, pág. 36.

[26] F.C. de Ayala, *op. cit.*, pág. 28.

[27] Para ilustrar el talante interpretativo de la figura de Garcilaso, las siguientes palabras de R. Montesinos: "[...] en este año de 1936, cuando el vuelo de las horas nos arrastra por la larga espira del tiempo hacia un punto homólogo de aquel en que cayó fulminado Garcilaso, cabe recordar los destinos históricos del hombre y de su obra [...] Al recordar a Garcilaso en este año de 1936, hemos de celebrar entre nosotros el nacimiento de una poesía humana que, en lo esencial, ha conservado el vigor y su vigencia durante cuatro siglos.", en "El centón de Garcilaso", Folletones de *El sol*, Madrid, 23 de febrero de 1936.

[28] V. G.ª de la Concha, *op. cit.*, pág. 186.

[29] "El Postismo: tres agitadores providenciales", en *Apuntes sobre poesía española de posguerra*, Madrid: Taurus, 1970, pág. 12.

[30] Jaume Pont, *op. cit.*, págs. 37-40.

[31] Emili Bayo, *La poesía española en sus colecciones (1939-1975)*, Lleida: Sección de Lengua y Literatura del departamento de Filología del Estudi General de Lleida (UB), 1991.

[32] Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 40.

social".[33]Esta revista supuso el primer peldaño hacia el proceso de la llamada rehumanización de la poesía española que, a partir de este momento, se enfrentará a la realidad circundante de la España de posguerra abandonando los triunfalismos y maneras antes mencionados.

El Postismo surgió durante la mitad de la década de los años cuarenta, un año después de la publicación de *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* (1944) de Vicente Aleixandre. El Postismo brotó entre la poesía de "corte doctrinal y panfleto heroico de marcado carácter neorrenacentista" y los albores de la poesía social de Celaya, Blas de Otero... El Postismo nació con la sana voluntad de trastrocar "el estado de las cosas", el inmovilismo conformista, provinciano y pequeño-burgués del Madrid de la segunda mitad de los cuarenta. Su propuesta estética chocará de plano con la oficial. De ahí que no fuera extraño que los defensores del *status quo* no permitieran que el Postismo sobrepasase los límites de lo establecido.

Este fue, a grandes rasgos, el panorama cultural y literario que Chicharro encontró en Madrid a su vuelta de Italia. No sorprenderá que, para un hombre de mundo como él, los límites y las trabas impuestas le resultaran estrechos. Las maneras provincianas, la vieja retórica poética y cultural supusieron un acicate para el poeta quien encontró en Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi los compañeros de aventura para realizar su viaje a través y a contra corriente en el Madrid literario de los cuarenta.

C. Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro: de la amistad al Postismo

Todas las aventuras tienen un principio. Fue en el madrileño café de Pombo donde, por primera vez, Eduardo Chicharro y C. Edmundo de Ory se encontraron. Allí nació la amistad que generaría la empresa postista. Chicharro relata aquel primer encuentro con estas palabras:

> [...] yo lo descubrí una noche en el café de Pombo; le descubrí enseguida. Primero vi su figura despistada y fuera de aquel lugar, y cuando me dijeron que se trataba de un poeta, entonces dije: "Este es un poeta". Traté inmediatamente de acercarme a él, y así le atraje a mi órbita y yo entré en la suya. Su mundo era aún muy estrecho, pero lleno de extraordinarias posibilidades [...] Mi mundo era grande. No por mérito mío, que mi mérito era llevarlo conmigo. El mundo de la rebeldía de la imaginación.[34]

Por aquel entonces, Eduardo Chicharro tenía treinta y nueve años y llevaba tras de sí el bagaje cultural que adquirió durante sus años de formación y aprendizaje en la Real Academia de Bellas Artes de Roma, donde su padre había sido director durante los años 1912 a 1925. Allí conoce a Valle-Inclán, Sánchez Mazas, Eugenio Montes, Felipe Sassone, César González Ruano y Ramón Pérez de Ayala. Su dominio más que aceptable de las lenguas francesa e italiana le permitió acceder, ya desde su infancia, a numerosos novelistas y poetas. A las lecturas de Rabelais, Vigny, Musset, Baudelaire, Flaubert, la *Ilíada* de Vicenzo Monti, Dante, hay que añadir las de los grandes escritores de la literatura rusa como Tolstoi, Turgueniev, Andreiev, Chejov, y las obras de los mejores cuentistas, desde Kafka y Tagore a Hoffman y Verne.

A esta formación de raíz clásica, habría que añadir dos circunstancias que, sin lugar a dudas, influyeron en Chicharro y ampliaron su bagaje cultural. Una de ellas fue la gran amistad que surgió entre él y el pintor Gregorio Prieto -*narcisista y pensionado por el paisaje* en palabras de Chicharro- durante su época de pensionados de la Academia de Bellas Artes de España en Roma. Fruto de esta amistad fue la estrecha colaboración entre Chicharro y Prieto, que resultó en una serie de fotografías-collage o foto-montajes claramente marcados por la impronta del surrealismo. Una de estas fotos, en la que Gregorio Prieto aparece con el torso desnudo, luciendo como única indumentaria un naipe -el cuatro de bastos- en el pecho y una especie de casco a modo de Aquiles moderno, fue insertada en la portada de la revista *Postismo*. Chicharro comenta el proceso de creación de esta serie de foto-montajes de la siguiente forma: "[...] acometimos la obra de fotografiarle a él de mil maneras, todas cargadas de narcicismo -no homosexualidad-, de surrealismo y de poesía, en fotografías que yo me puse a ilustrar con su correlativo texto literario-poético. De ahí salió uno de los poemas que luego se publicaron en la revista *Postismo* ".[35]La otra circunstancia fue el conocimiento que obtuvo

---

[33] Cf. E. Chicharro, "Carlos Edmundo de Ory a machamartillo", en *El español*, Madrid, 11 de noviembre de 1945. Amplio artículo panegírico a toda página con ilustración incluida debida a la mano de Rafael Santos Torrella en la que aparece un retrato dibujado de Carlos Edmundo de Ory.

[34] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 334-335. Este trabajo -informa Miguel Moya Huertas- obedecía a cierto proyecto incompleto de álbum gráfico ultraísta o quizá postista -según dice el citado crítico- titulado *Vida y milagros de Gregorio Prieto*y que intentaba ser una colección de pruebas de *doublage*, glosadas con ilustraciones poemáticas. Cf. "Otra vez Chicharro el joven", en *La Estafeta Literaria*, n.º21, Madrid, 15 de febrero de 1945, pág. 19. Como informa J. Pont, Gregorio Prieto expuso la serie completa de fotografías en una exposición antológica celebrada en la Sala Grande de la Biblioteca Nacional de Madrid, el 7 de marzo de 1978. *Vid.* , *op. cit.* , págs. 42-43.

[35] Eduardo Chicharro, ["Autobiografía"] en *op. cit*, pág. 334. En esta página se lee: "Regresamos todos a España alrededor de 1925 [...] Hecho el servicio militar y tras ganar una pensión en la Academia -que ahora llaman

de la presencia del surrealismo a resultas de un fugaz viaje a París durante el año 1926.[36]

Carlos Edmundo de Ory, por el contrario, sólo contaba con veintiún años cuando conoció a Eduardo Chicharro. Esta diferencia de edad suponía también, como es fácil de comprender, una formación y bagaje intelectual diferentes. A pesar de que Ory tuvo una infancia *iniciada bajo el calor intelectual de un padre literato* -como describe Jaume Pont-,[37]su Cádiz natal y el ambiente cultural de la ciudad gaditana no pueden equipararse a la Roma cosmopolita donde Chicharro creció y se formó. La madurez y la experiencia de este último le llevaron a volcarse sobre aquel joven aún en formación y que prometía enormes posibilidades. El mismo Chicharro en un esbozo o retrato sobre la personalidad de aquel joven dirá que era:

> frenético de su gloria, un neurótico apasionado lector de los poetas malditos, condenados por los amantes de la paz y la normalidad, devorador de biografías siniestras y coleccionador de lo pirográfico, de lo fantasmagórico y ultraterreno [...] un niño que ingenuamente se atreve a jugar con las cosas más grandes y oscuras y que tutea a Hölderlin, Shelly, Keats, Kleist, Lermontov, Ford, Gide, etc.[38]

La génesis de esta amistad estuvo marcada, durante los primeros tiempos, por el paradigma de la relación maestro-discípulo. Sin embargo, más tarde, las mutuas influencias, lecturas, consejos y correcciones transformarán su amistad en una intensa y fructífera relación artística. Chicharro introducirá a Ory en el mundo de la imagen y técnicas surrealistas, "un mundo extraño y riquísimo en cuya entre tela se forjaron los genios de Max Ernst, Arp, Pica-sso, Picabia, Dalí, Breton, Aragon, Chagall, Roux y muchos otros".[39]El mismo Chicharro describe y da noticia de las peculiares relaciones entre ambos escritores y afirma:

> [...] Carlos Edmundo de Ory. Fui su maestro. Con el tiempo él lo fue mío. Le enseñé a detestar a Lorca y a todo lo que en España apesta a gitanería y machungería, a retórica, a podredumbre, a casa de putas, y a españolismo, al cacarear sobre Ortega y d' Ors, sobre Maetzu y Zunzunegui. Le puse contra el ultraísmo y el creacionismo [...] y le inicié en los misterios del surrealismo.[40]

Fruto de esta amistad y colaboración fue la idea de lanzar un movimiento de vanguardia que, en la medida de lo posible, removiera el anquilosado y *detenido* mundo cultural y artístico de Madrid.

Fue en Ávila, donde los familiares de Chicharro veraneaban, y durante el mes de agosto del año 1944 cuando se puso en marcha la idea de fundar el movimiento postista. Chicharro había conseguido una celda de un convento para el alojamiento de C. Edmundo de Ory. Durante esta estancia en tierras de Ávila, fue cuando estos dos escritores tuvieron la idea de escribir a medias una serie de poemas romanceados que titularon *Las patitas de la sombra*, que debe considerarse como la primera muestra literaria postista.[41] A esta colaboración y durante su estancia en Ávila, siguió el asentamiento de las bases teóricas del Postismo. A Eduardo Chicharro es a quien debe atribuirse la formulación teórica e ideológica del Postismo que quedó plasmada en la redacción del "Primer manifiesto del Postismo" y en artículo programático "Posología y uso" que, a modo de prólogo, debería acompañar el libro de romances postistas *Las patitas de la sombra*. [42]Carlos Edmundo de Ory tuvo la idea de publicar una revista que fuera el portavoz de este nuevo movimiento estético-literario.[43] El dinero necesario para llevar la empresa a buen puerto vino de la mano del joven poeta italiano Silvano Sernesi -él y Chicharro trabaron amistad durante el año 1941 en la estancia de éste último en Italia- que por aquel entonces residía en Madrid, pues su padre era el director de la *Banca di Lavoro* establecida en esta misma ciudad. Silvano Sernesi consiguió un préstamo de su padre cuya suma ascendía a cinco mil pesetas.[44] Gracias a esta inyección de capital, la aventura postista tenía garantizados sus primeros pasos. Ahora sólo faltaba que la triada fundadora pusiera en práctica aquellas ideas y proyectos planeados en Ávila.

Premio de Roma por puro snobismo los pensionados- regresé a Italia. Había pasado por París y *me había enamorado del surrealismo*" . Las palabras en cursiva son mías.

[36] Jaume Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Central de Barcelona, 1977, pág. 43.

[37] E. Chicharro, "Carlos Edmundo de Ory a machamartillo", en *El Español*, Madrid, 10 de noviembre de 1945.

[38] E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 334.

[39] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 335-336.

[40] Véase E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 261-267. Jaume Pont, *op. cit.*, págs. 405-408.

[41] La redacción del "Manifiesto del Postismo", el primero de una serie de cuatro, y del artículo programático "Posología y uso" se deben a la mano de Eduardo Chicharro, ambos textos sentaron las bases ideológicas y estéticas del movimiento postista, cf. originales en Archivo de Eduardo Chicharro.

[42] Jaume Pont, *op. cit.*, págs. 51-53.

[43] Jaime Pol Girbal, "El Postismo: una historia de mil duros", en *Revista*, n.º310, Barcelona, 28 de marzo de 1958.

[44] F.C. de Ayala, *op. cit.*, pág. 19.

Madrid iba a ser el escenario de su estreno público y fue en el café Castilla, hacia principios de 1945, como notifican Chicharro, Ory, Jaime Pol Girbal y Félix Casanova de Ayala, donde el Postismo dio, oficialmente, sus primeros pasos en sociedad. F. Casanova de Ayala lo relata de la siguiente manera:

> El "Postismo" nace en Madrid, exactamente en el Café Castilla, hacia comienzos de 1945. Las triangulares tarjetas de visita (cada lado un nombre del fundador) repartidas por éstos en dicho café, con ceremonial entre histérico e histórico, dejaron constancia de los tres nombres: Chicharro Hijo ("Chebé"), Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi.[45]

A esta primera actuación en público, siguieron otras con claros fines provocadores que manifestaban la evidente actitud contestaria y de rechazo de los postistas ante el *status quo* del momento. Chicharro, Ory y Sernesi hicieron acto de presencia y alteraron la tranquilidad de las tertulias literarias que se celebraban en el café Pombo y el Café Gijón. Paralelamente a estas actuaciones públicas y durante el mismo año publican el primer y único número de la revista *Postismo* (1945). Poco más tarde editan *La Cerbatana* (1945), segunda revista postista sucesora de aquella primera y que tuvo una existencia igual de efímera. El Madrid literario de los cuarenta asistió perplejo y atónito a la irrupción fugaz pero sonora de un grupo de poetas que intentó modificar, sin conseguirlo, las coordenadas maestras de la poesía de los años cuarenta. Tendrán que pasar casi cuatro décadas para que esta aventura estético-literaria sea valorada y reconocida en su justa medida.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[45] Ángel Crespo, "Prólogo", *Algunos poemas*, Carboneras del Guadazaón: El Toro de Barro, 1969, pág. 12. Gonzalo Armero también comenta la dificultad de elaborar una bibliografía completa debido al estado de los originales, ver *Trece de Nieve*, 1972, Madrid, pág. 54.

I PARTE. EL ARCHIVO DE EDUARDO CHICHARRO 1944-1994

1. ESTADO DE LOS TEXTOS 1944-1994

Eduardo Chicharro fue un autor prolífico y polifacético que se dedicó durante casi veinte años a la creación literaria y realizó incursiones en todos los géneros literarios. Su afán por abarcar todos los dominios del mundo de las letras fue tal que dentro de su obra se encuentran muestras de teatro, poesía, novelas, cuentos, ensayos, e incluso un proyecto de un diccionario del que sólo llegó a componer unos cuantos folios sueltos correspondientes a la letra "A". Esta diversidad de intereses nos ofrece la imagen de un hombre que se quiere enciclopédico y totalizador. Un hombre que "escribió tanto, corrigió tanto, que su archivo exige un trabajo atento y tenaz para ir poniéndolo en orden. [...] Chicharro tenía una afán increíble de perfección. Quería que su obra saliera ya clásica. Limpiaba y repulía como nadie. Hablar de los poemas y relatos que dejó casi terminados es demasiado relativo. Nada estaba terminado nunca. Cuando en las páginas de un original no cabían las correcciones, mandaba copiarlo y continuaba".[46]

Este interesante esbozo sobre la forma y maneras que tenía Chicharro para componer sus obras, junto a los originales conservados en el archivo y las ediciones de sus poemas y narraciones son el punto de partida y el objeto estudio en esta primera parte.

El fin perseguido en las páginas que siguen es doble. De un lado, trataré de poner orden al archivo de este autor y presentar un catálogo definitivo de una obra inédita muy fragmentada y sobre la que todavía no existía una clasificación y ordenamiento consistentes. Y, de otro lado, presentaré el inventario completo y comentado de una obra editada muy dispersa y sobre la que aún no habían sido localizados todos los documentos aparecidos en publicaciones periódicas. Además y complementando esta labor de localización, organización y fijación de todos los materiales literarios de Eduardo Chicharro, aparecerá un cotejo crítico del contenido y de los criterios de ordenamiento de la obra poética incluida en las dos únicas ediciones unitarias, hasta hoy, publicadas.

Las primeras noticias registradas sobre el volumen y el contenido de esta amplia obra las da el propio autor en unas notas redactadas hacia 1959 y dirigidas a Ángel Crespo, con el fin de ofrecer a este último la información y material necesarios para la redacción de quizás un prólogo a una posible edición de sus obras o un posible trabajo de investigación sobre su poesía. Según la relación de títulos ofrecida en este documento la obra chicharriana estaría compuesta por:

Un tomo de unos cien sonetos. Uno de poemas (200 a 250 páginas, con unos 1.500 versos). Uno de poemas burlescos, extravagantes (aproximadamente la mitad). Un pequeño volumen de prosa poética, que ya conoces, y que podría titularse "Cuentos chicos". Un tomito de unos 700 versos, de los romances en colaboración con Carlos (*Las patitas de la sombra*). Un extenso poema (*Música celestial*) medio en verso, medio en prosa, de unos 1.500 versos. Dos o tres colecciones de cuentos -según el tamaño-, con un total de unos 12 a 15 y alrededor de 500 a 600 páginas. Una novela corta (de 100 a 150 páginas). Una novela larga (250 a 300). Una birria de tragedia "griega" (con perdón). Una comedia postista, en colaboración con Carlos y Silvano Sernesi, *La lámpara*. [...] en preparación una novela [...] Limitándonos a la obra poética, y sin tener en cuenta la cronología, podríamos dividirla así:

Sonetos (un centenar aprovechable).
Romances postistas (de escasa calidad, media docena).
Un poema largo (*Música celestial*, 1.500 versos).
Poemas y romances burlescos o excéntricos (una docena).
Poemas líricos (una docena).
Las cartas de noche (ocho).
En total, aproximadamente, 6.000 versos.[47]

Cuando Chicharro redacta estas notas, la práctica totalidad de la obra arriba relacionada era, exceptuando la aparición esporádica de algún poema y un par de cuentos en publicaciones periódicas y una antología inédita. Además y como se desprende de este documento, el inventario realizado por el autor tiene cierto carácter provisional. Por un lado, no determina la composición exacta de cada libro, sólo ofrece datos

[46] E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.* , págs. 341-342. En esta relación, el poeta indica que el libro *Cartas de noche*e stá compuesto por ocho cartas. Sin embargo y después de redactar estas notas, escribió la novena "carta", la "Cantata del recuerdo".

[47] Cuando no sea posible dar la fecha exacta de un documento, se dará una fecha aproximada entre corchetes [ ] y, en caso de no poder localizar la fecha de redacción del documento se indicará con [?].

aproximados, y, por otro lado, todavía no ha determinado los títulos de parte de su producción literaria.

De ahí que sea necesario establecer desde estas páginas el volumen y contenido real del legado literario de este autor. Para ello me basaré en los materiales que han sido conservados en el archivo familiar del poeta, materiales que, muy amablemente, Antonio Chicharro Papiri puso a mis disposición. He de advertir que en muchas ocasiones ha sido muy difícil la exacta localización cronológica de una parte importante de los documentos, desgraciadamente el autor no tenía la costumbre de fechar sus manuscritos.[48]

1.1. LA OBRA EN PROSA Y LA OBRA EN VERSO INÉDITA

1.1.1. El estado de las novelas

Según la relación que Gonzalo Armero establece en la "Bibliografía" que aparece al final del libro *Música celestial y otros poemas*, el *corpus* de la obra novelística inédita de E. Chicharro estaría compuesto por los siguientes cinco títulos: *Las tres esposas turca de Patamala* (sic., en el original se lee *Patamata*), *El caballero, la muerte y el demonio*, *El pájaro en la nieve*, *Las pluricelestiales* e *Ícaro caído en el jardín de Astarté*.[49] Sin embargo y según los originales conservados en el archivo familiar de E. Chicharro, el *corpus* novelístico de este autor lo conforman, como se verá, cuatro títulos y no cinco.

Los títulos de las tres primeras novelas se corresponden con los manuscritos originales y las copias mecanografiadas conservadas en el archivo del autor, luego la información dada por G. Armero es, hasta aquí, correcta. No obstante, los dos últimos títulos por él registrados no se corresponden con la realidad. *Las pluricelestiales* e *Ícaro caído en el jardín de Astarté* son dos títulos que pertenecen a una y la misma novela.

Este error de apreciación tiene una doble explicación. Por un lado y según el primer original manuscrito e incompleto, Chicharro parece dudar sobre el título definitivo que quiere dar a esta novela corta. Así y en la parte superior de la primera cuartilla de esta versión, se puede leer escrito en lápiz rojo el primer título: *Ícaro c.e.e.j. de Astarté*, en esta misma cuartilla y en el margen izquierdo aparece escrito a pluma el segundo título: *Las pluricelestiales*.

Por otro lado, esta novela tiene dos versiones manuscritas incompletas. La primera de ellas, como he dicho hace un momento, tiene dos títulos y la segunda no va titulada. Junto a este doble problema, la existencia de dos versiones incompletas y el baile de títulos o ausencia de los mismos, puede añadirse un tercer motivo que puede complicar la cuestión. Una primera lectura que sólo tuviera en cuenta las diferencias estructurales y de orden del discurso narrativo entre ambos manuscritos, podría dar la impresión de que se está ante dos versiones demasiado distintas como para que... Pero, como se podrá comprobar a continuación, esta primera impresión es falsa.

Una vez cotejados los dos manuscritos incompletos, el resultado es muy claro: los puntos que comparten las dos versiones superan cualitativamente las diferencias existentes. Las similitudes afectan a aspectos básicos de la narración: las dos versiones tienen en común los dos personajes principales, un vieja muerta y un niño, comparten la misma trama, el estilo y la abundancia de escenas descriptivas basadas en los mismos motivos campestres.

Como ejemplo y prueba de estos paralelismos, presento los pasajes iniciales de ambos originales en los que se puede constatar la presencia de los dos personajes principales: la vieja muerta y el niño (*ese punto blanco*), y los dos escenarios: la choza o casita y la carretera. Así y en el arranque de la narración del primer manuscrito puede leerse:

> En una choza destartalada, perdida entre los campos, daba su espíritu a Dios, o al Demonio, la vieja Filomena. (pág. 1) [...] las largas carreteras derechas, inacabables, que se cruzan y siguen. Por una de ellas, un punto blanco que imperceptiblemente se mueve. Es el delantal blanco de un niño.[...] (pág. 3, en original manuscrito A)[50]

En el segundo manuscrito y también en los párrafos iniciales de la narración, reaparecen ambos personajes, pero aquí la choza es ahora una casita, los campos son montes, la vieja no tienen nombre y el niño quizás haya muerto:

> En la destartalada casita perdida entre los montes el cadáver de la vieja seguía inmóvil. (página 1) [...] el niño luego se enfriaría, y estaría verdaderamente muerto, como lo estaba la vieja en su choza, lejos de allí, pero en una misma noche. [...] en busca del hijo por páramos y descampados no figurándose que ese punto blanco en la carretera podía ser el niño.

[48] Cf. E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 347.
[49] Cf. *Ícaro c.e.e.j. de Astarté*, manuscrito original (A) incompleto, 4 páginas, en Archivo Eduardo Chicharro.
[50] Cf. *Sin título*, manuscrito original (B) incompleto, veintiséis páginas, en Archivo Eduardo Chicharro.

(página 3, en original manuscrito B)[51]

Como se ha podido ver, las dos versiones coinciden en lo básico. La correlación existente entre un manuscrito y otro demuestra y corrobora la afirmación inicial: *Las pluricelestiales* e *Ícaro caído en el jardín de Astarté* son dos títulos que pertenecen a una y la misma novela. Una novela corta de la cual no se conserva desgraciadamente ninguna versión definitiva y completa en el archivo familiar de Chicharro.

Por lo que se refiere a la novela titulada *Los jeroglíficos del caballo. (El caballero, la muerte y el demonio)* su estado de conservación es bueno. En el archivo del autor hay una copia mecanografiada completa (A1) de doscientos once folios numerados correlativamente y con correcciones, anotaciones y tachaduras; y dos copias incompletas (X1 y X2). Del original manuscrito sólo se conservan diez páginas, el resto ha desaparecido o ha sido destruido por el autor. Lo mismo se puede decir de la novela corta *Las tres esposas turcas de Patamata*. De este segundo título hay una copia completa mecanografiada (A) de setenta y dos folios alargados numerados correlativamente y con correcciones manuscritas a lápiz; y una copia incompleta (A1) a la que le falta la tercera página. No se conserva el original manuscrito.

La última novela redactada por Chicharro, *El pájaro en la nieve*, es el documento más complejo y problemático de esta serie de inéditos. De un lado y según se puede deducir de los fragmentos encontrados que forman parte del plan general de la novela compuesto por el mismo Chicharro, el cuerpo textual de *El pájaro en la nieve* estaría conformado, en primera instancia, por seis capítulos distribuidos en 238 páginas. Así y según este detallado plan, el primer capítulo, titulado "El capullo de San Marcos", está compuesto por 16 escenas (páginas 1 a 40); el segundo capítulo, "Lección de geografía", por 18 escenas (páginas 41 a 80); el tercero, "Los ojos de cera", 16 escenas (páginas 81 a 123[III]); el cuarto, "Una estocada a la Jarnac", 15 escenas (páginas 124 a 165); el capítulo quinto, "Nueva Leda", 16 escenas (páginas 166 a 220); y, finalmente, el sexto capítulo titulado "Las codornices" (páginas 221 a 238).

De entre los legajos, carpetas, archivadores, originales y copias sueltas -mecanografiados y/o manuscritos-, en fin, de entre todo el material conservado en el archivo familiar, sólo hay una versión que coincida parcialmente con el plan general expuesto arriba. Digo que sólo coincide parcialmente con dicho plan, porque, de los seis capítulos relacionados, esta versión únicamente contiene completos los cuatro primeros capítulos -las escenas y el paginado de los mismo concuerdan exactamente con el plan original-, mientras que del quinto capítulo sólo aparecen la tres primeras páginas. Y por lo que al sexto capítulo se refiere, no hay ningún manuscrito o copia meca-nografiada conservados en el archivo. Así y exceptuando la noticia dada en el plan de la novela y las tres primeras páginas del capítulo quinto, en el archivo familiar del poeta no se encuentra rastro alguno del resto de folios que conforman el capítulo quinto y sexto. Es decir, la única versión conservada que reproduce fielmente la estructura y el orden de las escenas, así como el paginado presentados en el plan o el esquema estructurado de la novela *El pájaro en la nieve*, es incompleta.

De otro lado y complicando aún más el estado de cosas, este plan general de la obra parece ser que es, a su vez, un original incompleto. Así y en el mismo archivo familiar, hay una serie de documentos que indicarían, en una segunda instancia, que está novela está compuesta por ocho capítulos, en vez de los seis capítulos indicados al principio. A continuación, presento y relaciono los documentos que probarían este último hecho.

En primer lugar y de entre los documentos conservados en el archivo, han aparecido dos folios sueltos manuscritos y numerados correlativamente con el título *Cap. VIII* y en los que Chicharro redactó un esquema estructural con la sinopsis de las 17 escenas que componen dicho octavo capítulo.

En segundo lugar y como ocurriera en el anterior plan esquemático de la novela, el autor indica también el número de página en que se inicia el capítulo. Así y en el margen superior izquierdo del primer folio se puede leer la siguiente anotación manuscrita: "*p. 343* ". Además y junto a esta indicación de página inicial de capítulo, en el segundo folio aparecen las siguientes cifras manuscritas: *406-343=53* -donde 406 estaría por el posible número final de páginas que componen la novela, 343 por las páginas manuscritas ya redactadas, y 53 por las páginas que el autor tenía previsto escribir o reescribir-. Por último y en tercer lugar, también han aparecido dos folios manuscritos sueltos, numerados respectivamente con los dígitos 407 y 413, cuyo contenido pertenece, sin la menor duda, a la trama de esta novela. Por deducción, estos dos folios formarían parte del capítulo octavo.

Esta serie de datos cuantitativos y cualitativos arriba expuestos, además de presuponer la existencia de un séptimo capítulo que, junto al octavo capítulo, conformarían un legajo de un grueso de entre las 168 a 175 páginas, permiten establecer la siguiente hipótesis: la novela *El pájaro en la nieve*, en realidad, estaría compuesta, por lo menos, de ocho capítulos que ocuparían entre las 406 a 413 páginas.

Desgraciadamente y a pesar de que estas pruebas indiquen con toda claridad que estamos ante una novela compuesta ocho capítulos como mínimo, esta hipótesis no puede verificarse y contrastarse con originales

[51] En el próximo apartado, "1.2.1. La edición de los cuentos y un capítulo de la novela *El pájaro en la nieve*" , el lector encontrará cumplida noticia del estado y de la suerte que han corrido los cuentos editados.

manuscritos o copias mecanografiadas de los mismos, por la simple y sencilla razón de que en el archivo familiar de Chicharro no hay ningún rastro físico, no se conserva, como ocurriera con los capítulos quinto y sexto, ningún texto de los capítulos séptimo y octavo.

El resultado final de esta indagación sobre los materiales conservados y el estado en que se encuentra esta novela no pueden ser más desalentadores. De todas formas y a pesar del misterio que pende sobre los capítulos que faltan -puede ser que los originales hayan desaparecido, o que se hayan perdido, o que nunca fueran redactados-, y sea cual sea la solución verdadera y final de este rompecabezas, hoy por hoy, la novela *El pájaro en la nieve* es una novela incompleta y, quizás, inacabada.

1.1.2. El estado de los cuentos

Según documentan los originales encontrados en el archivo del autor, el volumen de cuentos redactados por Chicharro asciende a la cantidad de veintidós. No obstante y según un índice de títulos conservado en este mismo archivo, cabría añadir un título más a esta relación, con lo que el volumen total de la obra cuentística de este autor alcanzaría los veintitrés títulos. Sin embargo y a pesar de este dato, no se conserva ningún manuscrito o copia mecanografiada de este último cuento, titulado *Dos sucesos sin relación aparente*.

Así pues y ciñéndome exclusivamente al material encontrado en el archivo, la cantidad exacta de cuentos conservados asciende, como he dicho hace un momento, a veintidós títulos de los cuales quince son inéditos y seis han sido editados en diversas publicaciones periódicas y uno en una antología. En este apartado y una vez constatados ambos hechos, me limitaré a tratar el estado de los cuentos inéditos.[52]

Dentro de este conjunto de títulos, cabría diferenciar dos categorías o grupos, en primer lugar, los cuentos incompletos o inacabados y, en segundo lugar, los cuentos completos. El primer grupo de relatos es, como se verá, sensiblemente inferior al segundo. Así y en este primer grupo de cuentos incompletos se encuentran los siguientes títulos: *El perro molesto*, del que sólo se conserva la primera página manuscrita; y *La gata Furia*, en el archivo constan dos versiones manuscritas (A y B), de la primera versión (A) se conservan únicamente dos folios manuscritos, y de la segunda (B), sólo las tres primeras páginas manuscritas.

En el segundo grupo de cuentos se han conservado los trece títulos siguientes: *El niño y la muerte*, *La herencia* (A) o *El mirador* (B) -dos versiones del mismo cuento-, *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* (A) o *En el árbol* (B) -dos manuscritos que a pesar de tener un título diferente, son variantes del mismo cuento-, *La manita* (A), *La cola de merluza -o- la manita fosforescente* (B) -caso idéntico al anterior-, *El señor Movietone se casa*, y cierra esta relación *El cañón*.

El estado en que se encuentran estos cuentos puede considerarse como más que aceptable. Hay títulos de los que se conservan tanto los originales manuscritos como copias mecanografiadas, de otros sólo las copias mecanografiadas y de algunos únicamente un manuscrito original.[53]

Finalmente, sólo resta añadir que mediante los datos y las relaciones de títulos presentados en este apartado dedicado al cuento y en el apartado anterior dedicado a la novela, queda fijado y delimitado el volumen real y el estado actual de las novelas y cuentos inéditos conservados en el archivo de Eduardo Chicharro.

1.1.3. El estado de los poemas y poemas en prosa

Si se tiene en cuenta la proporción de obra en verso inédita frente a la obra en verso publicada y se compara el balance final de ésta con el estado de la obra en prosa, resulta que el volumen total de poemas inéditos es sensiblemente inferior a la cantidad de títulos de cuentos y novelas también inéditos. En otras palabras y exceptuando aquí un par de poemas inacabados, la obra en verso inédita no es, como se verá, muy abundante.

Una vez cotejados los originales conservados en el archivo con la obra editada, puedo afirmar que, de los cuatro libros de poemas compuestos por el autor -el volumen de sonetos titulado *La plurilingüe lengua*, *Tetralogía*, *Cartas de noche* y *Música Celestial*-, y de la serie de poemas no incluidos en libro, sólo se conserva material inédito, léase sonetos, del primer libro: *La plurilingüe lengua*. A esta serie de sonetos inéditos y que forman parte del *corpus* textual del libro antes mencionado, debe añadirse un grupo de poemas en prosa, y un par de poemas inacabados. En definitiva y resumiendo, de todo el volumen de poemas que conforman la obra

[52] Para una relación detallada y exacta de las distintas versiones y la ficha bibliográfica de cada cuento, remito al lector al apéndice bibliográfico 2. Obra inédita, apartado "2.2.1. Cuentos", al final de este estudio.

[53] Para una relación completa de los títulos, véase el apartado "2.1. Poesía" en el capítulo bibliográfico dedicado a la obra inédita al final de este trabajo.

poética de Chicharro, aproximadamente, sólo una quinta parte es inédita.

En primer lugar y por lo que a los primeros se refiere, el volumen total de sonetos compuestos por Chicharro asciende a la cantidad de 154, de los cuales se conservan 149 y cinco no constan en archivo, a pesar de estar contabilizados en el índice de sonetos que el mismo autor compusiera. A su vez, de los 149 sonetos conservados, 90 son inéditos y 59 han aparecido, ya sea sueltos o en grupo, en distintos tipos de publicaciones como, por ejemplo, en las dos únicas ediciones de poesía hasta la fecha realizadas, *Algunos poemas* (1966) debida a Á. Crespo y *Música celestial y otros poemas* (1974) cuya edición se debe a G. Armero, y en unas pocas antologías, un par de estudios, y algunos periódicos y revistas. Como se desprende de las cantidades aquí presentadas, los sonetos inéditos superan a los editados. En este sentido, el libro de sonetos *La plurilingüe lengua* es el único volumen de poesía que no ha sido editado en su totalidad.

En segundo lugar y junto a los sonetos inéditos, en el archivo se conserva una serie de poemas en prosa muy breves que Chicharro reunió bajo los títulos *Poemas en prosa* o *Cuentos Chicos*. De este libro inacabado y sobre el que el autor no decidió el título definitivo, consta una copia en papel carbón compuesta por trece folios mecanografiados, en los que aparecen veinticuatro poemas en prosa, dispuestos uno detrás de otro sin otra separación que el título. El mayor ocupará 1 folio y el más pequeño puede ser de dos líneas. Los títulos de los poemas en prosa incluidos en esta copia son: "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 náufrago", "Los pies del pordiosero" y "La jaula".

No obstante, esta relación de títulos podría ampliarse, ya que, como se desprende de un índice y de una serie de documentos conservados en el archivo, existe otro grupo de originales manuscritos reunidos bajo el título *Prosas mínimas*.[54] Según el índice y los manuscritos originales antes mencionados, el número de títulos incluidos en *Prosas mínimas* alcanzaría un total de 46 "poemas en prosa" o "prosas mínimas". Por la forma y el estilo, estos textos breves podrían formar parte del libro anterior, *Poemas en Prosa* o *Cuentos chicos*, con lo cual la cantidad de "poemas en prosa" o "prosas mínimas" podría llegar a la cantidad de 70 títulos.

Sin embargo y debido a la ausencia de una mayoría de los títulos reseñados arriba, el estado incompleto y la redacción no definitiva de un parte importante de los originales conservados, la provisionalidad de bastantes títulos, y, finalmente, la inexistencia de un documento que verifique o explique los planes exactos que Chicharro tenía previstos para estos textos -como se ha podido comprobar, por un lado, el autor duda entre tres posibles títulos y, por otro lado, no ha decidido qué títulos conforman el libro-; en fin, debido al muy precario estado en que se encuentran los documentos conservados, no puede tomarse ninguna decisión y optar por una solución definitiva sobre el hecho de si ambas series de textos forman parte o no de un mismo proyecto.

Por último y complementando este catálogo de la obra en verso inédita, merece ser tenido en cuenta el hecho de que en el archivo de Chicharro, se conservan dos libros de poemas inéditos que, si bien es cierto no incluyen ningún poema nuevo, son interesantes para comprobar, de un lado, los intentos del propio poeta por dar a conocer su obra y, de otro lado, para observar como presenta y organiza su obra en verso. Me estoy refiriendo a los libros *Pequeña miscelánea antológica* y *Libro de poesía castellana*. Ambos libros fueron presentados, sin éxito, a sendos premios de poesía. El primero de ellos al premio "Adonais", y el segundo al premio "Ciudad de Barcelona", en la edición de 1958. Estas dos incursiones en el circuito español de premios de poesía demuestran, a pesar de saldarse negativamente, que el poeta deseaba ver editada su obra. Dicho con otras palabras, estos dos documentos confirman que, en vida del poeta, la obra permaneció inédita contra su propia voluntad.

Por lo que se refiere a la composición y organización de ambos libros, los dos volúmenes han sido concebidos como una muestra seleccionada de la totalidad de su obra en verso. No obstante, este carácter antológico es mucho más evidente, como el propio título indica, en el primero de ellos: *Pequeña miscelánea antológica*. La organización de este primer libro se sustenta, básicamente, en criterios formales. Así pues y dentro de las cuatro partes que lo componen, cabe diferenciar una primera parte en la que se incluyen cinco poemas largos u odas libres: "Euríalo y Niso", "He visto el demonio en el bosque", "¿Quién anda en mi interior?" y "Pequeños quehaceres terroríficos"; una segunda parte compuesta por cuatro romances: "Romance de Sixto V y el marinero", "Claudio Coello pinta un pollo", "El Charlatán" y "La noche de San Juan"; una tercera parte en la que aparecen quince sonetos; y, por último, una cuarta parte formada por veintitrés poemas en prosa.

Como se desprende de esta relación de poemas, la muestra aquí reunida es muy heterogénea, no sólo por la diversidad de estrofas utilizadas, también por la cronología de los poemas. En este libro, pueden

[54] Esta primera época coincide plenamente con el período y la duración de la aventura postista (1945-1948). El lector encontrará, en la segunda parte de este trabajo, los argumentos y criterios que explican la existencia de estas dos épocas creativas de Chicharro.

distinguirse poemas que pertenecen a la primera época[55]del autor como los romances, sonetos y poemas en prosa; y un par de poemas que fueron escritos durante la segunda época (1950-1960) como, por ejemplo, el poema "Pequeños quehaceres terroríficos".[56]Además e incidiendo en el carácter heterogéneo de este libro, la ordenación y disposición de los poemas aquí reunidos aún no reflejan si, por aquel entonces, el poeta ya tenía decidido, *in mente* o en el papel, la organización definitiva de toda su obra poética y la distribución de la misma bajo los diferentes títulos o en los distintos libros que más tarde conformarán su obra completa.

Contrariamente al carácter antológico y a la *provisionalidad* observada en la organización de los materiales poéticos presentados en *Pequeña miscelánea antológica*, la muestra reunida en *Libro de poesía castellana*, está claramente delimitada y fijada. Las tres partes de que se compone este segundo volumen están conformadas, respectivamente y cada una de ellas, por un libro completo de poemas. De tal modo que la primera parte incluye los cuatro poemas que conforman el libro *Tetralogía*, la segunda todas los "poemas carta" del libro *Cartas de noche*, y la tercera la versión completa de *Música celestial*. En definitiva, este segundo libro presentado al premio "Ciudad de Barcelona" reúne y reproduce fielmente toda la producción poética escrita por Chicharro durante su segunda época (1950-1960).

1.2. LA OBRA EN PROSA Y LA OBRA EN VERSO EDITADA

1.2.1. La edición de los cuentos y un capítulo de la novela *El pájaro en la nieve*

Mientras que sobre la obra en verso editada hasta hoy puede afirmarse que, a pesar de todo y vista la proporción entre la obra inédita y los dos volúmenes de poesía publicados, es una muestra relativamente representativa de la labor poética de Chicharro; sobre la obra en prosa no puede decirse lo mismo. La cantidad y la proporción de títulos publicados pertenecientes a la obra en prosa son, en relación a los inéditos conservados en el archivo del autor y en comparación a la obra en verso editada, considerablemente inferiores. Sencillamente, la obra en verso editada supera, con creces, la obra en prosa.

Pero, incluso dentro del limitado *corpus* que conforma la obra en prosa editada de Chicharro, se observa, a su vez, una gran diferencia y desproporción entre la distinta suerte que han corrido los cuentos y las novelas. Las cifras hablan por sí mismas, de los veintidós cuentos conservados en el archivo del autor, siete han aparecido entre los años 1945 y 1994; mientras que por lo contrario, de las cuatro novelas por él redactadas ninguna ha visto la luz.

La aparición, en 1978, del primer capítulo de la novela *El pájaro en la nieve* en la revista *Poesía* de Madrid, bajo los auspicios de Francisco Nieva, es la única muestra existente hasta el presente que da fe y testimonio de la actividad novelística de Chicharro. Sin embargo y a pesar del atento gesto y de la iniciativa de F. Nieva por intentar paliar, en la medida de lo posible, el abandono sufrido por la obra novelística de este autor, el balance final es muy desalentador: la presencia y participación de Chicharro en el panorama novelístico español de la posguerra han sido nulas.

Por lo que a los cuentos se refiere y sin que se haya editado ningún volumen unitario que recoja una parte o la totalidad de la producción cuentística de Chicharro, la aparición, aunque escasa y muy dispersa, de esos siete cuentos en publicaciones de muy diversa índole, puede considerarse como un hecho positivo. En el sentido de que estos siete relatos fueron suficientes para que este autor dejara una huella leve y fugaz de su labor como escritor de cuentos en el panorama cuentístico de posguerra.

Para poder evaluar en su justa medida la fortuna de los cuentos editados de este autor, y antes de pasar a realizar la relación de los mismos, es necesario establecer los factores que han determinado la peculiar situación en la que se encuentra el género cuentístico de los años cuarenta y principios de los cincuenta.

El período de la inmediata posguerra no se caracteriza precisamente por la abundancia de ediciones de libros de cuentos. Incluso y por lo que se refiere a la difusión y a la atención deparada a este género literario durante las cuatro primeras décadas de la posguerra, puede hablarse, atendiendo a la voces de los especialistas, de una verdadera *historia del olvido*.

Francisco García Pavón en su "Prólogo" a la primera edición de la *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* (1959), fue uno de los primeros en constatar el problema acuciante de la falta de interés por parte de la grandes editoriales en publicar volúmenes de cuentos, y subrayar la grave situación de desatención por la que pasaba el género cuentístico en general. El antologador se expresa taxativamente y en los siguientes términos: "pocas veces a lo largo de nuestra historia literaria, ha existido un género tan primoroso y pluralmente

[55] Este poema pertenece al libro *Tetralogía*, cf. E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 87-90.

[56] F. García Pavón, "Prólogo", *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1959, pág. 7. El subrayado es mío.

cultivado, *a la vez que tan brutalmente despreciado*, como el cuento español de esta hora".[57]

Cuarenta años más tarde y retomando el testimonio dejado por F. García Pavón, Óscar Barrero Pérez realiza una síntesis muy eleocuente y esclarecedora sobre las razones principales que explicarían la penuria por la que pasó y el abandono que sufrió el cuento de posguerra:

> La carencia, todavía, de un catálogo exhaustivo del cuento contemporáneo en España es un serio obstáculo, por el momento, para la valoración precisa del género en unos años cuarenta en que *no es que no se escriban cuentos*, sino que apenas se editan libros.[58]

La relación de los cuentos inéditos encontrados en el archivo familiar de Eduardo Chicharro confirma tanto aquel primer esbozo del "estado de la cuestión" que realizara F. García Pavón, como las más recientes afirmaciones expuestas por Óscar Barrero Pérez. La relevancia de las conclusiones de ambos críticos es muy importante, pues supone un nuevo enfoque historiográfico de la problemática del cuento español de la inmediata posguerra. Los historiadores de la literatura española partían generalmente y como ha indicado Barrero Pérez, del razonamiento inverso: la escasez de libros publicados significaba y presuponía que en esa época se escribían pocos cuentos.[59]

Las razones de fondo que explicarían esta escasez de libros editados responden, en primer lugar, a la carencia generalizada de medios económicos y editoriales dispuestas a arriesgarse en la empresa.[60] Así y en palabras de Santos Sanz Villanueva "surge la primera cabeza de turco para cargar con las culpas de esta postración: el editor".[61]En segundo lugar, esta falta de atención dada al cuento, por parte de los editores, puede interpretarse como un síntoma que reflejaría la falta de interés y la consecuente escasa demanda de un producto literario como el cuento por parte del público lector de la posguerra española.

En tercer lugar, también hay que señalar la poca relevancia dada al "género chico" y la escasa resonancia crítica que el cuento ha obtenido tanto desde las tribunas de las revistas de literatura como desde las tribunas de prensa en general. Además y agravando esta situación tan precaria, y a pesar de las importantes aportaciones de, entre otros, Erna Brandenberger, Medardo Fraile, J. Millán Jiménez,[62] y los dos autores citados antes; debe subrayarse la poca atención dedicada al estudio y análisis del género en su conjunto, y de los autores que practicaron el cuento y de sus obras por parte de académicos y universitarios. En relación a este hecho y en 1959, F. García Pavón afirma que "unos 52 libros de cuentos que han quedado casi totalmente ignorados para el gran público y, con dolorosa frecuencia, para los más conspicuos críticos y tratadistas de la literatura española contemporánea".[63]Esta desatención y abandono sufrido por el género cuentístico se evidencia aún más si se compara con el espacio y el trato que ha merecido la novela de este mismo período. Sirva como ejemplo de ello el siguiente dato: las historias de literatura española que dedican un capítulo o apartado al cuento de posguerra son escasísimas.[64]

La limitada edición de libros de cuentos se trató de paliar con la edición de algunas antologías y mediante la inclusión de cuentos en publicaciones periódicas de muy diverso alcance. Las primeras trataban, por un lado, de llenar aquel vacío provocado por la ausencia y la desaparición de una buena parte de los escritores de generaciones anteriores y, por otro lado, intentaban paliar los nefastos efectos de una política editorial que se negaba a correr los riesgos que conlleva editar volúmenes de cuentos de autores noveles o inéditos. Las segundas fueron uno de los escasos medios de difusión que estuvieron al alcance de los autores del país para la publicación de sus relatos y cuentos. Entre estas iniciativas que hicieron posible la difusión del cuento, cabe destacar,entre otras, las revistas literarias *Escorial*, *La Estafeta Literaria*, *Ínsula*, *Espadaña* y *Fantasía*; los

---

[57] *El cuento español 1940-1980*, Madrid: Editorial Castalia, 1989, pág. 16. El subrayado es del autor.

[58] El muy exhaustivo trabajo de Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid: Alhambra, 1980, dos volúmenes, es, quizás, uno de los pocos panoramas históricos y generales sobre la producción en prosa de posguerra que incluye un capítulo (el sexto) dedicado al relato corto. En dicho capítulo, S. Sanz Villanueva presta la debida atención y da cumplida noticia sobre la actividad cuentística realizada por la generación de los cincuenta.

[59] En el espléndido y muy documentado trabajo de J. M. Martínez Cachero, *La novela española entre 1939 y 1969. Historia de una aventura*, Madrid: Clásicos Castalia, 1973, se encuentra una descripción y análisis muy informativos y detallados sobre la actividad editorial de la época, *vid*. págs. 74-83.

[60] Santos San Villanueva, "El cuento, de ayer y hoy", *Lucanor. Creación e investigación. Revista del cuento literario*, Pamplona, 1988, pág. 13.

[61] Para una relación de la obras de estos autores, véase la bibliografía al final de este estudio.

[62] F. García Pavón, *op. cit.*, pág. 7.

[63] Para comprobar esta afirmación, consúltese la relación de "Historias de la literatura" en el apartado bibliográficos de esta tesis.

[64] Para más información sobre la importancia de estas revistas como vehículos de difusión de cuentos y otras actividades literarias, remito, de nuevo, al trabajo de J. M. Martínez Cachero, *op. cit.*, págs. 46-60.

periódicos *ABC* y *Arriba*; y las revistas de carácter general o semanarios como *Destino*, *Domingo* y *Fotos*.[65] De hecho, la producción del cuento literario durante la posguerra tuvo en estas revistas, semanarios y periódicos el mejor medio para darse a conocer al público lector. Como afirma S. Sanz Villanueva "el cuento sí que ha tenido una buena presencia en la postguerra, aunque su vehículo más frecuente haya sido el libro sino el periódico o la revista".[66]

Vista la situación del género cuentístico y teniendo en cuenta la perspectiva que ofrece el hecho de que, para la mayoría de escritores, la difusión de su obra se restringía al espacio ofrecido desde las publicaciones periódicas y a la esporádica aparición en una antología, no extrañará que la edición de los cuentos de Chicharro reproduzca, al pie de la letra, el mismo patrón.

Así pues, y dentro de este contexto histórico no resulta en absoluto raro que Chicharro, como otros muchos autores que empezaron a escribir durante esa época, no viera publicados sus cuentos en un volumen unitario. Tampoco sorprenderá que los cuentos que sí tuvieron la fortuna de ser editados, lo hicieran, precisamente, a través de alguna que otra publicación periódica y una antología.

Sobre este último tipo ediciones y como se desprende del recuento de las antologías de cuentos aparecidas durante los años cuarenta y las posteriores décadas,[67] resulta que, a excepción de una antología, el resto de volúmenes publicados no recoge o incluye ningún cuento de E. Chicharro. La única huella o rastro percibible en este tipo de obras se encuentra registrada en la primera edición de la antología, antes citada, que F. García Pavón compuso en el año 1959.

Este significativo dato se agrava aún más. Si bien es cierto y positivo que la primera edición de la antología de F. García Pavón es la única que, con la inclusión del cuento *La pelota azul*,[68] ofrece una muestra del quehacer cuentístico de Eduardo Chicharro en un volumen de estas características; no es menos cierto y negativo que el mismo antologador rectificó su primera opinión -por razones que desconozco- sobre la validez y oportunidad de la inclusión de dicho relato de Chicharro en las páginas de su antología.

La consecuencia directa de este cambio de opinión fue la posterior supresión del cuento *La pelota azul* del conjunto de obras que conformaría la segunda y la tercera edición de dicha antología.[69] De esta manera, se rompió el único enlace del que disponía la obra de Chicharro para conectar, desde un volumen de amplia difusión como esta antología, con el público lector.

Por lo que atañe a la participación de Chicharro a través de revistas, el primer cuento publicado, *Un hombre poco común o El hombre de los pañuelos*, apareció en 1945 en la revista *Postismo*.[70] Este relato fue escrito al alimón por Silvano Sernesi y Chicharro. Durante este mismo año y unos meses más tarde, publicó su primer cuento en solitario, *Viaje*, que apareció en la segunda revista postista *La Cerbatana*.[71] Ambas iniciativas, desgraciadamente y como ya se sabe, no tuvieron continuación posible. La primera sufrió los efectos represivos de la censura franquista que prohibió la edición de un segundo número. La segunda revista, a pesar del trueque de nombre y una donación del padre de Silvano Sernesi -por aquel tiempo director de la oficina de la *Banca di Lavoro* de Madrid-, tampoco sobrevivió al primer y único número.

Tendrán que pasar casi diez años para volver a encontrar algunas muestras publicadas que documenten la labor cuentística de Chicharro. En 1954, el *Almanaque de "El Grifón"* de Madrid edita el cuento titulado *El Quejido*. Un año más tarde y en esta misma publicación se edita el cuento *El Desahucio*.[72] La aparición de este cuento en 1955 fue la última participación en vida de Chicharro. De hecho, las dos revistas confeccionadas por

---

[65] S. Sanz Villanueva, *art. cit.*, pág. 15.

[66] Aquí la relación de las antologías consultadas: *Cuentistas españoles de hoy*, ed. de Josefina Romo, Madrid: Febo, 1944. *Cuentistas españoles contemporáneos*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid: Aguilar, 1946. *Cuentistas contemporáneos*, ed. de Carlos Arce Robledo, Barcelona: Rumbo, 1958. *Los mejores cuentistas contemporáneos*, ed. de Pere Bohigas, Madrid: Plus Ultra, 1958. *El cuento español*, ed. de Enrique Anderson Imbert, Buenos Aires: Columba, 1959. *Cuentistas españoles del siglo XX*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid: Aguilar, 1960[3]. *Cuento español*, ed. de Medardo Fraile, Madrid: Cátedra, 1988[2]. *El cuento español 1940-1980 (Selección)*, ed. de Óscar Barrero Pérez, Madrid: Editorial Castalia, 1989.

[67] F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 13-21.

[68] Cf. F. García Pavón, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid: Gredos, 1966[2], y 1976[3].

[69] Madrid, 1945, pág. 14.

[70] Madrid, 1945, pág. 7.

[71] E. Chicharro, "El Quejido", *Almanaque de "El Grifón"*, Madrid: Ediciones y Publicaciones, 1954. "El desahucio", *Almanaque de "El Grifón"*, Madrid, 1955, págs. 463-471. Gracias a la colaboración de José Luis Calvo Carilla, profesor del Departamento de Filología Española de la Universidad de Zaragoza, quien me envió los datos bibliográficos de ambos cuentos y una fotocopia del original de este último, me ha sido posible situar dichos cuentos dentro de la obra publicada de Chicharro.

[72] En J. Pont, *op. cit.*, respectivamente págs. 295-297, y págs. 306-310.

el grupo postista y esta doble participación en la publicación madrileña antes citada, fueron los únicos canales de que dispuso este autor para editar sus cuentos y darlos a conocer al público lector de la España de posguerra.

A partir de 1959 -año, como ya se sabe, de la publicación de *La pelota azul* -, se inicia, paradójicamente, la larga etapa de silencio y marginación a que fue sometida la obra de este autor. Será Jaume Pont quien, en 1987 y con la reedición de los cuentos *Un hombre poco común o El hombre de los pañuelos* y *Viaje* en la páginas de su estudio,[73] rompa el ostracismo y abandono que padeció la obra en prosa.

A finales de la década de los ochenta y dentro de la dinámica de recuperación y difusión del Postismo, la revista *Ínsula* pública dos números dedicados a este movimiento. En el primero de ellos aparece editado el cuento *Pies solos*,[74] hasta esa fecha inédito.

En esta misma línea y también en un número dedicado al movimiento postista, la revista vasca *Zurgai* recupera el cuento, hasta entonces también inédito, titulado *Verídica mentira de un joven elegante*.[75] Con la edición de este último cuento se cierra, hasta ahora, la efímera presencia de Chicharro en el mundo del cuento español de posguerra.

1.2.2. Los poemas editados en revistas

Según es tradición, la mayoría de poetas ha dado sus primeros pasos en público y ha presentado sus primeras muestras de poesía a través del espacio ofrecido por las publicaciones periódicas en general y las revistas literarias en particular. En otras ocasiones y cuando los medios económicos lo han permitido, una parte más reducida de estos mismos poetas ha dado a conocer sus primeros versos a través de revistas fundadas por ellos mismos. La trayectoria pública de Eduardo Chicharro no será una excepción y habría que inscribirla dentro del segundo grupo de poetas, es decir, dentro del grupo de poetas que ha dispuesto de medios económicos para sufragar los costes de edición de una revista propia.

En efecto y como en el caso de los cuentos, Chicharro publica sus primeros poemas en el primer y único número de la revista *Postismo* (1945). En la doble página central de esta revista y encabezada por el título "Liricoteca", aparece lo que se podría considerar como la primera muestra antológica de poesía postista.[76] Chicharro participa con tres poemas titulados "Paisaje flamenco" "Resurrección" -dedicado a Gregorio Prieto-, "¡Qué rudo ruido de rodar redondo!"; y un romance escrito al alimón entre él mismo y C. Edmundo de Ory titulado "Romance del ronquido del niño".[77]A la edición de estos primeros poemas, sigue la publicación del poema "De lo más a lo menos" en la revista postista *La Cerbatana* (1945).[78]

Durante este mismo año colabora con una serie de poemas en la revista lisboeta *Vida Mundial Ilustrada* y en la revista madrileña *Garcilaso*. Esta última revista incluye poemas suyos en tres números.En los dos primeros (n^{os}24 y 28), participa, respectivamente, con un poema arromanzado y un soneto titulados "Romance de la Pájara Pinta" y "Oh, Gregorio, mi amigo: allá la infancia".[79]En el tercero de ellos (n.º32), Chicharro publica seis poemas en las páginas centrales de dicha revista, dos poemas arromazandos "El can con canto" y "La María tiene un gato", y cuatro sonetos "Ay mi hijo recuerdo de la vaga", "Cuando aun el sueño el talón nos pisa", "Y yo que nunca pienso y sólo canto" y "De la noche que mucho perpetúa". Esta última muestra es, tanto por el espacio elegido para la publicación de estos poemas, como por la cantidad reunida, la participación más importante de Chicharro durante la segunda mitad de la década de los cuarenta.[80] A estas colaboraciones que coinciden con el período de máximo apogeo del Postismo (1945-1946) y después de cinco años de silencio -el Postismo ya había tocado fondo-, seguirá la publicación de una serie de poemas en distintas revistas fundadas por poetas pertenecientes a la llamada "segunda hora del Postismo".[81]Así y en 1950, participa con el poema "Romancillo" en el primer número o carta primera de la revista *El Pájaro de Paja* (Madrid, 1950), fundada por Ángel Crespo, Gabino-Alejandro Carriedo y Federico Muelas. Después y en las entregas quinta (1951) y novena

---

[73] *Ínsula*, Madrid, 1989, nº. 510, págs. 17 y 18.
[74] "Verídica mentira de un joven elegante", *Zurgai*, junio de 1991, Bilbao, págs. 22-27.
[75] Cf. Jaume Pont, *op. cit*, pág. 175.
[76] *Vid. Postismo*, Madrid, enero de 1945, págs. 8 y 9. El último romance pertenece al libro *Las patitas de la sombra*.
[77] Madrid, 1945, pág. 3. Para una detallada descripción de ambas revistas véase J. Pont, *op. cit*, págs. 163-208.
[78] *Garcilaso*, número 24, abril de 1945 y número 28, agosto de 1945.
[79] *Vida Mundial Ilustrada*, n.º204, Lisboa, abril de 1945.
[80] Sobre el desarrollo de la "segunda hora del Postismo" véase, J. Pont, "5. El Postismo de segunda hora", *op. cit.* , págs. 67-83; Amador Palacios, "Segunda Hora", *Jueves Postista*, Ciudad Real: Diputación Provincial de Ciudad Real, 1991, págs. 31-52; César Augusto Ayuso, "1.2. Un intento de continuación. Los discípulos postistas", *El realismo mágico*, Carboneras de Cuenca: El Toro de Barro, 1995, págs. 21-35.
[81] *Pájaro de Paja*, Carta Quinta, Santander, agosto de 1951 y Carta Novena, Madrid, abril de 1953.

(1953) de dicha revista, Chicharro repite su colaboración con los poemas "Carta de noche a Carlos" y "El tambor mayor".[82]Esta primera iniciativa del dúo Crespo-Carriedo corre paralela a la creación de la revista *Deucalión* (Ciudad Real, 1951), dirigida por el propio Crespo, y a la aparición del primer número de la revista *Doña Endrina* que Antonio F. Molina, poeta afín a la poesía de vertientes surrealizantes, funda durante el mismo año 1951 en Guadalajara. También en las páginas de estas revistas se encontrarán muestras de la poesía de Chicharro.[83] En 1960, Crespo y Carriedo crean la revista *Poesía de España* en Madrid. Chicharro colabora en el primer número de esta revista con dos sonetos titulados "Un hombre con dos mujeres" y "La aurora".[84]Con la aparición de estos dos sonetos, se cierra el breve ciclo de poemas editados en vida de Chicharro. A partir de 1969 y gracias a la labor de, entre otros, A. Crespo, F. Nieva, G. Armero aparecerán muestras póstumas de la poesía chicharriana en las revistas *Ambo* [85]editada en Madrid y *Cormorán y Delfín* publicada en Buenos Aires.[86] Junto a estas dos apariciones esporádicas y puramente testimoniales, hay que resaltar aquí la inclusión de los poemas "Carta de noche a Carlos" y "Romance de Carlos Edmundo de Ory" en el número especial que la revista *Litoral* dedica en 1971 a C. Edmundo de Ory.[87] La publicación de estos dos poemas en una de las más prestigiosas revistas de poesía española, se ve complementada por la no menos significativa edición, durante este mismo año, del segundo número de la revista *Trece de Nieve* dedicado enteramente a la obra de Eduardo Chicharro. Esta importante iniciativa fue respaldada por C. Edmundo de Ory, Francisco Nieva, Antonio López García, Lucio Muñoz, Nanda Papiri y Eusebio Sempere. G. Armero y Mario Hernández se cuidaron de la edición de los textos y las notas bibliográficas.

De hecho, la publicación de *Trece Nieve* es un caluroso homenaje póstumo al poeta por parte de amigos, discípulos, familia y compañeros de aventura postista, y, a su vez, un intento de recuperación y una clara reivindicación de la figura del poeta y de su obra. De ahí que en este primer número además de la edición de unos fragmentos del texto de ensayo chicharriano "Posología y uso", y de las colaboraciones de los autores y artistas arriba mencionados con artículos y pinturas, se presente una selección de la obra poética de Chicharro. Entre otros poemas, merece la pena destacar la aparición del soneto "La herida yo me vendo tras la vela", el poema arromanzado "La noche de San Juan", "Carta de noche a una niña de Guernica", "Rodeado de dioses", unos fragmentos del extenso poema-libro medio en prosa y medio en verso *Música celestial* y una selección de poemas en prosa. La variedad y la selección de poemas presentados en este número de homenaje al poeta, ofrecen una muestra bastante amplia y consistente de la labor poética de Chicharro.[88] La última y más reciente inclusión de poemas chicharrianos en una revista está fechada en 1991. Este año la revista vasca *Zurgai*, dentro de la dinámica de recuperación del Postismo y sus fundadores, dedica un número a este movimiento y edita tres sonetos autógrafos e inéditos de Chicharro: "¡Oh, buen amigo, aquel antiguo Carlos", "¡Qué tristeza no hayamos un poeta!" y "Son de extraña madera mis sonetos".[89]Con la publicación de estos tres documentos históricos, acaba la trayectoria y el periplo de las apariciones y colaboraciones de Eduardo Chicharro en las páginas de las revistas españolas de posguerra.

1.2.3. Los poemas publicados en antologías

La presencia de Chicharro en las antologías poéticas de posguerra reproduce, como se verá, un patrón bastante parecido al observado en los párrafos anteriores dedicados a sus colaboraciones en las revistas literarias.

---

[82] Cf. *Deucalión*, n.º2 Ciudad Real, 1951. *Doña Endrina*, n.º1, Guadalajara, 1951.
[83] *Poesía de España*, n.º1, Madrid, 1960, pág. 6.
[84] Hasta la fecha me ha sido imposible localizar esta revista que Gonzalo Armero cita en la bibliografía de su edición. Véase *Música Celestial*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 345. Esta revista, contradiciendo la precaria información de G. Armero, no aparece nombrada ni entrada en catálogo en el "Índice regional de las revistas de posguerra (1939-1975)" incluido en el amplio estudio de Fanny Rubio. Véase *Revistas poéticas españolas, 1939-1975*, Madrid: Turner, 1976, pág. 495. En una de mis visitas a la Biblioteca Nacional de Madrid traté de localizar dicha revista, sin éxito, no constaba en ningún archivo y no estaba entrada en catálogo. A su vez y en el archivo familiar de Eduardo Chicharro no consta ningún ejemplar, recorte o reproducción que de fe de la existencia de *Ambo*.
[85] *Cormorán y Delfín*, n.º18, Buenos Aires, 1969.
[86] *Litoral*, n.os19-20, Homenaje a Carlos Edmundo de Ory, Torremolinos, 1971, págs. 13-16 y 18-20.
[87] *Trece de Nieve*, n.º2, Madrid, invierno de 1971-72, 53 páginas.
[88] *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991, págs. 63, 64 y 65.
[89] *Vid.*
Bibliografía sobre Eduardo Chicharro, subapartado 1.1.3. "Poemas publicados en antologías", al final de este trabajo.

Para trazar qué poemas de Chicharro han sido incluidos en o excluidos de las antologías poéticas de posguerra española y para fijar el desarrollo de este proceso, he partido de la relación bibliográfica por mí compuesta y que el lector encontrará en el correspondiente subapartado de la bibliografía al final de este estudio.[90] Además, para poder contrastar y evaluar justamente la relevancia cuantitativa del número de antologías que han incluido muestras de la obra en verso de este poeta, he tomado los resultados presentados en el muy completo y documentado trabajo de investigación de reciente aparición titulado *La poesía en sus antologías 1939-1980* de Emili Bayo.[91] Según los datos presentados por E. Bayo y la relación de antologías poéticas presentada en el apartado bibliográfico de esta tesis, puede establecerse la siguiente tabla:

E. Chicharro en las antologías de posguerra

	Excluido	Incluido
1944-1950	18	0
1951-1955	19	1
1956-1960	32	0
1961-1965	44	0
1966-1970	55	1
1971-1975	71	1
1976-1980	93	0
1981-1985	x	2
1986-1990	x	1
1991-1994	x	x
Totales	332	5

Las antologías editadas durante los años 1944 y 1980 suponen un total de 332 volúmenes. Estas últimas son inmensamente superiores en número comparadas con las seis que incluyen poemas de Chicharro. De ahí que pueda afirmar que, en este tipo de obras, la recepción de la obra en verso chicharriana es mínima. Además, tal y como se desprende del desarrollo cronológico ofrecido en esta tabla, la exclusión de Chicharro no sólo se mantiene sino que va aumentando a medida que pasan los años.

No obstante y desde un punto de vista cualitativo, este pobre balance final puede ser compensado, hasta cierto punto, por la calidad y la representatividad de las seis antologías que han incluido obra de este poeta. De este grupo cabe resaltar por su valor histórico, la "Antología del surrealismo español" de José Albi & Joan Fuster publicada en 1952 y en cuyas páginas incluyeron los poemas "Romance de la Pájara Pinta", "De lo más a lo menos" y "Carta de noche a Carlos".[92]Esta primera antología sienta las bases y criterios que posteriormente determinarán la presencia de Chicharro en próximas antologías.

Será Pablo Corbalán quien con la inclusión de los poemas "Carta de noche a una niña de Guernica" y "Rodeado de dioses" en su volumen *Poesía surrealista en España. Antología, reportaje y notas*,[93] publicado en 1974, retome la línea esbozada por aquella primera antología de J. Albí y J. Fuster. Seguirán los mismos pasos G. Gullón con la publicación del poema "De los más a lo menos" y el poema-carta "Carta de noche a Carlos" en su *Poesía de la vanguardia española (Antología)*,[94] 1981, y Ángel Pariente quien, en su voluminosa *Antología de la poesía surrealista*, 1985, edita un fragmento del poema-libro *Música celestial*.[95] Tal y como indican los títulos de las antologías aquí relacionados, y como el lector ya habrá adivinado, la inclusión de Chicharro en estos volúmenes responde al carácter vanguardista y al substrato surrealista de una parte importante de la obra en verso escrita por este poeta.

Sin embargo, no todas las antologías que han incluido poemas de Chicharro parten del mismo criterio.

---

[90] Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida / Pagès Editors, 1994, I Vol., págs. 53-59. Los dos volúmenes que componen esta edición fueron originariamente y en su momento la tesis doctoral del autor.

[91] *Verbo*, n.os23-24 y 25, Alicante, 1952, págs. 143-146.

[92] Madrid: Ediciones del Centro, 1974, según orden de aparición, págs. 199-202 y 203-206. En este volumen el antologador también incluye un fragmento del "Manifiesto del Postismo", págs. 367-373.

[93] Madrid: Taurus, 1981, págs. 341-344.

[94] Ángel Pariente, *Antología de la poesía surrealista*, Madrid: Ediciones Júcar, 1985, págs. 303-325. En este mismo volumen, el antologador incluye una breve entrada biográfica acompañada de una entrada bibliográfica, *op. cit.*, págs. 82-83.

[95] En esta antología temática aparecen cuatro 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" y el poema "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza", Carmen Conde, *Antología de la poesía amorosa contemporánea*, Madrid: Ediciones Júcar, 1985, págs. 303-325.

Así y a pesar de que Chicharro no escribiera muchos poemas de temática amorosa, Carmen Conde lo incluye en su *Antología de la poesía amorosa contemporánea* (1969).[96]

Por último, el volumen de Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, 1988, es, por su carácter histórico y panorámico, la antología que mejor sitúa a Chicharro y su obra en el panorama de la poesía de posguerra. Este volumen es, con la inclusión del poema "Rodeado de dioses"[97]y el espacio dedicado al Postismo y Chicharro en el estudio que abre esta antología, una de las pocas obras de amplia difusión que ofrece una imagen de Chicharro y de sus actividades dentro del período histórico en que le tocó vivir y como un protagonista más de la poesía española de posguerra. Dicho con otras palabras, este trabajo de F. Rubio y J.L. Falcó enmienda de un golpe, ese negativo balance señalado unos párrafos más arriba.

1.2.4. Las discrepancias entre las dos únicas ediciones de poesía

La obra en verso de E. Chicharro sólo ha sido editada unitariamente en dos ocasiones. La edición del primer libro, *Algunos poemas*,[98] tuvo lugar en 1966 y corrió a cargo de Ángel Crespo. La edición del segundo libro unitario de poemas apareció en 1974 y su editor, G. Armero, lo tituló *Música celestial y otros poemas*.[99] Como se verá a continuación y a pesar de que ambos volúmenes compartan el mismo objetivo, dar a conocer la obra de un poeta inédito, estas dos ediciones presentan serias discrepancias en cuanto a la catalogación y distribución de los títulos que conforman la obra en verso de este poeta.

Por un lado y en el primer libro, Ángel Crespo distingue, después de señalar que el *corpus* de la obra en verso contiene más títulos de los que se registran en su edición, los siguientes títulos: *Primeros intentos* (1938-1940), *Versos de Ávila* (1944), *Sonetos* (1945-1947), *Poesía de humor* (1945-1947), *Poemas líricos* (1948-1950) y *Cartas de noche* (1950-1963). El propio Á. Crespo, consciente de la provisionalidad y parcialidad de los títulos registrados en su edición de los poemas de Chicharro, presenta una nueva relación de títulos ampliada y corregida en su artículo "La poesía de Eduardo Chicharro"[100]aparecido en 1970. El primer aspecto que aclara en dicho artículo es que E. Chicharro nunca puso un título a las dos primeras colecciones de poemas. Luego, los títulos *Primeros intentos* (1938-1940) y *Versos de Ávila* (1944) fueron supuestos por el Á. Crespo. Junto a esta corrección y en segundo lugar, el crítico y editor amplia esa primera relación de títulos incompleta con los libros: *Las patitas de la sombra* (1945), escrito entre C. Edmundo de Ory y E. Chicharro, *Tetralogía* (1948-1950) y *Música celestial* (1947-1950).

De ahí que, una vez hechas estas salvedades y excluyendo aquí el libro *Las patitas de la sombra*, según Ángel Crespo, la obra poética de Chicharro estaría formada por dos colecciones de poemas sin título y los siguientes libros: *Sonetos* (1945-1947), *Tetralogía* (1948-1950), *Poesía de humor* (1945-1947), *Poemas líricos* (1948-1950), *Música celestial* (1947-1950) y *Cartas de noche* (1950-1963).

Por otro lado y según la edición de G. Armero, la obra de Chicharro estaría compuesta por los siguientes títulos: *La plurilingüe lengua* (1945-1947), *Tetralogía* (1949-1950), *Cartas de noche* (1950-1960) y *Música celestial* (1947-1958). A esta serie de libros y en su edición, G. Armero añade una sección titulada, significativamente, "Poemas no incluidos en libro". En dicha sección, el editor incluye un buen número de poemas sueltos.

Como se desprende de los datos arriba presentados, tanto G. Armero como Á. Crespo coinciden en los títulos y el contenido de los tres últimos libros de Chicharro: *Tetralogía*, *Cartas de noche* y *Música celestial*. Sin embargo como puede comprobar el lector si compara la lista de Ángel Crespo con el orden establecido en la edición de Gonzalo Armero, existen serias discrepancias entre ambas propuestas. De esta manera resulta que el poema "Resurrección" que según Armero no pertenece a ningún libro, habría que incluirlo, según Crespo, bajo el título [*Primeros Intentos*]. Otro tanto sucede con el poema "Elementos fantasmagóricos del paisaje", según Crespo forma parte del libro [*Versos de Ávila*], en cambio según Armero no pertenecería a ningún libro. Más polémica. Ángel Crespo incluye bajo el libro titulado *Poesía de humor* el poema "Un amigo un poco tonto".

---

[96] *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*,s elección, estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, Madrid: Editorial Alhambra, 1988[4], págs. 252-253.

[97] Carboneras del Guadazaón: El Toro de Barro, 1966.

[98] Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974.

[99] Á. Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", *Poesía invención y metafísica*, Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970, pág. 67.

[100] Publicado en *Ambo*, Madrid, s.f.. Se trata de un pliego -según informa Gonzalo Armero- editado por Chicharro y F. Nieva, en el que, además del "Enjuiciamiento hipercrítico" del poeta, aparecía un cuento de F. Nieva titulado *El templo de la gran observancia*, e ilustraciones del propio Nieva y Dominique, cf. E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 255.

Armero no lo ha seleccionado en su edición. Otra discrepancia, el libro que Crespo titula [*Sonetos*] aparece en la edición de Armero como *La plurilingüe lengua*, pero ambos coinciden en el contenido del libro aunque la selección de Ángel Crespo es, en cuanto a número de sonetos, sensiblemente inferior a la de Armero: cuatro sonetos en *Algunos poemas* y cincuenta y dos en *Música celestial y otros poemas*. No acaban aquí las diferencias. Los poemas "No pensemos en nada, es triste" y "He visto al demonio en el Bosque", incluidos bajo el título *Poemas Líricos* en la edición de Ángel Crespo, aparecen bajo el epígrafe "Poemas no incluidos en libro" en la edición de Armero. Como el lector habrá observado las diferencias entre ambas ediciones son de importante calibre.

De hecho, como se infiere del cotejo de ambas ediciones y teniendo en cuenta aquí también las enmiendas realizadas por Á. Crespo a su primera relación de títulos presentada en la edición de *Algunos poemas*, las discrepancias pueden reducirse a un único problema fundamental: mientras G. Armero sólo reconoce, registra y constata la existencia de *cuatro* títulos de poemas, Á. Crespo afirma que la obra de Chicharro se compone de *seis* títulos.

Llegados a este punto, la pregunta central que se deriva de la división de opiniones constatada hace un instante es: ¿Cuál de las dos propuestas ofrece la relación más exacta y correcta de los títulos que conforman la obra poética de Chicharro?

Desde la perspectiva que ofrecen los manuscritos, copias mecanografiadas, y documentos conservados en el archivo del poeta, la relación de títulos ofrecida por G. Armero en la edición de *Música celestial y otros poemas*, es la que reproduce con más fidelidad el estado real de la obra en verso del poeta. Es decir, en el archivo se conservan completos los títulos de los siguientes volúmenes: el libro de sonetos *La plurilingüe lengua*, *Tetralogía*, *Cartas de noche* y *Música celestial*. Sin embargo y en cuanto al resto de poemas y contradiciendo aquí la relación de títulos propuesta por Á. Crespo, en el archivo no aparece ningún legajo o libro que demuestre y confirme que Chicharro hubiera decidido y, aún menos, que hubiera compuesto los dos libros de poemas titulados *Poesía de humor* y *Poemas líricos*. De ahí que la opción de G. Armero por reunir en su edición y bajo el epígrafe "Poemas no incluidos en libro" la heterogénea colección de poemas titulados "Resurrección" [hacia 1935], "Elementos fantasmagóricos del paisaje" [1944], "Fábula del Ruiz, señor dormido" [hacia 1944], "De lo más a lo menos" [hacia 1944], "Romance de la pájara pinta" [1944], "Romancillo" [hacia 1944], "Claudio Coello pinta un pollo" [hacia 1946], "El charlatán" [hacia 1947], "No pensemos en nada, es triste" [?], "He visto al demonio en el bosque" [1949], "La noche de San Juan" [hacia 1950], "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza" [1952], "Un viernes te conocí. Crecías" [1952] y "El enjuiciamiento hipercrítico",[101]sea la solución más correcta y la que más fielmente reproduzca el estado de la obra en verso legada por Eduardo Chicharro.

El error cometido por Ángel Crespo, si es que podemos hablar en estos casos de error, es que realizó el loable intento de organizar la obra poética de este poeta a partir de la muy provisional y vaga relación de títulos que el mismo Chicharro planteara, hacia 1959, en aquellas notas dirigidas a Ángel Crespo.[102] *De facto* y como ha quedado demostrado aquí, la relación de Chicharro en que Á. Crespo basa su propuesta fue sólo un proyecto que el poeta que nunca llevó a la práctica, así lo documentan los originales conservados en el archivo.

1.3. CONCLUSIONES

El objetivo inicial de esta primera parte ha sido ofrecer un panorama exacto y detallado del estado en el que se encuentran tanto los originales inéditos conservados en el archivo como las ediciones de la obra en verso y prosa aparecidas durante los años 1945 a 1994.

El resultado de la investigación de todos los materiales inéditos y publicados, y después de constatar que una parte de estos materiales ha desaparecido, ha sido destruida o se ha perdido, ofrece el siguiente balance final: 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. El catálogo definitivo de los títulos que componen la obra de creación literaria en prosa y verso de E. Chicharro queda establecido de la siguiente manera:

POESÍA

Títulos publicados:

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

Títulos inéditos:

---

[101] *Vid. Supra* página. 48

[102] Para la relación y una ficha exacta de todos los sonetos, véase el "Índice de los sonetos" incluido en el apéndice que acompaña a este estudio.

-Cincuenta y nueve sonetos pertenecientes a *La plurilingüe lengua* [103]y el libro inacabado *Poemas en prosa* o *Cuentos Chicos* [?].

PROSA

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), y *Verídica mentira de un joven elegante* (1991).

Cuentos inéditos:

-*El niño y la muerte* [1949-1950], *El perro molesto* [?], *La herencia* (A) o *El mirador* (B) [1949-1950], *El unicornio* [1950-1960], *Un paciente poco paciente* [1949-1950], *Relato de amor* [1950-1960], *La gata Furia* [?], *La casa de las cien puertas* [?], *La riada* (A) o *En el árbol* (B) [1950-1960], *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) [1950-1960], *Historia de nada y de nadie* [1950-1960], *El señor Movietone se casa* [?], *El cañón* [1950-1960].

Novelas inéditas:

-*Los jeroglíficos del caballo. El caballero, la muerte y el demonio* (1958), *Las tres esposas turcas de Patamata* [?], *Ícaro caído en el jardín de Astarté* o *Las pluricelestiales* [?], y *El pájaro en la nieve* [1963-1964].

Junto a estos títulos y complementando este catálogo final, hay que mencionar los títulos de tres obras teatrales: la primera, *Akebedonys 1930*,[104] fue publicada en la revista *Fantasía* en 1945; y dos inéditas sin fecha *El anillo de María Magdalena*, de la cual se conserva el manuscrito completo, y *La lámpara*, de la que no se conserva ningún original o copias en el archivo.[105]

En cuanto al alcance y la difusión de la obra editada en publicaciones periódicas, puede considerarse como mínima. Los factores que explican este hecho son la escasa 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. A estos tres factores determinantes y decisivos, habría que añadir otro aspecto de importancia. La desaparición del Postismo supuso para Chicharro el abandono de sus actividades públicas dentro del mundo literario de Madrid. Es decir, el poeta renuncia, obligado o no, a tomar cualquier iniciativa y su actividad literaria se reduce al ámbito privado. De ahí que su obra sólo obtenga eco en un reducidísimo y fiel grupo de amigos entre los que cabría destacar, entre otros, a Francisco Nieva, Antonio López, Lucio Muñoz, Amalia Ávila y Eusebio Sempere.

A partir de 1950 y hasta su muerte, casi todas las inclusiones en revistas literarias se deben a las iniciativas llevadas a cabo por Á. Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo. Estos dos poetas fueron quienes, llevados por el afecto y amistad fraguados durante la aventura postista, alentaron e hicieron posible que Eduardo Chicharro publicara, muy de vez en cuando, algún poema en las revistas *El Pájaro de paja*, *Deucalión* y *Poesía de España*.

Por todo lo dicho hasta ahora y a pesar de la inclusión de un poema en la antología de José Albí y Joan Fuster, y un cuento en la antología de Francisco García Pavón, puede considerase 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, *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. Por lo que atañe al eco crítico y la recepción de ambos volúmenes, como se verá en la cuarta parte de este estudio, puede considerase como muy escasos, cuando no, simplemente nulo.

Con todo, estas dos ediciones póstumas -inaccesibles para el lector de hoy en día- son el testimonio histórico de un muy loable intento por paliar la marginación, olvido y ostracismo sufridos por este autor.

Enlazando con las iniciativas comentadas arriba y a raíz del proceso de recuperación y revalorización del significado histórico del Postismo en su conjunto, llevado a cabo durante los últimos diez años, la obra de Chicharro ha vuelto a ver la luz. Esta recuperación parcial se ha materializado con la reciente inclusión de cuentos y poemas en dos revistas -una de ellas, *Ínsula*, de alcance internacional- y en una serie de antologías poéticas. De estas últimas cabría destacar, por tratarse de una obra de gran difusión y dirigida a una amplio sector del público, el volumen titulado *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*,[106] de

---

[103] *Fantasía*, n.º22, Madrid, 1945.

[104] Según informa F. Nieva, él posee el manuscrito original de esta obra de teatro, cf. "Datos sobre una novela alquímica", *Poesía*, Madrid, 1978, pág. 60.

[105] Madrid: Editorial Alhambra, 1988[4].

[106] En su ["Autobiografía"] el mismo poeta informa sobre este hecho de la siguiente manera: "Escribía en unos

Fanny Rubio y José Luis Falcó.

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 Eduardo Chicharro, 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 este autor sea un gran desconocido.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

gruesos cuadernos, hasta cinco, unas cosas que -sin duda influido por Tagore- llamaba yo *Poemetti in prosa*. Ni que decir tengo que, por mimetismo puro hablaba del cielo que se despeja, las ranas del estanque, los lirios, las calas, y... mis inenarrables estados de ánimo. No conservo esos cuadernos, los rompí". E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 328.

II PARTE. LA OBRA EN VERSO. INFORME Y ANÁLISIS 1945-1960

2. INFORME Y ANÁLISIS DE LAS OBRAS 1945-1960

2.1. *LA PLURILINGÜE LENGUA* (1945-1947)

Si exceptuamos los *Poemetti in prosa*, que Eduardo Chicharro escribió cuando joven en Roma y que más tarde destruyó,[107] y el libro de romances postistas escrito al alimón por C. Edmundo de Ory y E. Chicharro titulado *Las patitas de la sombra*, se puede considerar *La plurilingüe lengua* [108]como el primer conjunto de poemas que abre la trayectoria poética individual de este autor. El *corpus* de este primer volumen está compuesto, en su totalidad, por ciento cincuenta y cuatro sonetos que fueron escritos en tres tiempos: durante el verano de 1945 del I al XXIX; en otoño de 1946 del XL al LXIX; y en otoño-invierno de los años 1946-47 del LXX al CLIV. Como se puede comprobar, estos sonetos son coetáneos al nacimiento y posterior andadura del movimiento postista.

2.1.1. El soneto: consideraciones previas

Puede resultar sorpresivo que, después de una lectura atenta, aflore a la superficie la sensación de que nos encontramos ante un libro paradójico y desconcertante. Pues, si bien es cierto que en lo referente al fondo temático participa, en cierta medida, de las constantes del grupo garcilasista, a saber, la cosmovisión quietista, contemplativa y neo-romántica de la naturaleza; sin embargo, no es menos cierto que Chicharro se aparta del concepto formal con el que la tradición se encargó de marcar al soneto y que los garcilasistas simplemente retomaron. En sus sonetos se observa una clara tendencia desviacionista del patrón clásico que, a grandes rasgos, vendría marcada por un uso desmesurado e innovador - en relación, sobre todo, a las maneras y usos del grupo de *Garcilaso*- de las rimas difíciles y bruscas, de los juegos de palabras, del trastrueque y la alternancia semántica, de las aliteraciones, repeticiones y semilicadencias. En definitiva, el concepto formal que el poeta tiene del soneto, como se comprobará en los próximos apartados, está más cerca de un experimentalismo verbal de connotaciones barroquizantes que de la simple y pura recreación del modelo clásico llevada a cabo por sus coetáneos.

Este desconcierto y paradoja inicial tienen sus explicaciones. En primer lugar, hay que tener en cuenta uno de los puntos programáticos del primer *Manifiesto del Postismo*,[109] según el cual los postistas no renunciaban, en principio, al uso de las formas tradicionales: metro, rima y estrofa. Esta característica revisionista es un factor o clave claramente diferenciadora y particular del Postismo frente a la postura, que sobre esta cuestión, mantuvieron los grupos de vanguardia europea. En lo tocante al metro, rima y formas tradicionales tanto *Dadá* y el *Surrealismo* fueron implacables en su abolición.

En segundo lugar y atendiendo a las fechas de composición de los sonetos de *La plurilingüe lengua* - de 1945 a 1947-, no extrañará la influencia que, *malgré lui*, ejerció la moda predominante en aquellos años sobre sus versos. No debe olvidarse que en los inicios de la aventura postista las diferencias entre los miembros de la "Juventud Creadora" - especialmente con José García Nieto- y los postistas no fueron tan grandes y virulentas como se quiso dar a entender, a pesar de sus mutuos ataques de *palabra*. En aquellos días Eduardo Chicharro, al igual que Carlos Edmundo de Ory, participó con algunos poemas suyos en la revista *Garcilaso* [110]y José García Nieto, si bien no hizo lo mismo con *Postismo* y *La Cerbatana*, figuró en cambio, públicamente,

---

[107] *La plurilingüe lengua*, E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 30 a 84.

[108] Literalmente Chicharro se manifiesta así: "Las antiguas escuelas merecen todo nuestro respeto como testimonio que son de momentos sublimes en que, allá en los años, factores múltiples se reunieron; no seremos nosotros quienes preguntarán a los desaforados si conviene o no incendiar el Museo del Prado". "Manifiesto del Postismo", en *Postismo*, número 1, Madrid, 1945. Y sobre la cuestión en sí afirma: "[...] uno de los ejercicios puros en poesía es el metro, con su hermana la rima". *Ibídem*.

[109] *Garcilaso*, n.º 24, abril de 1945, Madrid; *Garcilaso*, n.º 28, agosto de 1945, Madrid; *Garcilaso*, n.º 32, diciembre de 1945, Madrid.

[110] Además de figurar en la relación de adheridos o simpatizantes de la Nueva Estética (*vid.*
La Cerbatana, página interior), E. Chicharro cita, en una entrevista de Luis Quedros, a García Nieto, junto a Fernández Flórez, T. Borrás y C.J. Cela, como simpatizantes postistas, cf. "Espanha lança o Postismo" en *La vida mundial ilustrada*, n.º 204, Lisboa, abril de 1945. En el manuscrito original del ensayo *Posología y uso*,

como simpatizante postista en la lista que dio a conocer esta última revista.[111] La revista *Garcilaso* todavía no había desaparecido del panorama literario - esto no sucederá hasta la aparición de *Espadaña* y de la polémica entre García Nieto y Victoriano Crémer-,[112]como tampoco lo había hecho su planteamiento estético y su influencia, que entre los jóvenes poetas fue notable, aspecto éste que ni los propios postistas consiguieron sacarse totalmente de encima.

Por último, cabe considerar que el *enfrentamiento* que Chicharro sostuvo con el soneto fue, por un lado, un buen método para el aprendizaje de los entresijos del juego de hacer versos y, por otro lado, un ejercicio espléndido para el perfeccionamiento de su dominio de la lengua española. En este sentido, no hay que olvidar su larga estancia en Italia que, en cierta medida e inicialmente, condicionó sus conocimientos y dominio del idioma español. Sobre este hecho, el aprendizaje tardío de la lengua española y la superación de este *handicap*, el mismo E. Chicharro comenta no sin cierta sorna, que "[...] me puse a escribir sin saber castellano, ni gramática ni nada. Con los años me estoy sacando mi ortografía y mi sintaxis -¡y mi cultura!- a pulso. Todo me lo hago yo. Tan desordenada, tan deficiente ha sido mi educación que si no he acabado en invertido habrá sido porque no me dio por ahí".[113]Esta deficiencia inicial será purgada mediante el ejercicio, práctica y uso de un esquema métrico tan rígido como el soneto. Si bien es cierto que con anterioridad y en el libro *Las patitas de la sombra*, el poeta había ejercitado junto a C. Edmundo de Ory la técnica de composición del romance, es en *La plurilingüe lengua* donde el poeta lleva a cabo la prueba definitiva.

El aprendizaje de los entresijos de la técnica de composición del soneto supuso para el poeta no sólo la iniciación al oficio de poeta, sino también la asimilación y posterior confirmación de su dominio de la lengua española. Por aquel entonces, ser poeta significaba, sobre todo, saber escribir en soneto.[114]

2.1.2. Una forma clásica puesta a prueba

La característica principal y, probablemente, el factor más relevante de *La plurilingüe lengua* es, como apuntaba arriba, el juego experimental al que es sometido el lenguaje y, por extensión, el soneto en tanto que estrofa métrica. Este juego básicamente buscará mediante la especulación, combinación, trueque y trastrueque de los paradigmas métricos, acentuales y rímicos, lo que de lúdico pueda tener el acto de escritura en sí mismo. Las consecuencias de este ejercicio de malabarismo formal afectarán, a nivel sintagmático, la disposición del orden sintáctico de las partes de las oraciones que conforman los versos propiamente dichos; y, a nivel lexical, la forma y naturaleza de las palabras con las que se componen los distintos renglones versales. En otras palabras, primero había que conocer la arquitectura, el esqueleto del sistema poético que el soneto simbolizaba - sobre

---

Chicharro vuelve a expresar esa simpatía para con J. García Nieto. Así y cuando realiza el boceto biográfico de C. Edmundo de Ory y comenta la participación de éste último en la revista *Garcilaso*, afirma: "[...] del grupo "La Juventud Creadora", cuyo órgano ha sido la revista de poesía *Garcilaso*, dirigida por el notable e inteligente poeta José García Nieto". E. Chicharro, *Posología y uso*, pág. 36, manuscrito original en Archivo de Eduardo Chicharro. En la versión publicada en la revista *Trece de Nieve*(número 2, Madrid, 1971-72, págs. 45-48) este fragmento no aparece publicado.

[111] La revista leonesa *Espadañ*am anifiesta desde su nacimiento una actitud contestataria frente a la estética aséptica de *Garcilaso*. Los ataques encubiertos o descubiertos se suceden. Y, en uno de los primeros números, Eugenio de Nora, campa a sus anchas con la ironía sobre la *dulzura*d e los garcilasistas y otros poetas. Cuando sale el primer libro de Victoriano Crémer, *Tacto sonoro*, García Nieto lo reseña en *La estafeta literaria*, (n.º 13, 25.XI.1944, pág. 12), viendo en Crémer demasiadas influencias reconocibles y le pide que se despoje de ellas y se busque a sí mismo. "Este *aquí estoy*q ue nos lanza a los demás con su libro ha de exigirle mirar un poco más para él mismo, localizarse con todo detalle y buscar serenamente ahora, *en propia casa*" . Responde Crémer a Nieto, con su "Romance del poeta criticado", que aparece en el segundo número de *Garcilaso*, enero de 1945, junto a otro poema "Réplica del crítico desmedido", englobados ambos bajo el epígrafe de "Humor y poesía, ma non troppo", cf.. Víctor G.ª de la Concha, *La poesía española de posguerra: teoría e historia de sus movimientos*, Madrid: El Soto, 1973, págs. 237-238.

[112] ["Autobiografía"], en E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 329-330.

[113] Las siguientes palabras de Ory son todavía más explícitas: "Enseñé el soneto a Eduardo (*quiero decir que le enseñé a escribir en soneto*) y desde entonces Eduardo se me reveló a mis ojos como un poeta. Su soneto es suyo de él, como el mío es mío de mi, [...]". *Vid.*
"Apéndice e historia del Postismo", en Carlos Edmundo de Ory, *Poesía 1945-1969*, Barcelona: Edhasa, 1970, pág. 276. El subrayado es mío.

[114] Literalmente: "[...] la verdadera *composición*: la lógica del absurdo; que la invención postista puede por medio de la imaginación recorrer un ámbito tan dilatado que va de lo perfectamente normal a la locura; [...]", "Manifiesto del Postismo", en *Postismo*, n.º 1, Madrid, 1945.

todo para los garcilasistas-, para después desgarrarlo.

Chicharro procede en la composición de sus sonetos mediante una doble operación aparentemente contradictoria. En primer lugar, escribir un soneto supone la construcción de una forma poética dada que, tanto en el orden métrico como en el estrófico, está rígidamente establecida. La norma poético-formal es, pues, una característica consubstancial del acto de escribir un soneto. Pero es precisamente aquí, por lo que al cumplimiento de esta norma se refiere, donde el poeta se revela. Si bien es cierto que Chicharro construye sonetos, no es menos cierto que el método y los recursos que utiliza provocan una importante alteración - que en algunos casos llega a materializarse en una completa distorsión- de la naturaleza formal del soneto.

De ahí que pueda hablar, en segundo lugar, de la puesta en práctica de un proceso de distorsión o desconstrucción, desde el mismo interior del soneto, de los elementos formales inherentes a esta estrofa. Para Chicharro escribir un soneto es un ejercicio de ambigüedad formal, que en algún momento parece cuestionar la validez misma de esta forma poética como tal. De hecho, en *La plurilingüe lengua*, asistimos a la primera formulación práctica de la *lógica del absurdo*. Idea que Chicharro postulara teóricamente en el primer *Manifiesto del Postismo* [115]y que Carlos Edmundo de Ory recreara con su emblemática expresión: "la locura inventada".

Esta manipulación consciente y voluntaria de los elementos formales, el juego lúdico con las palabras, llevarán a Eduardo Chicharro hacia la creación de unos sonetos donde imperará lo alógico y el orden de lo caótico, efecto que el mismo poeta se cuida de explicar, en su breve ensayo *La aproximación y la exactitud*,[116] de la siguiente manera: "la poesía, en la que hay reglas y módulos, en la que puede haber cuanto rigor se apetezca, en la que hay lógica y ésta es susceptible de crear extensos campos afectivos o fértiles, pero en la que cabe asimismo la aproximación, no menos que la legitimidad (logicismo) de lo ilógico".[117]

La exactitud y meticulosidad - rasgos que permanecerán a lo largo de toda su obra poética- con las que llevó a cabo esta operación se manifiestan tanto en los mismos sonetos, como en la serie de índices y guías técnicas que el poeta redactó sólo parcialmente, sobre su método y técnica de composición poética y que fueron concebidos como complemento a una posible edición del *La plurilingüe lengua*. En estas notas manuscritas y en primer lugar, Chicharro ofrece un detallado -aunque incompleto- muestrario de los perfiles métricos y de acentuación de parte de los sonetos, y sus correspondientes esquemas rímicos con anotaciones sobre las variantes rímicas y rítmicas, las anomalías y las transgresiones realizadas en dichos perfiles y esquemas. Transgresiones y anomalías que, sobre todo, atañen a la medida de los mismos versos, a la posición del acento prosódico, al uso de determinadas cesuras especiales, y a ciertas palabras con una acentuación contraria a la norma.

En segundo lugar y sólo muy fragmentariamente y parcialmente, realiza un listado de los neologismos, cultismos, tecnicismos y barbarismos utilizados. Por último y sólo anunciado en estas mismas notas como parte de ese proyecto inacabado, tenía previsto realizar, entre otros, una serie de índices estadísticos sobre la mayor o menor frecuencia de uso de todas la palabras utilizadas, de todos los perfiles y rimas, las figuras retóricas, retruécanos, juegos de palabras; así como un rimario completo que sirviera como índice para localizar un soneto cualquiera partiendo únicamente de uno de sus versos.

Las notas conservadas de este estudio o inventario técnico inacabado demuestran, además de una lúcida capacidad de autoanálisis, un plan muy consciente y premeditado, como decía arriba, sobre la operación de "enderezamiento formal" a la que es sometida la estrofa soneto.[118]

El discurso expresivo de *La plurilingüe lengua* se someterá "al baile en cadenas" - en expresión de Nietzsche-. Pues, ceñirse al cómputo silábico, al patrón, a la cifra, es ponerse un grillete - resultado de una elección impuesta por propia voluntad- para hacérselo a uno mismo más difícil y luego extender el engaño de la facilidad. Facilidad que en estos sonetos se manifiesta, por su manera de desbordar los límites y abrir nuevos umbrales, como uno de los ejercicios de arbitrariedad más arriesgados de la poesía española de la inmediata posguerra.

---

[115] Título supuesto por G. Armero. Son una serie de notas en las que el poeta analiza su obra, redactadas para A. Crespo hacia 1959, para la elaboración de un estudio sobre su obra poética. *Vid*. notas originales en Archivo de E. Chicharro.

[116] "Poesía: la aproximación y la exactitud", E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 24.

[117] Cf. Notas manuscritas [1946] en Archivo de Eduardo Chicharro. En E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 32, se encontrará una reproducción parcial de la noticia que el mismo autor da sobre dicho proyecto de estudio -guías técnicas e índices- sobre sus sonetos.

[118] Según el *Diccionario de la lengua española*,R eal Academia Española, Madrid: Espasa-Calpe, 1994[21]; **euritmia**

: (Del latín *eurythmia*, y este del griego eÝruqmƒa, ritmo armonioso.) f. Buena disposición y correspondencia de las diversas partes de una obra de arte.

2.1.3. La distorsión del aparato poético: usos y ejemplos

Antes de pasar al estudio en detalle de los elementos técnico-poéticos que el poeta utiliza en la composición de sus sonetos, veamos las razones que le llevaron a tan peculiar manera de hacer. Uno de los presupuestos básicos, por no decir el más importante, que se desprende de la poética expresada en el primer *Manifiesto del Postismo* es el de la *euritmia.*[119] A su vez, este presupuesto básico está íntimamente relacionado, para Chicharro y los postistas, a la concepción del arte como juego. La primera complementa al segundo y viceversa. Estos dos principios son indispensables para acercarse y comprender tanto *La plurilingüe lengua* como el resto de la producción poética de Eduardo Chicharro.

La búsqueda de la sonoridad, lo musical y la euritmia; la explotación y amplificación del componente fónico inherente a la palabra mediante la manipulación recurrente y exploratoria de los recursos métricos y rímicos, será una constante a lo largo de los ciento cincuenta y tres sonetos que componen este libro. La importancia y relevancia de estos dos principios básicos que sustentan la poética chicharriana y la del movimiento postista fueron establecidos y formulados, por el propio poeta, en el "Primer Manifiesto del Postismo" con las siguientes palabras:

> [...] la poesía lo mismo nace de la idea que del sonido, de la imagen plástica o de la palabra, y que de la palabra manejada sabiamente, adquiere valores insospechables, aún no estudiados: que el ritmo es inexcusable en las formas musicales, plásticas y poéticas; que *uno de los ejercicios puros en poesía es el metro con su hermana la rima*, pudiendo salir de su más severa disciplina (se pone en movimiento todo el mecanismo subconsciente) una fecunda fuente de poesía.[120]

A lo expuesto hasta ahora, habría que añadir, por su valor ilustrativo y como argumento complementario que confirma la importancia que da Chicharro a los efectos musicales en poesía, la clasificación jerárquica que de las artes se hace en el "Primer Manifiesto del Postismo". En este *ranking*, la música se sitúa en primer lugar por ser, en palabras de Chicharro, "la manifestación más libre y más abstracta",[121]seguida de la poesía, la pintura, escultura y, en último lugar, la arquitectura. De ahí que no sea nada extraño que el poeta intente en sus versos y en la medida de lo posible acercarse, cuando no emular, esta forma artística, que él considera superior, por medio de la explotación de todos aquellos recursos técnico-poéticos que permiten dotar al verbo poético de musicalidad.

Por lo que al arte como juego, afirma E. Chicharro que "el simple ritmo en poesía o música es *juego* ".[122]Sin embargo, esta especulación con los ritmos y esa manipulación de los patrones poéticos y el juego de contar sílabas quedan muy lejos de la ruptura a *lo loco* que los Dadaístas realizaron, y todavía más lejos de los "enajenados mentales" de Robert Désnos. Chicharro aprovecha el material verbal que a borbotones surge del subconsciente como materia prima para elaborar, *a posteriori*, el poema. Será a través de la manipulación técnica y formal de este substrato irracional cuando el poema tome cuerpo, se materialice. Subconsciente, imaginación, palabras y posterior reelaboración de las mismas mediante la adaptación al metro, son las diferentes fases que - como señala J. Pont- constituyen "en definitiva: un arte concebido como juego que al deseo liberador de la imaginación añada, por el simple hecho de mantenerse fuera de lo trascendental, el aliciente de la distracción".[123]

No obstante y a pesar de la importante diferencia señalada entre la poética de Chicharro y la del Surrealismo y Dadá en cuanto a la reelaboración o no del material brotado del subconsciente, el poeta madrileño comparte, en cierta medida y por lo menos al nivel del lenguaje, con estos últimos el objetivo final: la distorsión

---

[119] "Manifiesto del Postismo", en *Postismo*, Madrid, 1945.

[120] *Ibídem*\ \finnot\\

El juego para los postistas consiste en "ir cazando las palabras en el aire, máximo ejercicio del Postismo, será esta la mejor ocasión de hablar del *juego*" . Esta idea es parecida a los juegos dadaístas, uno de los cuales consistía en sacar, de una bolsa, letras recortadas de periódico para luego componer palabras como resultado, producto del azar. También hay paralelismos con *los cadavres exquisits*p racticados por los surrealistas. El principio es, para los tres, el mismo: dejar que el azar determine el resultado de las composiciones, sin embargo los postistas reelaboran es material, mientras que los primeros, por lo menos en teoría, no lo hacen, cf. "Manifiesto del Postismo", en *Postismo*, Madrid, 1945.

[121] *Vid.*

Jaume Pont, *El Postismo. Un movimiento estético-literario de vanguardia*, Barcelona: Edicions del Mall, 1987, pág. 110.

[122] Para los primeros ver, E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 76 y 77 respectivamente. Para ejemplos de versos regidos por una rima oxítona ver el soneto IV en E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 36.

[123] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 58.

e inversión del uso común del lenguaje y subvertir la norma poética al uso en favor de un uso del lenguaje en el que predomina el juego, el desconcierto semántico, lo inesperado, lo inhabitual. Junto a estos aspectos y como característica de la poesía chicharriana y factor diferenciador, hay que añadir la presencia casi constante de la euritmia y el sometimiento del verbo poético a los grilletes y los límites impuestos por la estrofa y por el metro.

2.1.3.1. De la rima

Siendo la rima elemento constituyente del pentagrama poético, de su perfil rítmico y musical, no extrañará que Eduardo Chicharro la someta a las más variadas y, a veces, sorprendentes combinaciones. En *La plurilingüe lengua*, encontramos perfiles rímicos que abarcan desde el clásico y ortodoxo ABBA/ ABBA/ CDC/ CDC, hasta el poco común y heterodoxo AAAA/ AAAA/ AAB/ ABB, donde la monorrima de los dos cuartetos es una combinación bastante inusual. Interesante será, por su valor ilustrativo y como primera prueba que demuestre las afirmaciones hechas arriba y, a su vez, como muestra del gusto, la querencia u obsesión, según se mire, que el poeta profesa por el juego combinatorio, presentar una relación exhaustiva de los diferentes perfiles rímicos utilizados en los sonetos.

Sobre la base rímica ABBA/ ABBA/ CDC/ CDC/, considerada tradicionalmente como la forma clásica, el poeta realiza las siguientes variantes en el perfil rímico de los tercetos:

ABBA/ ABBA/ *CCD/ EED*	ABBA/ ABBA/ *CDE/ CED*
ABBA/ ABBA/ *CDE/ CDE*	ABBA/ ABBA/ *CDD/ DDC*
ABBA/ ABBA/ *CDE/ ECD*	ABBA/ ABBA/ *CDC/ DDC*
ABBA/ ABBA/ *CDE/ EDC*	ABBA/ ABBA/ *CDE/ DCE*
ABBA/ ABBA/ *CDC/ DEE*	ABBA/ ABBA/ *CDD/ EEC*

Como puede observarse, sobre la base de la rima abrazada de los dos cuartetos y la rima encadenada de los dos tercetos, el poeta realiza un juego combinatorio y de precisión en el perfil rímico de los dos tercetos. Si en la composición clásica encontramos un juego rímico en base a cuatro rimas recurrentes, en las otras se amplia a cinco. De hecho, asistimos a una combinación que entrecruza la rima encadenada y abrazada en los tercetos.

El otro perfil rímico sometido a especulación es el también considerado como clásico: ABAB/ ABAB/ CDC/ CDC. Sobre la base de los dos serventesios el poeta realiza la siguiente variante en el perfil rímico de los dos tercetos: ABAB/ ABAB/ *CCD/ EED*.

Pero es en la alteración de los serventesios donde el poeta es más prolífico. La rima encadenada del segundo serventesio es invertida, resultando: ABAB/ BABA/ CDC/ DEE. Como se desprende del esquema, los dos serventesios están dispuestos de manera simétrica, mediante una rima abrazada. Otra variante especula sobre la composición del segundo serventesio, que dejará de serlo al pasar a ser casi un cuarteto monorrímico: ABAB/ BABB/ CDE/ CDE.

Por lo que a la alteración de los dos cuartetos se refiere, encontramos las siguientes variantes:

-inversión del segundo cuarteto ABBA/ BAAB/ CDE/ CDE

-ampliación de las rimas recurrentes en los dos cuartetos ABCA/ ADBC/ CCD/ EED; e inclusión de rimas distintas en el segundo cuarteto, manteniendo el perfil rímico como en ABBA/ CDDC/ EFG/ EFG; y como en el siguiente esquema en el que además se observa la añadidura de un estrambote o apéndice añadido después de los catorce versos: ABBA/ CBBC/ DDE/ FEF/ F

-disposición de la rima de los cuartetos en orden a la rima primaria, tres pareados *AA* BC/ *DDEE*

-inclusión de la rima continua, formando así dos cuartetos monorrímicos, AAAA/ AAAA/ AAB/ [...]

El aspecto más destacable de la distorsión de la rima en los tercetos, se encuentra en los perfiles rímicos donde, precisamente, la ausencia de rima es la *norma*: ØCC/ ØØC y FGF/ EAØ. En el primer ejemplo se mantiene un cierto orden en la disposición de la rima y la ausencia de rima, mientras que en el segundo el desorden rímico es evidente, alejándose mucho de la ortodoxia formal.

Por la posición del acento la casi totalidad de las rimas utilizadas son paroxítonas. En este sentido, el poeta no busca complicaciones. Las palabras paroxítonas son las más abundantes en la lengua castellana. La excepción a esta norma la representan los sonetos XLIV, XLV y algunos versos sueltos que están regidos por una rima oxítona.[124]

El tipo de rima utilizada en la totalidad de los sonetos es la rima total o consonántica. Destacan por su dificultad, las rimas paroxítonas con grupo consonántico *mbr*, entre la última vocal acentuada y la vocal átona que forma, junto al grupo de consonantes, la rima propiamente dicha. Un buen ejemplo de ello es el soneto XXVI:

Espesa sombra que este asombro encumbra
es hecha por tus nombres largo estambre
de vívido recuerdo que la alumbra

[124] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 22.

en su fulgor, de suerte que en penumbra
ya se yace de amores muerta de hambre, del hambre de poseerlos si vislumbra
la ruta de sus sueños, casto enjambre, si deslumbra su sueño de calambre.
Gentilicio rumor, pasos de cosa, pasos de lo pasado, triste esposa
del día y de la noche en aparato.
Preguntas a deshora y el ladrido
de la pata peluda, can podrido
y el loco todo el cauto economato.[125]

A su vez, este soneto ilustra el uso recursivo de la rima eco por parte del poeta. En el primer verso se encuentra una rima parcial, *a -a*, "Espes*a* / sombr*a* / encumbr*a* /"; otro tanto sucede en el último verso *o -o*, "loc*o* / tod*o* / cau*to* / economat*o* /". Una variación de la rima eco, la rima eco encabalgada (resultado de la repetición de la rima en el principio del verso siguiente), la hallamos en los versos cinco y seis "ya se yace de amores muerta de *hambre* / del *hambre* de poseerlos si vislumbra", por repetición de la palabra rima. De este mismo tipo de rima se encuentra la siguiente variante en el soneto XX: "ni palabra, y *aun tanto a tanto atiendo*.../ *atiendo aun tanto a tanto*, que me apena",[126]el eco se amplía consiguiendo un efecto simétrico casi total. Otro caso es el de la repetición consecutiva de la palabra rima como, por ejemplo, sucede en el soneto I: "Desaparejar lo antiguo que apareja/ mi pensamiento aquí entre *ceja* y *ceja* ";[127]o en el soneto VI: "*dura* el nombre de un día lo que *dura* ".[128]Y finalmente, también aparecen casos de rima eco interior del tipo "que es *nombre* de h*ombre*, y es *nombre* de escombro",[129]en la que se combina la rima interior total y la rima por repetición de vocablo.

La cuestión de la rima eco está estrechamente ligada con la figura retórico-poética de la aliteración, que en *La plurilingüe lengua* es explotada con no poca intensidad. Obviamente, el poeta recurrirá a esta figura de dicción para reforzar el efecto musical sonoro de las rimas y extender los efectos eufónicos y eurítmicos a lo largo de todo el libro. La repetición y combinación de un mismo sonido consonántico o grupo de sonidos consonánticos son una constante en la mayoría de sonetos. Como ejemplo paradigmático de la explotación de este recurso, sirvan este cuarteto y terceto del soneto XXXIX para comprobar e ilustrar el uso de la aliteración*:*

*Qui*eto pe*c*a, su entele*qu*ia
se la juega a *c*ara o *c*ruz *c*on *c*ada *qu*is*qu*e
no hay *qu*ien múltele o *c*onfis*qu*e
su albada fementida gatoma*qu*ia.
Vis*t*e bien y ga*st*a e*st*o*qu*e, usa *t*e*t*as, *tr*a*t*a pu*t*as y en su es*c*o*t*e
*c*as*t*o es*c*ue*t*o es*c*upe Us*t*a*qu*io.[130]

Como se puede ver existen cuatro casos de aliteración, en el cuarteto se realiza mediante el sonido [k], en el terceto aparece la repetición del sonido [t] combinado con la repetición, en el quinto verso del grupo [st] y en el séptimo el grupo [sk].

Cuando existen dificultades con la palabra rima sea por la posición del acento, sea por su configuración fonética el poeta no dudará en alterar la esencia formal de la palabra en cuestión. Todo recurso es válido si con él se mantiene la rima y, por lo tanto, la musicalidad y euritmia. Las modificaciones y alteraciones que encontramos a lo largo de *La plurilingüe lengua* son del siguiente orden:

- Por partición de un vocablo: "Y yo en medio de todo como un cofre,/ una caja de caudal, un mar *irrefre -*/ nable de las brujas más atroces".[131]La partición de esta palabra para conseguir la rima, comporta a su

[125] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 33.
[126] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 38.
[127] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 71.
[128] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 74.
[129] He aquí los versos:Y mientras miserable-
mente se están los otros abrasando
en sed insaciable
del no durable mando
tendido yo a la sombra esté cantando.
(Fray Luis de León, *Poesías*, Barcelona: Planeta, 1984, pág. 12.)
[130] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 71.
[131] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 79.

vez la realización de un encabalgamiento sirremático. Efecto éste que, a modo de ilustre precedente, se halla registrado en la "Vida retirada" de Fray Luis de León.[132]

-Por síncopa, en el soneto XXXIX aparece la siguiente alteración: *poquio* por *poquito*, el poeta ha suprimido la letra *t* para mantener la rima: "Va la lámpara gastándose en deliquio,/ se deshace la madeja poco a *poquio* / y él se queda, vano y loco, en vaniloquio".[133]

-Por diástole, en el soneto XLVII el poeta retrasa el acento en *fui* y mediante la diéresis en la letra *u* transforma el vocablo en *füi*. Este es el único recurso posible para conservar la rima en *uy*: "[...] Ruy/ [...] muy/ [...] huy/ [...] füi".[134]

2.1.3.2. Del metro

No es precisamente el cómputo silábico el factor que más alteraciones sufre. Debe subrayarse que el poeta se mantiene, en la casi totalidad de los sonetos, fiel al dictado de la tradición. Será, pues, el endecasílabo el metro que predominará a lo largo de *La plurilingüe lengua*, y sólo en algunos sonetos el poeta dará rienda suelta a su inventiva y afán de romper moldes. En este sentido y a nievel métrico, los pocos sonetos heterodoxos creados por Chicharro están marcados por una composición polimétrica, en la que se combinan metros de diferente cómputo silábico. Metros que por *norma* exceden las once sílabas del endecasílabo. El soneto XXXVI es el mejor exponente de la combinación de versos heterométricos:

Paso a paso llamé a tu puerta un día,
y no había nadie; tú ya no estabas como enante hacías;
tu cuerpo no dejaste... como solías.
Allí junto a la fuente todo ardía.

Los gritos se me hundían, desoía
las voces de trompeta, las que en aquesta dulce melodía
sonaban a sonajas, flautas, rosas; tú sabías
arrancarte la carne, la bravía.

Escuchando a la puerta ya salida
por los pasos perdidos, por delgado
suspiro se me ahoga en tanta herida.

Y es el hado liviana pesadumbre de lo amado;
y es la herida, la que el tiempo no ha más cicatrizado.
En rebeldía, en paz, te esperaré, sentado, sin medida.[135]

La estructura métrica del soneto es la siguiente: primer cuarteto formado por un endecasílabo/ octodecasílabo/ endecasílabo/ endecasílabo; segundo cuarteto: endecasílabo/ octodecasílabo/ pentadecasílabo/ endecasílabo; primer terceto: endecasílabo/ endecasílabo/ endecasílabo; segundo terceto: pentadecasílabo/ pentadecasílabo/ octodecasílabo.

Esta polimetría versal, sin embargo, se realiza a partir de una estrategia de distribución silábica muy precisa. En efecto, tanto el exceso silábico como el anosilabismo están estructurados mediante la ampliación del endecasílabo -verso que rige el poema-, a partir de la combinación de segmentos hepatasilábicos y tetrasilábicos. De ahí que este exceso y *sin medida* reflejen, sólo aparentemente, el caos formal; ya que en la estructura métrica profunda la distribución silábica está muy trabada:

Primer cuarteto	11 sílabas (4+7)
	18 sílabas (7+11[4+7])
	11 sílabas (7+4)
	11 sílabas (7+4)
Segundo cuarteto	sílabas (7+4)
	18 sílabas (7+11[7+4])
	15 sílabas (11[7+4]+4)
	11 sílabas (7+4)
Primer terceto	sílabas (7+4)

[132] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 68.
[133] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 84.
[134] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 61.
[135] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 83.

	11 sílabas (7+4)
	11 sílabas (7+4)
Segundo terceto	sílabas (11[4+7]+4)
	15 sílabas (4+11[4+7])
	18 sílabas (11[7+4]+7)

Como se desprende de este esquema, los versos que exceden el endecasílabo contienen este metro en su estructura silábica. A su vez, su composición es paralela a los endecasílabos naturales: 7 + 4 o en la forma invertida 4 + 7. De ahí que pueda afirmar que la distribución interna del cómputo silábico de este soneto es isosilábica, regular y ordenada, a pesar de su isometría superficial.

Obsérvese como en el último verso el poeta introduce, mediante la expresión "sin medida", una acotación que hace referencia al acto mismo de escanciar versos. La ambivalencia significativa de la expresión y su ambigüedad afectan a dos planos de la realidad. La primera valencia significativa afecta al plano del contenido del soneto, es decir, la expresión "sin medida" está aquí como marca temporal del tiempo de espera indefinido del "yo " poético: un tiempo sin límites. El segundo valor significativo de esta expresión se refiere, por alusión figurada, a la extensión métrica de los versos. La ruptura de los límites del endecasílabo por exceso, supone una ampliación del espacio poético. El metro se desborda y el tiempo de lectura se alarga. Tema y forma se mezclan indisolublemente. Espacio y tiempo se encabalgan: los versos "sin medida" se rebelan al patrón clásico y *la espera* no tiene límite fijado. Dos niveles de realidad unidos en una clave: "sin medida".

También en los sonetos isométricos, en los que normalmente el endecasílabo es el patrón versal, aparecen alteraciones que afectan directamente al cómputo silábico. Pero en estas ocasiones, obviamente, las desviaciones responderán a la necesidad de conseguir la isometría deseada. Así, en el soneto LII aparece una diéresis, fenómeno sin el cual el número total de sílabas métricas excedería las once de rigor:

La seca paramera que un soldado
atravï*e*sa involuntariamente
se yergue vertical. Se perpetúa
la quieta cacatúa de su mente.[136]

Otro recurso que el poeta utiliza en varias ocasiones es el apócope combinado o no con una contracción mediante apóstrofe, contracción que en rigor es totalmente agramatical en lengua española, pero como señalaba arriba, Chicharro no duda en saltarse los límites impuestos por la Academia. Todo vale. El fin justifica los medios. Y aquí el fin es mantener intacto el verso endecasílabo. Este recurso viene ejemplificado en el soneto XXIX en el que el poeta escribe *bor'de* por *borde de*:

mansedumbre del can que le acompaña
y hasta del hombre que le va siguiendo,
macizo el ojo, firme el tremendo
ir de los tres al *bor'de* la legaña.[137]

y en el soneto LI, en el que *bor'del* está por *borde del*:

El herrero, en la fragua, se santigua.
El pobre pescador que al *bor'del* agua
se santigua, no piensa que el labriego.[138]

Las alteraciones también afectan a la naturaleza acentual de las palabras. Así, en el soneto XXXII, el poeta escribe *exodo* por *éxodo*, al adelantar el acento (sístole) transforma la naturaleza esdrújula del vocablo en grave. También aquí el objetivo es, como no, conseguir que el verso cuadre y cumpla con los requisitos métricos:

Un apartado monte del *exodo*,
una marisma, una laguna, una ensenada
de marineros llena y de navíos.[139]

[136] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 64.
[137] Antonio Quilis, *Métrica española*, Barcelona: Ariel, 1984, pág. 50.
[138] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 63. Véase también el soneto XXXII en E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 64.
[139] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 79.

Estas alteraciones habría que relacionarlas con los ejemplos citados en el apartado sobre la rima, en particular con los casos de rima por partición, síncopa y diástole que también afectan directamente al cómputo silábico. Este tipo de artificios métricos y rímicos fueron -según señala Antonio Quilis- utilizados "por los poetas hasta el Siglo de Oro y posteriormente por los románticos", y añade en relación a la vigencia de los mismos que "hoy están prácticamente en desuso".[140]De ahí, que se pueda hablar de la existencia de lazos de unión entre la *maniera* de escribir sonetos que tiene Chicharro y las *manieras* conceptista y culterana de los poetas del barroco. Uno y otros profesan no pocas simpatías hacia los juegos formales, el ornamento y las complicaciones técnicas. En este sentido y en este primer libro, Chicharro debe más a la tradición del barroco español que a las vanguardias europeas.

2.1.3.3. De la estrofa

Con toda seguridad la manipulación de la estructura estrófica del soneto es el efecto más sorprendente de *La plurilingüe lengua*. Sin duda, es en este reordenamiento de los cuartetos y los tercetos donde el poeta ejerce su tendencia *destructora* y manifiesta su voluntad de heterodoxia. Es aquí cuando Chicharro cruza el umbral y rasga los límites impuestos por la norma poética. Efectivamente, como apuntaba al principio del capítulo, el conocimiento del corazón formal del soneto, de su estructura, y la composición a la manera ortodoxa no le bastan. Chicharro no satisfecho con el *status quo*, con la moda imperante, va más allá.

Este es el caso del soneto XXXI. Frente la distribución ortodoxa del soneto clásico en dos cuartetos y dos tercetos, Chicharro presenta una combinación en la que este orden estrófico es invertido. El resultado de esta operación no es otro que un soneto encabezado por dos tercetos a los que siguen dos cuartetos:

Es la noche del záfiro, y la ambigua
caricia de la luna al suelo llega
como una risa de ángel desmayada.

Dejan las flores negras su morada,
recoge el aire olores de siega
y un eco de clamores se amortigua.

Parece el tiempo estarse detenido,
el río parece estarse perezoso
el murmullo parece ser reposo
y el silencio semeja ser olvido,

no distancia, no amores, no serpiente,
no oscuridad... De súbito, del pozo
del cielo, de las rosas el esposo,
el ruiseñor canta salvajemente.[141]

[140] Así, por ejemplo, en el soneto XLVI reaparece el ruiseñor en el último terceto: "Alguno no agorero, jubiloso.../ Tampoco el Rui... Que si ese señor fuera,/ violines arderían en la atmosfera. (E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 78) y en el soneto LII en el primer cuarteto: "Por el aire se eleva la macúa/ el ruiseñor modula despiadado/ en el cielo y el sueño se efectúa/ la curva de la tierra y el arado. (E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 84).

[141] Cf. E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 227. El ruiseñor es tema o motivo recurrente a lo largo de toda la poesía española, a modo de ejemplo cito los siguientes poemas que documentan esta afirmación: "-"Señora, pastor/ seré que queredes;/ mandarme podedes/ como a servidor:/ mayores dulzores/ será a mí la brama/ *que oír ruiseñores*. " Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana [*Cancionero castellano del siglo XV*, en *NBAE*, vol. XIX, pág. 574], cito por José María Blecua, *Floresta de lírica española*, vol. I, Madrid: Gredos, 1979, pág. 58. "-"Dime lindo ruiseñor,/ ¿viste por aquí perdido/ un muy leal amador/ que de mí viene herido", fragmento del romance de Garcí Sánchez de Badajoz, titulado "Recontando a su amiga un sueño que soñó", [*Cancionero General*, de 1511, ed. de Bibls. Esps., t. I, Madrid, 1882, págs. 293], cito por José M. Blecua, *op. cit.*, pág. 74. En la "Égloga primera " de Garcilaso de la Vega, Nemoroso establece una comparación entre sus palabras de lamento y el canto del ruiseñor: "Cual suele el ruiseñor con triste canto/ quejarse, entre las hojas escondido, del duro labrador, que cautamente/ le despojó su caro y dulce nido". Fragmento, [Edición de T. Navarro Tomás, *Clásicos Castalia*, vol. 3]. Cito por J. M. Blecua, *op. cit.*, pág. 114. Fr. Jerónimo de San José (1587-1654) dedica un soneto a este pajarillo titulado "El ruiseñor y la rosa" en que se puede leer "-Si aquí -dijo- en el yermo de esta vida/ tanto una rosa, un ruiseñor eleva./ (¡tan grande es su belleza y su dulzura!)", [De la *Agudeza de arte de ingenio*, de B. Gracián, Huesca, 1649, pág. 367]. Cito por José M. Blecua, *op. cit.*, pág. 301. También Góngora

La segunda variante se encuentra en el soneto XLVII. En este soneto la combinación que se realiza es la de un terceto que abre la composición, seguido de dos cuartetos y un terceto que cierra el soneto:

Nunca animal furioso, en el oscuro
instinto de su ser, ninguna fiera
tan rabiosa cantara con apuro

como el rey de los bosques, como el Ruy
señor que es de la noche y de la rosa.
En medio del silencio se oye muy
muy bajito empezando y sigilosa

mente usando en crescendo el silbo y ¡huy, qué dulzura salvaje,
sinuosa!...
Muy... muy... muy... ¿sí?... Fue, vió, dio... ¿füi?
Muy je, muy ro, muy glí, muy fi, muy cosa...

¡Ay qué loco furor! ¡Ay qué ceguera
en este ser tan chico y tan seguro
que va en su voz poniendo el alma entera![142]

No deja de ser curioso que el motivo de ambos poemas gire en torno al mismo "personaje", el ruiseñor. ¿Mera coincidencia, o, por el contrario, semejanza buscada? Aquí me inclino por creer que el poeta ha tratado de reunir, intencionadamente, la naturaleza heterodoxa de ambos sonetos con el tema. Formalmente ambos son variantes distorsionadas del modelo estrófico académico y temáticamente son desarrollos paralelos de un mismo motivo, motivo que, por otra parte, es recurrente no sólo en alguno de los sonetos,[143] sino también, por ejemplo, en el poema arromanzado *Fábula del Ruiz, señor dormido*. El *ruiseñor*, *Ruy señor* o *Ruiz señor* es un eje temático por el que el poeta siente una particular inclinación. También en la elección de este motivo, de gran tradición en la poesía española, expresa Chicharro los lazos de su poesía con el Barroco y Renacimiento españoles.[144]

Este afán por la descomposición formal que, a su vez, genera un tono y una voz distorsionados, encuentra momentos de máxima tensión como, por ejemplo, se da en el verso número once del anterior soneto. En este verso, el poeta fracciona la palabra *jeroglífico* en sílabas y las reparte en la cadena versal a modo de pseudo acróstico lateral. La lectura, entonces, supone un proceso de reconstrucción de este vocablo presentado como *puzzle* adivinanza. De esta manera y a partir de las indicaciones o indicios dados, se ofrece al lector la oportunidad de realizar una lectura activa que, como en los pasatiempos que se publican en la prensa diaria -"acróstico lateral", "salto de caballo", "laberinto silábico"...-, consiste en la reconstrucción, descubrimiento o adivinanza de una palabra o frase valiéndose de un procedimiento en el que pueden emplearse, a la vez o por separado, técnicas de deducción, eliminación y combinación. Mediante la reconstrucción y posterior resolución del acertijo, el lector se torna en cómplice del poeta, en parte activa del juego. Juego que consiste, primordialmente en reconocer lo escondido. Así y a nivel versal, se trata de descubrir el mensaje camuflado entre las sílabas. Y a nivel estrófico, el juego consiste en desenmascarar la alteración del orden de los cuartetos y tercetos, y reconocer la forma estrófica soneto en un poema que, en cuanto a la distribución de las partes, se aparta de los cánones establecidos. El poema se torna en un juego de apariencias.

---

toma este pajarillo como motivo en su villancico "No son todos ruiseñores", cf. *La poesía de la Edad de Oro*, Madrid: Clásicos Castalia, 1988, págs. 66-67. Pedro de Quirós (¿1607?-1667), a su vez, dedica un soneto de corte amoroso que abre con el siguiente cuarteto: "Ruiseñor amoroso, cuyo llanto/ no hay roble que no deje enternecido,/ oh si tu voz cantase mi gemido,/ oh si gimiera mi dolor tu canto", cf. *La poesía de la Edad de Oro*, Madrid: Clásicos Castalia, 1988, págs. 352-353. Por último, de otra época y otra lengua, pero que también tomará este pajarillo como motivo poético, es el poema titulado "Oda al ruiseñor" del poeta romántico inglés J. Keats. Como informa H. Bloom, en este poema "no es sólo el canto el que ha producido estos efectos, sino la empatía de Keats con el pájaro", cf. H. Bloom, *Los poetas visionarios del romanticismo inglés*, Barcelona: Barral Editores, 1974, pág. 462.

[142] Antonio Quilis, *op. cit.*, pág. 142.

[143] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 61.

[144] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 73.

La otra alteración que afecta a la estructura estrófica del soneto tiene que ver con el *estrambote*. De hecho, también aquí el poeta se aparta de la norma. El *estrambote* está registrado como efecto estrófico en el tratado *Métrica española* de Antonio Quilis[145]y, por definición, supone el añadido de un tercer o cuarto terceto a la estructura clásica del soneto. Chicharro, sin embargo, sólo realiza parcialmente esta operación. En el soneto XXIX añade un único verso:

[...]
reluce entre los aires con mil alas.
Gime el polvo y el mosto, por lo visto,
fermenta en el lagar. Vuelan escalas.
Por los aires, en fin, vuelan escalas.[146]

y en el soneto XLI antes del apéndice versal, se encuentra un comentario desplazado:

Ansí, ¿qué seré yo? ¡Tu escupidera!
Y tú serás mi sol; yo tu negrura;
mi amor, tu rir, tu rir, mi holgura...
(y porque dura)
mi amor, morir; te amar locura.[147]

En ambos casos y según la normativa poética, deberíamos hablar más de una serie de prótesis o apéndices versales que de unos *estrambotes* en *strictu sensu*. La misma anomalía, como señala A. Crespo,[148] también puede darse en el cuerpo mismo del soneto, dando lugar a un apéndice estrambótico desplazado. Así, y después de un segundo cuarteto, puede leerse:

ya muertas son; ya sin aliento vea
mi triste planta por los partos márgenes,
así las vea blancas sus imágenes
en sus túnicas cósmicas de oblea
(o sea)
en su himatón o clámide que sea.[149]

También en esta ocasión, el uso de este recurso está relacionado con los usos especiales de determinados recursos técnicos a los que los poetas del Siglo de Oro español recurrían con el fin de demostrar su dominio e ingenio en la composición de sonetos. Así lo documenta T. Navarro Tomás en su tratado de métrica:

> Entre las formas especiales de sonetos de ingenio, en realidad poco frecuentes, con rimas agudas, esdrújulas, enlazadas o repetidas en forma de eco, o con algún otro género de artificio, *la variedad que ofrece mayor número de ejemplos es la de los sonetos con estrambote o apéndice añadido después de los catorce versos regulares*.[150]

2.1.4. El abanico léxico de *La plurilingüe lengua*

La actitud de Eduardo Chicharro frente al acervo léxico nada tiene que ver con aquella posición maximalista que, *a priori*, juzga y divide las palabras en poéticas y no poéticas, *bellas* y *feas*, nobles y vulgares. Chicharro introduce en su discurso poético aquellas palabras que por diversos prejuicios -morales, ideológicos o por simple tradicionalismo conservador-, cierta corriente literaria había desdeñado. Su toma de postura frente al *problema* de la elección de la palabra poética se encuentra expresada de manera clara y contundente en el "Primer Manifiesto del Postismo", donde afirma que "hay palabras como burro, churro y culo que pueden ser poéticas, entre otras cosas, porque son bellas fonéticamente, así como caca, nene, vaca [...] que hay oídos terriblemente sensibles que con todo derecho rechazan alguna de ellas (a pesar de figurar con todas sus letras en

[145] A. Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", *Poesía invención y metafísica*, Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970, pág. 88.
[146] Soneto número 89, inédito. Original en Archivo de Eduardo Chicharro.
[147] T. Navarro Tomas, *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1986[7], pág. 253. El subrayado es mío.
[148] "Manifiesto del Postismo" en *Postismo*, Madrid: 1945, págs. 4 y 5.
[149] Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid: Gredos, 1977, pág. 41.
[150] Cf. A. Crespo, *art. cit.*, pág. 73.

el diccionario de la Academia Española)".[151] Obsérvese como la razón de fondo que sostiene esta afirmación revierte en el principio de euritmia y musicalidad. La selección de palabras responde a un criterio formal: fonético. Con este principio queda desterrada la posibilidad de marginar palabras de origen *humilde* o *vulgar*. El valor de la palabra reside en su capacidad de combinación, cualidad que afecta a todas las palabras que forman el acervo lingüístico del español. En este sentido, la postura de Chicharro es paralela a la de Jorge Guillén, para quien la palabra *rosa* no tiene más valor poético que el vocablo *política*. En definitiva, pues, será la exigencia musical y rítmica del verso la pauta que señalará la elección de un vocablo u otro. Para Chicharro la división de las palabras por castas es, sin duda alguna, resultado de la estrechez de mente.

Esta posición claramente abierta y sin prejuicios, dará como resultado un abanico léxico en el que se combinan tanto neologismos inventados por el poeta, como coloquialismos, pasando por cultismos, barbarismos y arcaísmos. Los sonetos de *La plurilingüe lengua* son un ejemplo excepcional para comprobar como el poeta lleva a la práctica sus principios teóricos. Sirvan los siguientes listados como botón de muestra:

-**Neologismos**: helas, fantásimas (resultado de la composición perfecta de fantasía + fantasmas), diuturna (el poeta realiza la misma operación antes mencionada, diurna + nocturna), rubiorrionte, turpiloquios, sinfona, espoma por espuma, canutillo (supuesto animal), macúa por macuba, queridubido por hubiera querido.

-**Cultismos**: gimnoto, actinias, madréporas, tubíporas, noctilucas (flora marina); nautilo, argonauta, inmoto, salterio, buido, anatema, piélago, entelequia, ustorio, perizoma, hopalanda, ondina; culantrillo, prímulas, sisimbrio, jaramago, sirte, consuelda, sínfito (flora terrestre), gatomaquia, pináculo, entelequia, deliquio, inmoto, insinias, ahíto, clámide, ósculo.

-**Coloquialismos**: burro, pata, peluda, bicho, basurero, burdel, bulto, economato, narices, hipo, tetas, putas, tripas, escupidera, cojonudo y las expresiones "*peccata minuta* ", "mondo lirondo", "sopa boba", "cada quisque", "troche y moche".

-**Arcaísmos**: do, ansí, fementida, aquesta, enante, diz, perfeto.

-**Barbarismos**: straperlo, elegantia, crescendo, solitudo, tristucia.

Este muestrario léxico demuestra la amplitud de horizontes y la flexibilidad con la que opera Chicharro en el momento de seleccionar los vocablos. De hecho, el criterio de selección está marcado por un evidente afán de investigación y especulación léxica cuyo fin es provocar la sorpresa y extrañamiento en el lector. Por un lado, el poeta se muestra como un atento observador de la palabra viva de su tiempo de la cual extrae vocablos, frases hechas y giros coloquiales que, a modo de *ready-made* lingüísticos y generalmente fuera de contexto, traslada e implanta en sus versos. Y por otro lado, aparece un poeta que se introduce en el mundo de las ciencias naturales y la náutica, rastreando la pista de vocablos que por su naturaleza técnica, se revelan al lector como oscuros puntos de un mundo desconocido, hermético.

Esta mezcla y combinación de vocablos procedentes de los registros o códigos culto, coloquial y vulgar; este entremezclar palabras procedentes de la lengua común, del lenguaje coloquial y de las lenguas especiales en un mismo poema confieren un alto grado de "impredecibilidad" léxica y una marcada diversidad tonal al discurso poético chicharriano. Es decir, la aparición de un vocablo u otro en un verso o soneto es, generalmente, impredecible y, por tanto, causa de posible admiración o sorpresa en el lector. De hecho, esta imprevisible combinatoria lexical en la que las palabras doctas y las voces de la calle asumen, democráticamente e igualitariamente, su rol en el poema -rol eurítmico y musical, sobre todo- es uno de los medios fundamentales que el poeta utiliza para conseguir y provocar el efecto sorpresa en el lector. Efecto sorpresa que se basará, pues, en la diversidad y variedad de vocablos manejados, en el carácter imprevisible e impredecible de su disposición y aparición, y, por último, en la aplicación constante de efectos fónicos -semilicadencias, homofonías, similisonancias, etc.- sobre estos mismos vocablos con el fin de crear relaciones semánticas inesperadas.

De la evaluación del componente léxico-semántico de *La plurilingüe lengua*, se desprende también la especial actitud del poeta ante las palabras. Para Chicharro la palabra en sí misma es medio y fin. La preponderancia de vocablos, de listas de nombres y nóminas, y toda la gama de manipulaciones técnicas a que éstos y éstas son sometidos confieren a la palabra poética un marcado carácter de *fetiche*. En este sentido, "el poeta es poeta no por lo pensado o por lo sentido, sino por lo que ha dicho. No es un creador de ideas, sino de palabras. Todo su genio radica en la invención verbal".[152]

El poeta, como si de un pseudo lexicólogo se tratara, transforma el soneto en una especie de glosario en el que sólo se muestran los vocablos que lo componen, pero en los que no hay explicación alguna que aclare o ilustre el difícil sentido o significado de esas mismas palabras. El poema se torna en un escaparate en el que se expone una rara colección de palabras, dispuestas, ordenadas y manipuladas arbitrariamente y de forma inusual. En definitiva, este registro plural de vocablos, no persigue otra fin que abrumar, sorprender y maravillar al lector

[151] M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral Editores, 1975, pág. 525.
[152] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 80.

con el espectáculo verbal que se le muestra ante los ojos y a través de los oídos.

2.1.5. Campos temáticos: asunto y tono en los sonetos

Antes de pasar al estudio en detalle de los temas o motivos que aparecen en esta obra, valdría la pena detenerse en el título del libro: *La plurilingüe lengua*, emblema aglutinante de las características que el poeta desarrollará ampliamente a lo largo de todos los versos de sus sonetos. En efecto y como se puede comprobar, el poeta abre el conjunto de sonetos con un título que encierra una aliteración por la repetición del fonema /l/, que remite directamente a la capacidad generadora de eufonía y musicalidad de la lengua. Elementos que, como ha quedado demostrado en los anteriores apartados, son básicos en los versos de este libro, y también, como se verá, en el resto de su obra poética. Además, este juego sonoro y rítmico realizado en el plano de la expresión también se aplica al plano del contenido. El título se componen de dos vocablos que comparten la misma raíz lexemática *lingu-*, con lo cual se consigue una repetición conceptual en la que se establece un *juego de palabras* donde la lengua que es una, se multiplica y se pluraliza. Este juego por repetición y antítesis -singularidad de la lengua en tanto que sistema versus pluralidad de la misma en tanto que habla-, subraya el factor lúdico de la poesía de Chicharro. El poeta consigue extender el efecto eco que se produce en el plano de la expresión -la aliteración-, al plano del contenido. Plano del contenido que está marcado por la asociación de significados de similitud formal y derivados de una misma raíz semántica. Musicalidad, eufonía y euritmia: una simbiosis entre lo sonoro y lo mental, entre significantes y significados, basada en el juego de la repetición, la analogía y la antítesis.

Además, el título alude tanto a la diversidad de registros de dicción y léxico manejados, como a la variedad con la que trata los temas centrales de este libro. *La plurilingüe lengua* es el resultado de una polifonía verbal y temática unificadas formalmente en el marco del soneto. A través de este hilo conductor, Chicharro crea una trama de voces y temas que son expuestos a modo de muestrario, como si de una colección de estampas se tratara. El poeta constata que siendo la lengua una y singular muchos son los mundos que puede nombrar y que, también, muchas son las formas en como estos mundos se pueden "contar". En *La plurilingüe lengua*, cada mundo es registrado a partir de sus nombres, adjetivos, verbos... de las nomenclaturas diversas y dispares de los reinos animal y vegetal y de la navegación, estableciéndose así una correlación en la que a cada tema le corresponde su léxico. Por esta razón y por ser este libro el punto de inflexión a partir del cual se inicia la madurez estilística del poeta, los sonetos que lo componen son un espléndido muestrario o gama de los temas chicharrianos. Temas que a su vez conformarán la base de la cual partirán los libros siguientes.

2.1.5.1. La naturaleza idealizada

Como señalaba al principio de esta tercera parte, la impronta e influencia de la actitud poética del grupo de *Garcilaso* planea sobre los versos de Chicharro, ante todo por lo que se refiere a la visión quietista e idílica de la naturaleza. Esta visión bucólico-campestre, artificial y estetizante de lo natural, es el tema que domina y el que en más ocasiones sostiene y fundamenta el contenido de estos sonetos. Una naturaleza en la que los protagonistas son árboles, flora y fauna terrestre y marina que en algunas ocasiones el poeta personifica, otorgando cualidades antropomórficas a los objetos. Incurriendo, por ello y en alguno de sus versos, en "la falacia patética" al atribuir vida, emoción y fisonomía a objetos del mundo físico: "gime el polvo", "el río parece estarse perezoso", el buey "es pío", "suda la tierra", "el viento escucha", el ruiseñor "canta despiadado".

No obstante y a pesar de la influencia que pudo ejercer el "garcilasismo", esta visión de la naturaleza, como acertadamente señala A. Crespo,[153] habría que buscarla en los antecedentes y la influencia que la poesía ochocentista italiana ejerció sobre el poeta, en poetas como Parini, Leopardi y Giusti. En este sentido Chicharro como "muchos escritores románticos comparte la capacidad de imaginación (como acostumbraba a decir Coleridge) para suspender la distinción entre lo viviente y lo sin vida y percibir el universo como animado, a la

[153] La traducción de M. Manent, reza así:Es la luna mi fiel enamorada
y en los tuétanos tengo el solitario búho;
el ánade de fuego
y el cuervo de la noche
a mis penas dan música.
Más sabio soy que Apolo,
pues, muchas veces, cuando está dormido,
contemplo las estrellas
en guerras implacables,
miro al redondo cielo cuando llora."
A. Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", original mecanografiado, págs. 13 y 14, en Archivo de Eduardo Chicharro.

vez en el todo y en sus partes".[154]

El poeta proyecta sus estados de espíritu o sentimiento en el mundo de la naturaleza, transformándose en lector de esa naturaleza de la que transcribe aquello que más le ha impactado:

Como una brisa tierna siento ahora
en el mismo pináculo la aurora,
la aurora que -no sé- llena de altura
el alma mía. Por los valles, por la pura

esencia que respiro, por todo ello
parece que me encubro, parece que procura
mi espíritu vivir con más destello;
no sé, con más viva locura.

Quietas están las cosas. Todo adrede
parece reposar, hacerse bello
dormitando en su calma como aquello

que luego ha de moverse, como espora
que luego habitará la húmeda sede.
Y yo, en mi sed. Tal vez demoledora.[155]

BIBLIOTECA VIRTUAL

Este soneto es un buen ejemplo del paralelismo afectivo entre el estado del poeta y su visión afectada del nacimiento del día. La voz del poeta carga de emoción un hecho que de por sí no tiene ninguna emoción. La naturaleza no siente, es el poeta quien busca en la imagen de lo natural rastros de sus estados de espíritu. En este sentido y como acertadamente observa A. Crespo, "el poeta se identifica con la naturaleza como los románticos ingleses, de los que creemos encontrar rastros en sus versos, tan cercanos en ocasiones a los del poema anónimo "Tom O' Bedlam":

The moon's my constant mistress,
And the lonely owl marrow;
The flaming drake,
And the night-crow, make
Me music to my sorrow.

I know more than Apollo;
For oft, when he lies sleeping,
I behold the stars
At mortal wars,
And the rounded welkein weeping..."[156]

Curiosamente siendo Chicharro un hombre de ciudad y el Postismo un movimiento de origen urbano -a pesar de haber dado sus primeros pasos en Ávila-, observo en los sonetos de este poeta una clara tendencia hacia la imagen de una naturaleza de "fin de semana", variante moderna del lugar común y tradicional de la huida al campo: al *locus amoenus*. En este libro de sonetos, el poeta excluye la realidad urbana, en la que la presencia del hombre es difícil de ignorar. Y centra los referentes de su discurso en la naturaleza, sea ésta campestre o marina, en la que el tiempo parece quedar detenido. Sin hombres, sin "los otros hombres" y sin el paso del tiempo el poeta crea el espacio idóneo para, en tranquilidad y sin conflictos, observar "su" naturaleza:

IL

...les cierges se consumant
en adoration perpétuelle dans une
multitud...
M. BARRES

[154] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 81.
[155] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 61. Soneto XXIX.
[156] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 33

Suda la tierra espíritu buído,
el viento escucha, la sombra se perfuma
entre los árboles, el humo espuma
parece sobre el nido y el poblado.

El cálido sonido del arado
resuena en el terruño y en la pluma
del pájaro cercano. Grande y suma
es la fuerza del cielo desmedido.

Una cigüeña espera. El mirlo calla
perdido en la espesura. La raposa
se aplasta contra el suelo. Perezosa
la yunta se adormece. El sol palpita
en la pared de cal. La margarita
¿no será más azul que la muralla?[157]

La *Natura Naturata* enunciada en voz de Chicharro es transformada en paisaje, en vista, en postal, en fin, en *Natura Artificiosa*. El poeta se abandona en el no-tiempo. Una foto, un cuadro, una estampa o un soneto: el mundo del campo -que es por sí mismo un grado de naturaleza artificial frente al bosque, la selva o la estepa, pues en él actúa la mano del hombre campesino- transformado en paisaje, en objeto de contemplación estética. Un mundo visto y detenido.

Sin duda, para Chicharro el campo es el espacio de la inocencia, de ahí este tono bucólico y extremadamente dulcificado. Es la mirada del hombre de ciudad -Madrid por aquellos años aún debía estar marcada por las ruinas y cascotes, memorias recientes de la Guerra Civil-, una mirada que oscila entre la exaltación de un mundo virginal, recuerdo o presencia de una paz de espíritu, y la melancolía:

Va el paso del buey posando por la loma,
sus ojos blandos de animal moviendo,
del carro que él arrastra, reverendo,
en la paciencia pía y la que asoma

mansedumbre del can que le acompaña
y hasta del hombre que le va siguiendo
macizo el ojo, firme en el tremendo
ir de los tres al bor'de la legaña.

Albor de la legaña santa y pía,
clavada en el sudor la lejanía.
La letanía canta. El santo Cristo

reluce entre los aires con mil alas.
Gime el polvo y el mosto, por lo visto,
fermenta en el lagar. Vuelan escalas.
Por los aires, en fin, vuelan escalas.[158]

En este soneto aparecen combinados el nivel de la realidad más próxima -el ir del buey, el can y el campesino- arraigado en el terruño, y el nivel de la "realidad onírica", -aquí de claro matiz místico y aún en un estado muy primario- asociado al cielo y a la divinidad: la imagen de la ascensión de Cristo a los cielos después de la resurrección. Lo etéreo se puede visualizar sin muchos problemas: una imagen parecida a la representada en los cuadros *Los enamorados* y el *Violinista* que pintara Chagall. Pinturas en las que tanto el marco o entorno escénico como los personajes son de corte figurativo y realista -la ciudad, las casas, los tejados y los personajes son reconocibles y posibles-, pero en las que, sin embargo, el artista trastoca la situación. Es decir, la pareja de enamorados y el violinista aparecen suspendidos sobre los tejados, como si volaran sobre la ciudad y así lo

[157] Víctor García de la Concha, La poesía española de 1935 a 1975. II de la poesía existencial a la poesía social 1944-1950, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 710.
[158] E. Chicharro, *op. cit.*, 56.

imposible, lo irreal, lo fantástico y onírico hace acto de presencia. Chicharro consigue un efecto similar en este soneto, al mezclar el mundo de los imposibles con el mundo de lo posible. Esta mezcla o combinación de elementos sorpresa como la imagen de Cristo, las personificaciones y "las escalas voladoras", en una escena campestre, genera una visión en la que lo mágico, lo onírico sellan el tono enigmático de este soneto.

Son los sonetos de y sobre la naturaleza terrestre un proceso de verbalización en los que el natural e inexorable paso del tiempo se ha desterrado, así como el conflicto, sea con la realidad, las circunstancias, lo moral, o con el hombre mismo. La imagen de la *Natura Artificiosa* -esta naturaleza como paisaje, este quietismo- se manifiesta, como indicaba arriba, a través de la gran cantidad de nombres de flora y fauna terrestre que aparecen de forma casi continua y a lo largo de casi todos los sonetos. Estas nomenclaturas se constituyen en el hilo conductor y vertebrador del discurso poético de *La plurilingüe lengua*. El poeta como espectador recrea un simulacro de naturaleza y nombra: el loto, la flor del olmo, la ontina, el dondiego, el acónito, las flores de este abismo, los vergeles, los hontanares, la endrina, los helechos, el huerto, la enredadera, el césped, los jardines, la milenrama, la berenjena, la hortaliza, la ginesta, la floresta, las prímulas y miosotis, la siempreviva, las flores y el jardín, el sicomoro, el rododendro, la adelfa, los líquenes, la rama y el orujo, la flor de espliego, la margarita, los árboles, la espora, el tilo, la yedra y los rosales, el lirio y el estambre, el huracán y el viento, el cielo y la tierra, la paramera, la loma, la era y el terruño, los valles, la luna, el sol, la senda y el aprisco. Los espacios naturales se transforman en escenas bucólico-campestres en las que los personajes que aparecen son, mayoritariamente, aves, animales e insectos: ciervos, lagartos, sierpes, murciélagos, canes y ganado, lobos y gacelas; mirlos, ruiseñores, culantrillos, alondras, cacatúas y cornejas, cigüeñas, lechuzas y búhos, hormigas y avispas, etc.

Junto a estos sonetos de clara impronta bucólico-campestre, aparecen otros que tienen como motivo o telón de fondo el mar. Aquí, el poeta combina la visión quietista de los anteriores sonetos con un discurso poético donde predomina un expresionismo verbal con matices barroquizantes. En efecto, a través de la utilización de unos vocablos extremadamente precisos y cuyo origen habría que buscar en las nomenclaturas de los tratados de ciencias naturales y náutica, el poeta distorsiona y desdibuja el mundo de la realidad natural en favor de una naturaleza imaginada, conceptualizada.

La voz poética se transforma y adquiere el tono, voluntariamente impostado, de un biólogo que observa con rigor científico los detalles más pequeños de este mundo marino, subacuático y escondido bajo esa fina membrana que separa el aire del agua. Pero es precisamente este afán por el detalle, por lo minúsculo y la precisión taxonómica que se desprende del léxico utilizado, lo que confiere esta peculiar imagen de los sonetos, una imagen de realidad aparente. Si antes la naturaleza era transformada en paisaje, aquí la naturaleza marina se transforma en acuario.

La anécdota, los objetos de la realidad se reducen a una amplia y completa nómina de nombres propios que han sido descontextualizados de su campo de significación habitual. Sirva esta lista de nombres sustantivos pertenecientes a los campos semánticos de la navegación, el mar y la fauna y flora marina extraídos de la serie de sonetos como ilustración: I) loto, algas, sirena, nautilo, gimnoto, murena, madréporas, tubíporas, actinias, isinias, noctilucas, nautilo; II) nave, remos, vela, escota, espuma, cuerpo marino; III) velero, sirte, sirga, bote, velas, marineros, consuelda; IV) bajel, casa marina, camarote, costa, navecilla, jabeque, bergantín, corbeta; V) nave velera, bergantín, mar, ondina, mástil; VI) pez, mástil, mar cántabro, *mar de siempre*; VIII) mares, corbeta, proa, mar, quilla, jarcias, velero, pulpo, murena; IX) remo, rumbo, singladura; X) ánfora, mar; XII) sirte, velas, amarras, olas, resaca; XIII) vela, jarcia, piélago, báratro; XIV) mar; XVI) falúa; sXVII) mar, espuma, ola, marino; XXIV) conchas, algas, mar; XXVIII) buzos; XXX) mar, vela, pez, anzuelo; XXXII) marismas, laguna, ensenada, marineros, barca; XLII) burbujas, arrecifes, peces, gaviotas.

El mar de estos sonetos es mar imaginado; la botánica y fauna marina, flora y fauna de la mente. Esta operación de trasgiversación de lo real en imaginario es resultado de una iconografía onírico verbal que se basa en la capacidad de sugerencia que tienen las palabras puestas fuera de contexto y/o en un contexto completamente inesperado. El arte de la combinatoria verbal, la distorsión de la función referencial del lenguaje mediante la mezcla aleatoria o las listas de palabras preside el discurso. Será el poeta quien disponga el orden o desorden, según se mire, y las relaciones semánticas de los vocablos mediante el uso de terminologías procedentes de lenguajes científicos como el de la botánica, zoología, o lenguas especiales como la jerga de la navegación.

El poema, el soneto es un mapa perfectamente anotado, acotado, medido y señalado. La métrica, las estrofas, el verso, la elección de una serie de terminologías así lo plasman. Sin embargo y paradójicamente este mapa no lleva a lugar alguno. La función referencial -la primigenia del lenguaje- se anula. El soneto es un mapa de la imaginación, único lugar al que lleva:

Estarme quieto, recoger el loto
de mi lengua que es pareja

a casa sin cimientos y sin teja
por lo que en sí viuda ya le noto;

estarme quieto, sosegarme inmoto
desaparejar lo antiguo que apareja
mi pensamiento aquí entre ceja y ceja
hasta alcanzar la fuerza del gimnoto;

llegar al fondo junto a la murena
entre madréporas, tubíporas y actinias;
subirme luego donde el argonauta

con las algas se cruza y la sirena
y al fin volver del mar a la insinias
de noctilucas y nautilo pauta.[159]

Este primer soneto que abre el libro *La plurilingüe lengua* puede entenderse como una apertura ideológica o manifiesto programático de la poética del autor. Al viejo dicho que dice que "no hay que empezar la casa por el tejado", el autor opone el irracionalismo de su discurso. Un discurso poético que -a pesar de la estructura versal- se presenta como desmontado, deconstruido. Lengua y pensamiento, los versos como manifestación de estados de consciencia, reflejo de los conceptos mentales que baraja la mente que concibe el poema. La poesía como vía de conocimiento, alcanzar las profundidades. O, el proceso inverso, la palabra como recurso para visualizar y sonorizar las profundidades de la consciencia. De ahí esa imagen recursiva del mar, del fondo del mar y el quietismo meditativo. El autor piensa en voz alta. Un soliloquio sobre el qué y el cómo; sobre la presencia de forma y la posible ausencia de contenido, expresión y concepto, palabra y referente.

El discurso poético como mar de palabras, ritmo acompasado de formas fónicas que van y vienen. La memoria detenida. A su vez, aparece ya la impronta que marcará este libro, la presencia de diferentes registros lingüísticos, cultismos, tecnicismos, frases hechas, la búsqueda del extrañamiento mediante la antítesis -"desaparejar lo antiguo que apareja"-; o la provocación sorpresiva mediante la descontextualización de una palabra que usará en un momento inesperado. Me refiero al nombre adjetivo *viuda* utilizado como calificador de *lengua*, una lengua sencilla que "está viuda del maridaje literario tradicional".[160]El soneto es más que la plasmación de un discurrir entre culterano y conceptista, es a su vez un guiño a las técnicas utilizadas por los surrealistas: la sorpresa mediante la libre asociación de ideas y conceptos alejados.

El proceso de idealización de la naturaleza y la imagen artificial ofrecida en este libro de sonetos se ven reforzados y realzados, por un lado, mediante las claras referencias explícitas a la mitología y, por otro, a través de las referencias más o menos implícitas a las artes plásticas. Un ejemplo paradigmático de ello viene representado por el soneto XXIV en el que el poeta retrata la figura mitológica del sátiro:

Ora de conchas y algas es desnudo
el gran sátiro azul que duerme atado.
Con miosotis y prímulas diadema
y pónenle en la frente desde encima.

Tócase el mar con oro desleído.
Llénese el suelo de rosada espuma,
el pelo de carbón es perizoma
y Eolo en lo alto sopla quedo.

En la testuz doblado tiernos cuernos
horadan la su crin, y las dos piernas
dejan descansar juntas las dos pezuñas.

---

[159] Para una completa visión del tema, remito al lector al excelente y muy completo trabajo de Rosa López Torrijos, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1985. Para los sátiros ver especialmente las págs. 207, 268-69, 287-88, 292, 299, 300, 301, 338, 340, 346-349, 355, 373, 377, 378-379, 381, 417, 427, 428 y 434-436.

[160] Para las tres pinturas ver, José Pijoán, *Summa Artis. Historia general del arte. Renacimiento Romano y Veneciano. Siglo XVI*, vol. XIV, Madrid: Espasa-Calpe, 1973[5], págs. 170, 468 y 576.

Le escurre por el rostro una sonrisa
que ablanda la dureza de su ceño
y vuélanle en las ingles mariposas. [161]

Como puede observarse, en este soneto hay una clara influencia de la pintura, tanto por el tema o anécdota de los versos, como en lo que al proceder de la composición de las estrofas se refiere.

En cuanto al tema, Chicharro está realizando un ejercicio de estilo o una variante sobre un motivo, el sátiro, de larga tradición en las artes plásticas. Por ejemplo, el pintor flamenco Rubens recrea este motivo helénico en su cuadro titulado *Ninfas y sátiros*. Por su parte, los artistas españoles del Siglo de Oro también recurrirán a esta figura mitológica, buenos exponentes de ello son los cuadros *Venus y un sátiro* de Alonso Cano, *Sátiro* de José de Ribera y el cuadro de Claudio Coello en el que aparece la representación de un sátiro mencionada como *Un sátiro pequeño*.[162] Estos artistas del Barroco español y de la Escuela Flamenca se inspiraron, a su vez, en los cuadros y esculturas que, con anterioridad, habían creado los artistas del Renacimiento italiano. También durante este período los sátiros fueron explotados como tema pictórico o escultórico, ya sea como figura central, como en las obras de Lorenzo Lotto (1505), *Sátiro ebrio y Dánae*, y de Cima di Conegliano *Midas juzgando el certamen musical de Apolo y Pan*, o como figura secundaria, como en la célebre escultura de Miguel Ángel titulada *Baco ebrio con el pequeño fauno comiendo uvas*.[163] Este juego de referencias, no acaba aquí, pues, tanto los artistas del Renacimiento como los del Barroco se inspiraron en la tradición mitológica literaria greco-latina de la cual las *Metamorfosis* de Ovidio son fuente y ejemplo paradigmático.[164]

Por lo que al procedimiento o trato dado al tema se refiere, el poeta realiza un retrato de esa figura mitológica, de ese personaje mitad hombre mitad macho cabrío -patas, orejas y cuernos de caprinos- que según la antigua tradición latina, era considerada como una divinidad de los bosques y las montañas, y como una figura característica del cortejo que acompaña a Baco. Pero, mientras las ninfas representan la belleza y la juventud, "los sátiros representan la sensualidad y, con frecuencia la lujuria (recuérdese el salvaje de la época medieval, derivado de los sátiros del mundo greco-latino)".[165] En este sentido, la imagen dada por Chicharro no se aparta de esta tradición, estamos ante una variante, un ejercicio temático sobre una figura mitológica que era una expresión de un primitivo culto a la naturaleza.

Por ello, la elección de este motivo puede suponer, a su vez, la manifestación de esa querencia, cuando no admiración, de Chicharro por el mundo natural. Mundo, eso sí, tamizado por la cultura, por las referencias implícitas a otras artes, la pintura, y referencias explícitas a la tradición mitológica greco-latina. De ahí ese carácter impostado o artificioso que domina el tono del retrato: un juego de guiños a las tradiciones artísticas y literarias del pasado.

Como decía arriba, este soneto es un claro exponente del componente mitológico como conformador de esa imagen culturalizada de la naturaleza, *Natura Artificiosa*, ofrecida en los sonetos de *La plurilingüe lengua*. Otras figuras de seres fabulosos o mitológicos que aparecen en los paisajes o escenas bucólico-campestres son *Falero* -hijo de Alcón que participó en la expedición de los argonautas-; *Caronte* -genio del mundo subterráneo, barquero que a cambio de un óbolo transporta las almas de los muertos a través de los ríos que separan el Hades del reino de los vivos-; *Ceres* -genios hijos de la noche y hermanas de las Moiras; seres alados, que funcionan como destinos de cada hombre-; *Febo* -epíteto del dios Apolo, utilizado a veces por el nombre del dios-; *Faetonte* -hijo del dios Helio (Sol) y de la oceánide Clímene-; *Flora* -una de las divinidades latinas más antiguas, representa el eterno renacer de la vegetación en primavera, y en este sentido, presidía la floración, tanto de los cereales como de la vid y plantas de recreo en general-; *Pomona* -divinidad de tipo rural de origen etrusco, aunque fue introducida desde muy pronto en la religión romana. Protectora de los frutos y flores, experimenta al igual que ellos, ciclos constantes de envejecimiento y rejuvenecimiento-; *Éolo* -señor de los vientos- y *Aurora* -hija de Hiperión y Tía y hermana por tanto de Helio y Selene-.

---

[161] *Vid.*
P. Ovidio Nasón, *Las metamorfosis*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. Para Faunos ver, Libro VI v. 329 y Libro XIII v. 750, relacionado con los faunos y sátiros está el dios Pan, Libro I v. 669, 705; Libro IX, vv. 147, 153, 171 y Libro XIV, vv. 515, 638.
[162] R. López Torrijos, *op. cit.*, pág. 378.
[163] Luis de Góngora, *Sonetos completos*, Madrid: Clásicos Castalia, 1985. Según orden de aparición y correlativamente ver las págs. 77, 122, 139, 141 y 198.
[164] Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona: Planeta, 1983. Según orden de aparición y correlativamente ver págs. 131 y 138, 408, 285, 332, 362 y 441.
[165] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 52.

El componente mitológico, por último, supone otro dato importante que sustenta la clara relación de estos sonetos con la tradición del barroco literario español, representada por Góngora y Quevedo. Ambos autores recurrieron en no pocas ocasiones a la temática mitológica en sus versos. También en ellos aparecerán las figuras mitológicas arriba relacionadas y que el mismo Chicharro retoma en sus versos. En los sonetos de Góngora, por ejemplo y entre otros personajes mitológicos, aparecen *Pomona* (soneto 21), *Flora* (soneto 57), *Faetón* (soneto 74), *Febo* (soneto 76) y *Aurora* (soneto 125).[166] En la poesía de Quevedo también puede encontrarse, aunque en menor frecuencia, la referencia directa a personajes mitológicos como, por ejemplo, en el poema "Sermón estoico de censura moral" donde se dan cita *Éolo* y *Ceres*, en "Elogio al Duque de Lerma, Don Francisco" aparece *Febo*, en "Llama Aminta al campo en amoroso desafío" se nombra a la *Aurora*, y en los sonetos (302) *Pomona*, (332) *Flora*, y (411) *Faetón* harán acto de presencia.[167] En definitiva, la presencia de las figuras míticas es uno de los síntomas más claros, a nivel temático, de la herencia literaria en la obra de Chicharro.

Lo dicho hasta ahora me permite concluir que la naturaleza que se describe en estos sonetos, es una naturaleza semifulgurante, enraizada en el mundo mitológico y estrechamente ligada a la tradición barroca, tanto literaria como pictórica.La imagen de la naturaleza no es una imitación de la *Natura Naturata*, sino una recreación en la que el nombre está por encima del referente, de la cosa, de lo natural y en la que el juego de referencias culturales es la pauta. Incluso en aquellos poemas en que se acerca más a una descripción *naturalista* o de corte realista del mundo vegetal y animal, incluso en estos sonetos la imagen ofrecida está *envuelta en una neblina idealizadora*.

2.1.5.2. El arte de hacer versos como tema poético

En esta presentación de los tópicos tratados en los sonetos, no puede faltar uno de los temas más modernos de la poesía contemporánea: la función y el significado del discurso poético. Mientras el intento surrealista fue ofrecer una definitiva reformulación de la poética, del valor y función de la poesía y, a consecuencia de ello, romper con la tradición anterior; el intento de Chicharro fue el de traspasar el *impasse* temático en el que se encontraba la poesía de los cuarenta, una poesía en la que predominaba la temática de corte sentimental y religioso.

Precisamente frente a esta poesía y no satisfecho con las soluciones dadas por los poetas coetáneos, Chicharro optará por una temática del absurdo, de lo raro y lo sorprendente. Su discurso pierde referentes concretos y se desrealiza. De ahí que utilice como tema recurrente en sus sonetos el problema de la difícil -a veces imposible- intelegibilidad de sus versos. En algunas ocasiones afirmará que es imposible acceder al sentido o significado último de parte de sus poemas, sentido que como él mismo confiesa en más de un verso, ni el poeta es capaz de desentrañar.

Esta actitud es muy diferente a la de los surrealistas quienes en sus poemas no discuten sobre si su discurso poético es o no comprensible, para ello están los manifiestos como soporte ideológico, estético, o como poética. Los poemas de clara reigambre surrealista son una toma de postura beligerante ante el mundo, una respuesta que, si bien pueden provocar interrogantes o suscitar preguntas al lector sobre la función de la poesía, en particular, y la del lenguaje, por extensión, en sí mismos no son el espacio en el que el poeta realiza un examen de la inteligibilidad o no de sus versos. Los surrealistas no dudaban, su causa era clara, romper definitivamente con la tradición, incomodar, provocar.

En cambio, Chicharro duda, él no rompe, él reformula, mezcla y especula entre tradición y vanguardia, es un ecléctico. Esta tensión entre tradición y vanguardia, entre decir algo y decir nada, entre "realismo" e "irracionalismo", entre un discurso lógico y comprensible de temática claramente definida y otro tendente a lo alógico, difícilmente accesible en su sentido y de temática poco o menos definida, quedará plasmada en más de un soneto. Sonetos en los que los versos se convierten en ese espacio escrito en el que el poeta realiza un análisis

---

[166] Otros ejemplos de agramaticalidad se encuentran, entre otros, en los sonetos (el subrayado es mío):III
¡Sanederín!¡Sanederín!, altivo grito
de mi velero buque tras los cables
*por sínfito y consuelda le que me hables*d e aquella tierra do se crece el mito
(E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 35)
VIII
Espanta, escucha, mírame, que quiero
dos y más veces darte con mentiras
hasta que el can del viento tú me espántalo(E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 39)
XXXVII
Hora es llegada de pasar sin peso/ *la puente*d e amargura el alto exceso
(E. Chicharro, *op. cit.*,pág. 69)

[167] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 51.

y enjuiciamiento sobre el uso del lenguaje y por extensión de la función del lenguaje poético. El poema se transforma en un juicio de la propia poética. El autor ensimisma su escritura sometiéndola a discusión en los mismos versos, letras sobre letras, palabras sobre palabras: metapoesía.

Así, escribir versos es a su vez un proceso o acto de toma de consciencia o de reconocimiento de la *maniera*, de los límites de interpretación y de los umbrales de significación de los mismos versos. En estos sonetos el umbral se situará entre la expresión del absurdo y el discurso lineal lógico:

No lo entenderlo pienso, ni aun lo dudo,
que se me hace el pensar corto redrojo
al perseguir mis versos, como a cojo
que tras la liebre corriera o tras zancudo.

Releyendo lo escrito, al verlo mudo,
sin música escuchar, yerto despojo,
inútil vaga por su letra el ojo
perdido en deshacer tan grave nudo.
¡Algo quise decir! Esto me halaga;
lo que ya escrito está mal no me suena,
más por Luzbel el mismo que no entiendo

ni palabra, y aun tanto a tanto atiendo...
Atiendo aun tanto, que me apena
mi canto no entender tras que se apaga.[168]

Como se desprende de los versos aquí presentados, el motivo central discurre alrededor del problema antes mencionado, la inteligibilidad o no de su verbo. En este caso, la dificultad o facilidad no será la captación global del tema tratado en el soneto, sino algunas partes del discurso que, expresamente, han sido alteradas, como quien quiere hacer las cosas más difíciles de lo que en realidad son. Por un lado, los imperativos gramaticales son trastrocados en favor de la capacidad expresiva y musical del poema. En el primer verso de este soneto aparece la repetición de pronombre neutro "lo" tres veces, en la primera ocasión su anteposición es agramatical, pues la construcción de doble acusativo es imposible. Por otro lado, el poema está marcado por un hipérbaton casi continuo -sello genuino del barroco- que enfatiza el tono abrupto, entrecortado en el que la voz poética parece dudar, consiguiendo así expresar ese balbuceo del pensamiento y el proceso de gestación de las ideas.[169]

Los versos manifiestan la incertidumbre ante el desorden a que se ven abocadas las palabras puestas en renglones contados. El discurso poético se aleja y rompe los lazos que le unen al discurso convencional. Sea mediante la ruptura de formal -hipérbaton, enumeraciones caóticas etc.-, sea mediante lo extraño, lo raro, lo exótico del tema o la ausencia de anécdota. El autor constata el peligro -por otra parte asumido- de la incomprensión e incapacidad comunicativa en que alguno de sus poemas puede caer.

Los versos ponen a prueba la capacidad interpretativa del lector. En el soneto XIX, el poeta decide y hace una elección última. Asume el irracionalismo de su discurso e intenta justificarlo, será la sustancia fónica, la musicalidad el factor determinante de su argumentación:

Yo que nunca pienso y sólo canto,
sosténgome la frente con la palma
pensando en el pensar que no se calma
hasta entender lo dicho que ya es tanto.

Y es *la* tal tema un desigual quebranto,
procura explicarme lo que el alma
dijo y desdijo, o lo que ya ensalma
que al buscarlo me pierdo y no levanto.

Abriéndome a horcajadas, con empuje,
me subo al mismo burro que el que elije, [sic]

[168] Luis Aragon, *Les yeux d'Elsa*, París: Seghers, 1948, pág. 14.
[169] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 41.

y esquivo la razón, y si razono,

razonando razón por lo que abono,
tratando de entender lo que ayer dije,
voy viendo hasta que punto me reduje.[170]

El motivo de este soneto tiene algunos paralelismos con el siguiente texto que Luis Aragón escribiera en el "Prefacio" de su libro *Les yeux d'Elsa*:

> No existe poesía sino en cuanto existe meditación del lenguaje y continua reinvención de dicho lenguaje, lo cual supone la ruptura de los cuadros fijos del lenguaje, de las reglas de la gramática y de las leyes del discurso.[171]

El paralelismo entre estas palabras de Aragon y los poemas de Chicharro se plasma en la idea común -formulada teóricamente por Aragon y puesta en práctica por Chicharro- sobre la ruptura del discurso entendido como la disposición lógica, lineal y ordenada de las palabras sobre la cadena escrita. Ambos optan por la transgresión de la norma, aun a pesar de caer en el más absoluto irracionalismo verbal. Tanto para uno como para otro, escribir es un acto que lleva a la frontera en la que el saber se encuentra con la locura, con el absurdo reflejado en un discurso roto.

Una variante sobre este tema, el proceso de pérdida de la función referencial del lenguaje, es aquel en el que la voz poética manifiesta la incapacidad por nombrar todo aquello que, en un momento dado, pasa por su mente. Ofreciendo así, un discurso que versa sobre la incapacidad del lenguaje como instrumento para nombrar y desvelar la realidad en su totalidad:

La voz desacompasada del concierto
su triste llanto y repetido acento,
la ausencia en la presencia que hace el viento
lenguaje es tal que a no decirlo acierto.[172]

Finalmente el poeta afirmará su subjetivismo a ultranza que niega la validez de las cosas tal y como estas son, al dar una preponderancia decisiva al "desvarío mental" plasmado en los renglones contados. El verbo presenta una posible realidad, y el poeta proyecta un estado de ánimo en el poema, trastrocando de esta manera el ser de las cosas. La imagen acústico-mental que expresa el "yo" poético en los versos es, para Chicharro, el objetivo final del poema:

El ánfora, la cítara, el espejo
el machacar de un noble desvarío
aquí, en mis tejas, y lo que yo ansío
por ordenar las cosas que atrás dejo.

Y es que no me reservo más consejo
que ir nombrando lo antiguo tardío,
en el lugar de la cosa, el sitio, el mío
con lo que se me antoja ser reflejo.

El silabario, el ápice y conmuto
lo blanco por lo negro y me reputo
feliz de ordenar todo como altura

edad y ser... la linda porcelaria,
el unicornio, el llanto, y la primaria
voz clamando por el mar perdura.[173]

---

[170] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 42.
[171] *Vid.*
"Humor y Postismo" en J. Pont, *op. cit.*, págs. 231-233.
[172] *Ibídem*\ \finnot\\
Valgan a modo de ejemplo algunos títulos de algunas antologías editadas durante esa época: Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera; Lira bélica. Antología de los poetas y la guerra, de José Sanz y Díaz; Poesía Heroica del Imperio, de José Luis Vivanco y Luis Rosales.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[173] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 76. Este soneto y el próximo forman parte de una serie de cinco sonetos que tienen como tema España. Los dos aquí glosados han sido publicados, mientras que los otros tres permanecen inéditos y están conservados en el Archivo de Eduardo Chicharro. Se trata de los sonetos números 134. *Es España país fenomenal...*
; 136. *Es España un complejo del amor...*
y 137. *Sin embargo es España lo que sé...*
.

2.1.5.3. Sonetos burlescos

Tanto en el Postismo como en la obra de Chicharro, el humor es uno de los factores más relevantes.[174] Como señala Jaume Pont, la naturaleza "del humor postista arranca, al igual que el de los surrealistas de un intento desrealizador de lo inmediato".[175]Intento que en *La plurilingüe lengua* está representado claramente en los sonetos XLIV y XLV en los que el poeta nos ofrece una visión entre grotesca y cómica de la situación de la España de la posguerra.

Vale la pena señalar que, visto el momento en que estos sonetos fueron compuesto, el tema escogido por el autor tiene su enjundia. En primer lugar, durante aquellos años y toda la época franquista, toda posible alusión a España que no cuadrara con los preceptos ideológicos del régimen era sospechosa y por lo tanto objeto de posible censura. De ahí que una visión de España en tono humorístico o cómico fuera por definición subversiva. Además, el tema de España fue explotado hasta el agotamiento y saciedad por los poetas de la "corte", poetas que en todo momento se encargaron de resaltar en sus versos, los valores patrios defendidos por el régimen franquista. España era un tema considerado como sagrado y por lo tanto como objeto de loa y culto. Claro está, estamos ante una determinada idea de España. Una idea que era expresada en tono elevado, heroico.[176] El sello fascistoide se enquistaba entre los versos y las líneas de toda obra que versara sobre este tema. Tema que, a su vez, podía ser combinado con tópicos como el triunfo de los "nacionales", la exaltación de la patria y "el imperio", la religión, el mesianismo de las figuras claves del momento (Franco, José Antonio...), la guerra, etc.

En segundo lugar, Chicharro no sólo se atreve a tomar un tema que era considerado exclusivo de unos, también al tocar este tema realiza un giro fundamental en lo que al tono se refiere. Su imagen de España, es una imagen desacralizada, gris y monótona marcada por la ironía y la comicidad. Esta visión, como puede suponerse, contrasta con la versión oficialista de aquellos años. El poeta, valiéndose del humor, rasga y rompe el estereotipo de la imagen imperial de España y la banaliza hasta límites insospechados para aquella época.

Así, en el soneto XLIV, se compara España con un molusco que vive enterrado y escondido bajo el papeleo burocrático, y que añora la gloria de los tiempos pasados. Los versos metamorfosean España, transformándola en un metazoo, en un marisco. Animal marino que no tiene precisamente una amplia tradición poética y menos una tradición gloriosa, frente a, por ejemplo, el ruiseñor que sí la tiene. El efecto y el resultado no es otro que el de un retrato en el que se realiza una clara operación de desrealización grotesca del objeto o correlato: España reducida y degradada a una forma de molusco común, como a millares hay en las costas de la península.

La deformación del referente mediante la composición de una imagen fruto de una comparación grotesca, toma un giro de marcado humor negro cuando el autor establece el paralelismo sinestésico entre el color negro de la concha del marisco plebeyo y el valor simbólico del color negro como manifestación de luto. En este poema, el autor quita hierro a la visión trágica de la muerte y con el estilete satírico rompe uno de los velos del tabú de los muertos por la patria "en campos de batalla", es decir, rompe con el tabú de las consecuencias de la Guerra Civil española:

Es España molusco sin igual
que vive bajo archivos y dosel
y se alegra las tripas, y su piel

---

[174] De *Poesía en armas (Cuadernos de la campaña de Rusia)*, Madrid: Afrodisio Aguado, 1944, cito el siguiente pasaje del poema "Intimidad del combate" en el que el poeta realiza mediante *pars per toto*u n símil entre el territorio español y ese nuevo territorio español representado por los lugares, allí en Rusia, en que yacen los cadáveres de los componentes de la "División Azul": "Torres de nuestro honor, como raíces,/ aras ocultas, templos entrañados,/ semillas de extremada primavera/ y noches que atestiguan como auroras./ Fundadores de tierra: territorio de España, nuevo aquí, bajo la nieve. [...]".

[175] El título del soneto ¡Resurge España! marca ya el tono de todos los versos: "Resurge, España, de entre los crespones/ de luto por tus muertos inmortales,/ luz de paz en los caminos siderales, alba en el cielo y en los corazones./ Al deponer sus armas tus legiones/ se escuchará en los ámbitos triunfales/ un vibrar fervoroso de metales,/ hierros de yunque y bronce de oraciones. [...]". en *Antología poética del Alzamiento 1936-1939*. de Jorge Villén.

[176] Cito aquí unos fragmentos del poema "La voz de los muertos" que ilustran ese tono heroico del que hablo: "Es la voz de los muertos por la unidad del hombre,/ tierra firme y promesa donde descansa España,/ abre la luz los ojos que nunca amanecieron [...] ¡Gloria espaciosa y triste donde descansa España/ su viril hermosura tan antigua y tan nueva!/ Tierra entera de sangre que es la voz de tus muertos/ y nos da nacimiento, costumbre y agonía!/ ¡Tierra que sólo brinda paciencia y superficie!/ ¡Tierra para morir, deshabitada y loca/ por cumplir tu hermosura,/ Oh España, Madre España!", en *Antología poética del Alzamiento 1936-1939*, de Jorge Villén.

renueva en el contacto vegetal.
Cerrado vive en luto este animal
pensando en el antiguo moscatel
y en las antiguas obras y el bajel
que surcara el espacio colosal.

Es un espejo ustorio por su sol
por su mar cariátide de añil
y por su livianidad, velo de tul.

No se quiere apartar de su bemol
y con decirse hidalga usa candil
y guarda su sopa boba en el baúl.[177]

Obsérvese como los tópicos más folklóricos: el sol, el mar, el pasado conquistador, el orgullo y la hidalgía son minimizados mediante comparaciones que degradan esa otra imagen heroica que ofrecen, entre otros poetas, el primer Dionisio Ridruejo,[178] Felipe Sassone,[179] Luis Rosales.[180]

En el próximo soneto, el autor es mucho más realista, ganando la sátira un tono más ácido y corrosivo. Si en el soneto anterior la imagen presentada era de corte fantástico, en éste no hay espacio para la fantasía. El autor no se anda con rodeos y va directamente al meollo de la cuestión. Mediante el orden de disposición y gradación de los versos, y las comparaciones que en ellos aparecen se produce el efecto irónico del poema. Ironía que refleja una visión crítica de las instituciones, del provincialismo y el inmovilismo social de los cuarenta:

Es España noción municipal
que se aguanta en sosiego natural
por ser la novedad convencional
y la rutina pauta y fe moral.

Con perdón séanos dicho que el burdel
es una institución paraestatal,
lo mismo que el café y el cuartel
son con la vicaría lo oficial.

Y es España armazón sentimental
que duerme tripa al sol junto al tonel
pensando que, queriendo, es buen lebrel.

Así, aunque en su credo a Dios es fiel,
dase golpes de pecho mientras
Él quisiera ver su espíritu más real. [181]

Esta imagen costumbrista refleja el mísero estado de aquella sociedad que le tocó vivir los males de la posguerra y las consecuencias de una dictadura. Una imagen que a su vez es una clara crítica a los fundamentos que sustentaban el *status quo* de aquel tiempo: el estado y la religión. El pequeño mundo burgués es retratado en clave de humor y no sin un cierto tono de cinismo satírico.

Junto a estos sonetos satírico-burlescos de corte social o político, aparecen otros dos cuyo tema es menos grave y que amplían el espectro temático del humor chicharriano. El primero de ellos -soneto XXXIX- se hace un retrato y se cuentan las andanzas de un personaje variopinto de nombre Ustaquio. Personaje que es caricatura de un *gentleman* o caballero, una antítesis pues: un truhán o *pijoaparte*. En el poema se destacarán los

[177] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 77
[178] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 71.
[179] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 65.
[180] "Espanta, asusta, avisa, so la pena" VII, "Por tus ojos de ciervo y de lagarto"XII, "Rueda el ojo de Dios, todo se apaga" XXXVIII y "Tus ojos son dos lámparas de aurora" XLI.
[181] Guido Cavalcanti, "*Veggio negli occhi de la donna mia*" y el soneto "O tu, che porti ne li occhi sovente" en *Rimas*, Barcelona Seix Barral, 1976, respectivamente págs. 57 y 85.

detalles más pequeños, ademanes y atributos conformando así una imagen entre grotesca y divertida de un hombre de aparente buen ver, de un personaje de ciudad. El tratamiento con que le distingue el poeta, es aquel que se dispensaría a una figura de vodevil. Los versos estrambotizan y deforman una figura posible, transformándola en un personaje imposible:

Elegante de elegantia en turpiloquio
fuma puros, casca y rasca
la badana del sombrero y se le atasca
la silábica protesta con soltar el hemistiquio.

Quieto peca, su entelequia
se la juega a cara o cruz con cada quisque,
no hay quien múltele o confisque
su albada fementida gatomaquia.

Viste bien y gasta estoque,
usa tetas, trata putas y en su escote
casto escueto escupe Ustaquio.

Va la lámpara gastándose en deliquio
se deshace la madeja poco a poquio
y él se queda, vano y loco, en vaniloquio.[182]

Tal y como el personaje es presentado, no puede afirmarse que se trate de un modelo entresacado, precisamente, de algún manual de urbanidad vigente durante aquella época. Muy al contrario, en estos versos se destacan las "malas maneras y modales" del personaje. El fin no es otro que conseguir un efecto chistoso, la situación risible, la hilaridad ante lo imprevisible. Efecto que se ve apoyado por las rimas interiores y por las aliteraciones que machaconamente acompañan al tema a lo largo y ancho de todos los versos que lo componen.

El segundo soneto basa su comicidad en la repetición obsesiva, gradativa y con variantes de una frase o expresión popular: *Peccata minuta*. Este motivo o *redy-made*, extraído del habla coloquial, servirá de base para componer este soneto. La expresión reúne las cualidades exigidas por la poética chicharriana, a saber, las musicalidad y la euritmia. Por un lado, la estructura acentual de la frase es: ATA / ATA (u-u / u-u: dos amfíbracos) y, por otro lado, la expresión es un latinismo que confiere cierto exotismo al poema.

Vista la inclinación de Chicharro por lo pequeño, por lo menudo, por lo nimio, no extrañará que haya escogido esta expresión que es en sí misma un coloquialismo que se usa para señalar o indicar una falta o inconveniente de poca monta o importancia. La expresión es un detalle del cosmos lingüístico del habla diaria y al mismo tiempo es utilizada para quitar importancia a los pequeños desastres o contratiempos de la vida cotidiana.

El poeta juega con el equívoco, por analogía o parecido fonético, entre *pe-ccata* y *pecado*, posibilitando de esta manera un malentendido jocoso. También en este soneto recurre el poeta a la rima interna y a la aliteración por repetición de vocablos, provocando de esta manera un efecto de eco rítmico-fónico que acerca este soneto a un típico trabalenguas. El juego fonético y semántico que una y otra vez hace acto de presencia en los versos está en línea con conocidos trabalenguas populares como "Un tigre dos tigres tres tigres" o aquel más elaborado: "El cielo está enladrillado ¿Quién lo desenladrillará? Aquel desenladrillador que lo desenladrille, buen deselandrillador será".

Este soneto es una buena muestra de la concepción del liviano humor postista y de la querencia de Chicharro por el juego, por lo lúdico. El poema se transforma en un pasatiempo, un entretenimiento verbal en el que, verso tras verso, el poeta especula con el lenguaje:

Cada minuto, peccata minuta;
peccata minuta, peccata mi sueño,
peccata, peccata, peccata beleño,
peccata mi vida, peccata mi ruta.

[182] Petrarca, *Los sonetos del cancionero*, Barcelona: Bosch, 1981, pág 73. El traductor anota: "Este soneto y el siguiente están enlazados, a través del tema de los ojos de Laura, con las canciones que llevan los números 71, 72 y 73 del *Canzionere*" , *ibídem*.

Pecando pecatamundi; disputa
de ángeles conmigo, con mi empeño,
con tacto, con palabras risueño
perdonando peccata que reputa.

Pecatilla venial es mi calenda,
que paso de matute lo más blando,
que pequé en cada instante sin saberlo...

Y aquí yo pecador, por la estupenda
coartada de ignorar, doy de estraperlo
cada pecando pecando pecando.[183]

2.1.5.4. Sonetos amatorios

Por lo que al tema amoroso se refiere y a pesar de la importante tradición del soneto amoroso, empezando con Petrarca y el *Dolce stil nuovo*, y pasando por los sonetos amorosos de un Quevedo, Góngora o Lope de Vega, en *La plurilingüe lengua* no abundan los sonetos de motivo amoroso o erótico. Pocos son los versos dirigidos a la amada o señora esté ésta presente o aquella ausente. De no ser por la presencia de cuatro sonetos,[184] el tema amoroso estaría completamente desterrado del espectro temático de este libro.

En el soneto XLI, la voz poética se dirige a la amada alabando sus cualidades corporales de cintura para arriba. Las imágenes utilizadas están cargadas del más rancio abolengo y de los tópicos más tradicionales de la poesía amorosa del Siglo de Oro. Desde el nombre supuestamente clásico de Altisidora, pasando por la manida metáfora: *oro son tus cabellos*. Los primeros versos de este soneto son un *remarke*, un rehecho de las voces del pasado: Cavalcanti y Petrarca. Del primero cito aquí, a modo de muestra, los versos iniciales de dos sonetos; el primero se abre con "los ojos" y continua con las "saetas": "Tú en cuyos ojos ver es muy corriente/ a Amor con tres saetas en la mano [...]" y el segundo también inicia el retrato con los ojos y varia con la luz "Veo en los ojos de la dueña mía/ de espíritus de amor una luz llena [...] 59".[185]Del segundo es conocida la predilección por los ojos de Laura, así, en la canción 74 se lee: "Estoy cansado [...]/ y de pensar cómo, para hablar del rostro y de la cabellera/ y de los bellos ojos de los cuales siempre hablo [...]".[186]

En los dos cuartetos iniciales, el peso de la tradición es tan fuerte que resulta difícil reconocer la voz de Chicharro. Mediante la acumulación de lugares comunes: ojos, luz, saetas, etc. utilizados para ensalzar las virtudes y cualidades de la estereotipada imagen del rostro de la amada, el poeta consigue (re)-crear el tono afectado y edulcorado que marcan la cadencia de los versos.

Sin embargo, y a partir del primer terceto, se observa un paulatino cambio de tono que rompe con el *pastiche* de lo clásico puesto en práctica en los versos anteriores. Así, la gradación de comparaciones y metáforas iniciales, en que se establecen equivalencias entre partes del cuerpo y objetos de la naturaleza, y que remiten a las fórmulas más típicas de la tradición, es cortada abruptamente por la aparición de otro referente: *anclas* y *arpones*. La imagen amanerada y ripiosa de la mujer retratada se transforma en la de una *mantis religiosa*, metálica e industrial. De tal manera, que lo que en un principio parecía iba a ser una imitación de tema y estilo, es, de hecho, una distorsión del modelo objeto de imitación. Distorsión que desemboca en lo grotesco, el "yo" poético se retrata y dice ser "¡Tu escupidera!", con lo que el poeta consigue un clímax o tensión tonal al contraponer este exabrupto con la anterior dicción amanerada. Este proceso de caricaturización del modelo poético culmina con la reducción del discurso a simples onomatopeyas "tu rir; tu rir":

Tus ojos son dos lámpara de aurora;
tus miradas, saetas relucientes;
tus pestañas, alud; resplandecientes
tus cejas son amor, Altisidora.

Oros son tus cabellos y hasta Flora
te envidia las mejillas; por tus dientes

[183] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 73.
[184] Sirva esta jarcha mozárabe de ejemplo: "¿Qué faré, mamma?/ Meu-l-habib est' ad yana" [¿Qué haré, madre?/ Mi amigo está a la puerta], en D. Alonso y J. M. Blecua, *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*, Madrid: Gredos, 1982, pág. 4. Traducción de los antologadores.
[185] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 68.
[186] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 70.

se oscurece la nieve; tus ardientes
rayos mides con Febo retadora.

Tus pechos son rosales, y tus brazos
entonces serán yedra enredadera,
anclas y arpones, y tus dedos, lazos.

Ansí ¿qué seré yo? ¡Tú escupidera!
Y tú serás mi sol; yo tu negrura;
mi amor, tu rir; tu rir, mi holgura...
mi amor, morir; te amor, locura.[187]

El motivo del segundo soneto es la ausencia de la amada. El yo poético lamenta que ésta no estuviera en el lugar de encuentro, circunstancia que le da pie a erigir un canto en el que mezcla los referentes reales, las cosas, con los referentes imaginarios, las ideas. Desde el ámbito doméstico y cotidiano, la puerta de la casa (motivo que ya encontramos en la poesía española de tipo tradicional),[188] los juguetes infantiles: sonajes [sic] sonaja o sonajeros, trompetas y flautas, pasando por personificaciones como "escuchando a la puerta", o "las voces de la trompeta", la sinestesia en "sonaban rosas", la sinécdoque en "tu cuerpo no dejaste", o la antítesis "En rebeldía, en paz"; hasta el expresionismo de raíz trágica: "arrancarte la carne", los gritos que se hunden, el dolor en forma de heridas, y ese ahogarse, ese perderse. La voz poética habla en y desde la soledad. No invoca la presencia de la amada, sólo constata su ausencia:

Paso a paso llamé a tu puerta un día,
y no había nadie; tu ya no estabas como enante hacías;
tu cuerpo no dejaste... como solías.
Allí junto a la fuente todo ardía.

Los gritos se me hundían, desoía
las voces de la trompeta, las que en aquesta dulce melodía,
sonaban sonajes, flautas, rosas; tú sabías
arrancarte la carne, la bravía.

Escuchando a la puerta ya salida
por los pasos perdidos, por delgado
suspiro se me ahoga en tanta herida.

Y es el hado liviana pesadumbre de lo amado;
y es la herida, la que el tiempo no ha más cicatrizado.
En rebeldía, en paz, te esperaré, sentado, sin medida.[189]

Por último, también pueden encontrarse algunos breves momentos pero intensos en que el poeta aproxima su discurso a las zonas húmedas de la mente, mediante la expresión de un erotismo intimista y muy plástico, donde el tacto sustituye a la palabra:

Y nosotros los dos, hechos cruces,
nos hablamos a tientas en la noche
de los sentidos, nos miramos bajo.

Y bajo nos tocamos. Tu produces
luces en mi memoria. A troche y moche,
deslízote en la mano un renacuajo.[190]

---

[187] Cf. ["Autobiografía"] en E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 333.
[188] V. García de la Concha, *La poesía española de 1935 a 1975. II. De la poesía existencial a la poesía social 1944-1950*, Madrid: Cátedra, 1987, pág. 709. Y, Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, Disc. XXXI, Madrid: Clásicos Castalia, 1981, pág. 37.
[189] Cf. "Poesía: la aproximación y la exactitud" en E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 28-29.
[190] P. Gimferrer, "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta" en *Destino*, 13 de julio de 1974, Barcelona.

2.1.6. Conclusiones

Como hemos comprobado en los apartados anteriores, la explotación del aspecto formal o técnico -métrica, euritmia, musicalidad- y la alteración de esas mismas estructuras formales son unos de los factores determinantes y dominantes en los sonetos que componen *La plurilingüe lengua*. Sobre este aspecto y en su ["Autobiografía"], el propio Chicharro hizo unas consideraciones y valoraciones sobre lo que el soneto debería ser respecto a la forma y contenido de esta estructura métrico-estrófica. Sus palabras son *de facto* una poética del soneto en las que el poeta justifica, por alusión, esa inclinación suya hacia el juego formalista:

> Considero el soneto como una de las más airosas invenciones, pero creo que ya no es soneto sino posee una de las dos cosas: o un contenido poderoso (todo un hallazgo de sensibilidad, magia, amor, ingenio, queja, retrato...) o una gran dificultad de rimas, metro y música, vencida brillantemente. Bien puede entonces no contener nada, ya que siempre será en tal caso un precioso cofrecillo.[191]

La diferenciación realizada por Chicharro y la legitimación de un soneto en el que los juegos formales, de agudeza y arte de ingenio son la base que sustentan el poema, conecta directamente, como hemos visto, con la *maniera*, con la escritura del Siglo de Oro. Desde los juegos de agudeza verbal que -como indica V. García de la Concha- "convierten el vocablo en lo que Gracián consideraba una hidra verbal -exactamente eso: *polilabial* y *polifacial* -, "pues a más de su propia y directa significación, si la cortan o la trastruecan, de cada sílaba renace una sutileza ingeniosa y de cada acento un concepto",[192]pasando por la explotación de una muy variada serie de registros léxicos -cultismos, coloquialismos, neologismos, barbarismos, nomenclaturas, etc.-, y de toda una serie de recursos técnicos aplicados al metro y la rima, hasta la incorporación de material mitológico, delatan ese trasfondo, esos puntos de contacto con la tradición barroca. Tradición que el poeta deforma y contraviene en más de un soneto.

Esta querencia por el juego, por el artificio lúdico, puede provocar que en más de un soneto sea difícil, cuando no imposible, descubrir el tema, motivo o anécdota tratados. En uno de sus escritos teóricos, el poeta es mucho más preciso y enjuicia con estas palabras su tendencia, acaso exagerada, por el juego de palabras:

> No obstante, si en algunos sonetos, obra de una primera época, acertamos a ver un pretendido valor de "la palabra por la palabra" y "la imagen por la imagen", en unas concepciones -hoy rechazadas por el autor- en las que la poesía, un concepto paralelo al letrismo, pasa a ser un puro "palabrismo", un absoluto fingimiento de sentido, ese paroxismo glosográfico, esa discordancia voluntaria, volvemos a encontrarlos a cada dos pasos en la obra actual (sobre todo en *Cartas de noche*), pero ya de una manera infinitamente más justificada, simplemente "justificada".[193]

Como he tratado de explicar en los capítulos anteriores, *La plurilingüe lengua* es un libro ambivalente. Por un lado participa de la tendencia y tono escapista de la poesía del momento representada por el grupo Garcilasista. También coincide en algunos sonetos, con la visión quietista dada por los poetas de Garcilaso, visión en la que no hay conflicto moral o histórico, en la que la palabra en el tiempo de Machado, la temporalidad están ausentes. Pero por otro lado, es un libro que intenta -y en bastantes casos lo consigue- romper con estos patrones estéticos y principios poéticos. Esta revuelta se materializa y manifiesta en la manipulación constante y metodológica de la forma poética soneto, y en la distorsión verbal a la que es sometido ese lenguaje poético que estaba en boga en la inmediata posguerra.

Sus versos son, parafraseando a otro poeta, palabras que difícilmente pueden ser imaginadas en boca de alguien. Ya que, como señala P. Gimferrer, en *La plurilingüe lengua* "Chicharro muestra una capacidad de distorsión expresiva, de manipulación del habla, dignas del Oliverio Girondo de *En la masmédula*. Aquí [...] Chicharro es un poeta lúdico de una facundia inimitable que de pronto sabe convertirse en un poeta trágico y abismal, de la soledad, el absurdo y la nada".[194]

La plurilingüe lengua es el umbral que prefigura los rasgos que, en la obra posterior, serán fundamentales: la ruptura con los patrones métricos y estróficos, la paulatina instauración de la imagen de origen onírico -convenientemente reelaborada-, y la asunción de un tono personal en el que la tensión expresiva y verbal serán mucho más evidentes. Este primer libro es un ejercicio de estilo, una "prueba de artista" en la que el poeta busca y encuentra su propia voz. Una voz que intenta romper con el coro de voces de los poetas de la década de los cuarenta.

---

[191] E. Chicharro, [Sin título], Notas manuscritas, s/f., pág. 1, en Archivo de Eduardo Chicharro.
[192] *Vid*. *El Minuto*, núm. 1, II época, suplemento de *La hora*, Madrid, 1947.
[193] En el poema "La túnica sangrienta" y como ejemplo, puede leerse: "*Cuánto cuánto*c ansancio", E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 95.
[194] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 22.

2.2. *TETRALOGÍA* (1949-1950)

Este segundo libro escrito entre el final de la década de los cuarenta y el inicio de la década de los cincuenta se compone de cuatro largos poemas "Pequeños quehaceres terroríficos", "Mi castillo casual", "La túnica sangrienta" y "Rodeado de dioses". En estos poemas, el poeta dará un giro radical a su discurso poético que afectará tanto a la concepción de la estructura formal poemática, como a los contenidos temáticos. En efecto, el poeta abandona las estrofas clásicas -el soneto y el romance-, y opta por una estrofa libre y heterométrica. El verso de *Tetralogía* es una verso libre pero medido. Por lo que atañe a la rima, ésta deja de ser parte imprescindible y constituyente del perfil rítmico y musical de los poemas. En otras palabras, aquella sistemática combinación de perfiles rímicos, constatada en su libro anterior, desaparece y, ahora, el poeta sólo recurre a la rima esporádicamente.

A su vez y junto a la introducción de los cambios o alteraciones formales arriba mencionados, Chicharro establece importantes innovaciones de tono y tema que afectarán a la voz poética, hasta tal punto, que apartarán este libro, de manera definitiva, de las influencias estéticas y temáticas del grupo Garcilasista observadas en sus poemas anteriores. Como se verá más adelante, en *Tetralogía* el poeta realiza un ejercicio de introspección o "autorretrato psíquico" en el que aparecerán concesiones a la escritura automática, imágenes brutales en ocasiones triviales y un sentido irónico, sarcástico y mordaz.

Lo dicho hasta ahora puede sugerir que estamos ante un libro de clara impronta surrealista, no obstante y a pesar de la clara evidencia de los influjos de esta corriente de vanguardia en los versos de *Tetralogía*, estamos -como el mismo Chicharro se ocupa de aclarar- ante "un *surrealismo* sólo aparente sin embargo; por lo menos ni pretendido ni ortodoxo. Acaso produzca esta sensación por representar uno de los más destacados ejemplos de aquella parte de su obra poética total en que el autor vuelve a recoger, si bien mucho más depurados y elaborados, los principios del Postismo".[195]

Los principios a los que Chicharro hace referencia son, en primer lugar, la euritmia o el factor musical. En segundo lugar el factor léxico, plasmado en la elección de un espectro léxico en el que los símiles, lo pequeño y lo grandioso, generen y sugieran lo inusual y contradictorio de la realidad. Un lenguaje en el que se entremezcla lo lírico con lo vulgar, lo onírico y extraño con lo próximo y familiar, lo formal con lo popular. En este sentido y confirmando la estrecha relación de estos poemas con la visión postista sobre los referentes de que parte su léxico, es definitiva la relación hecha en el "Tercer Manifiesto", en que se afirma:

> Hay postismo en la morfología animal: infusorios, radiolarios, mundo submarino, insectos, flores, ramificaciones, cristalización; en los equívocos, monstruosidades, mimetismos, metamorfosis, onomatopeyas naturales; lo hay en toda forma de arte primitivo, desde lo rupestre, salvaje, infancia, discordante, hasta la improvisación popular.[196]

La euritmia, el léxico y el juego -tercer principio postista-, que, como hemos visto en el capítulo anterior, conforman también la base o el fundamento del libro *La plurilingüe lengua*, reaparecerán en *Tetralogía*, estableciéndose así el nexo o relación entre ese primer libro y este segundo.

A estos tres principios, hay que añadir un cuarto que opera como aglutinante: la sorpresa. El factor sorpresa de los cuatro poemas que componen este segundo libro radica, sobre todo, en un uso del lenguaje en el que el grado de "imprevisibilidad" es muy alto. Dicho con otras palabras, la selección, distribución y colocación de los vocablos que componen las distintas secuencias versales y oraciones son, en muchas ocasiones, insólitas. Este carácter insólito del discurso poético es resultado del uso y aplicación de, entre otros procedimientos técnico-poéticos, las repeticiones-clave, la composición de imágenes de clara reigambre surrealista, rotundos cambios de metro, de referentes temáticos y de tono. Además y a nivel léxico, como indicaba arriba, el poema se configura como espacio aglutinante de vocablos procedentes de campos semánticos muy alejados, generando un contexto poético-verbal diverso y extraño. Por último y redundando en la importancia del factor sorpresa como vertebrador del poema, el poeta utiliza algunas figuras retóricas de dicción como la paranomasia, la *similiter cadens*, la epanalepsis,[197] etc.

Todo ello conforma un espacio verbal en el que el discurso poético presenta lo inesperado como contrapunto de lo habitual. Discurso que apuesta por una temática más arriesgada y personal; y en la que aquella visión quietista y aquellas imágenes edulcoradas en extremo artificiosas de la estética Garcilasista -que en alguno de sus sonetos es muy patente-, son rechazadas de plano en y por estos poemas. En *Tetralogía*, el poeta

---

[195] E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*
págs. 339-340.

[196] Ambos romances pertenecen al libro escrito al alimón por C. Edmundo de Ory y Eduardo Chicharro, *Las patitas de la sombra*, 1944, versión mecanografiada en Archivo de Eduardo Chicharro, respectivamente págs. 1-2 y 41-42.

[197] E. Chicharro, ["Poesía: la aproximación y la exactitud"], *op. cit.*, págs. 28-29.

decide ser fiel a sí mismo y a los principios estéticos del Postismo.

2.2.1. La ruptura formal

Uno de los motivos que provocó que Chicharro abandonara las formas clásicas fue su repulsa hacia todo aquello que tuviera que ver con la moda. Esta postura ético-moral, esta actitud de rechazo, expresará, en estos poemas y en los próximos libros, "[...] un sentido de rebeldía hacia [...] la rutina, los convencionalismos, los prejuicios; [...] la cultura tradicionalista como instrumento de creación, la "historicidad del arte"; el virtuosismo sin objeto, la misma poesía en grandes sectores; la fobia hacia la moda".[198]Puestas estas palabras dentro del contexto histórico de los cuarenta, es obvio que el poeta está refiriéndose implícitamente a la corriente poética agrupada alrededor de la revista *Garcilaso* y a la explotación hasta el agotamiento que los participantes de dicha corriente realizaron de las estrofas clásicas.

Precisamente en aquellos días el soneto era, con el romance, la estrofa que estaba más en boga. La propuesta poética del grupo de *Garcilaso* era un simple *revival* estereotipado de los tópicos renacentistas. Convirtieron el soneto en un marco o paradigma formal aséptico en el que se mezclaban tres ingredientes fundamentales: la temática vácua y vaporosa, los clichés verbales y frases ramplonas, y, por último, una imaginería artificiosa y cursi. De ahí que Chicharro, después de intentar el *sabotaje* desde el interior mismo de esta estética con los sonetos de *La plurilingüe lengua*, se proponga ahora, desde los poemas de *Tetralogía*, desmontar definitivamente y de forma radical aquellos principios y maneras poéticos.

Como adelantaba al inicio de este apartado, el poeta opta por omitir el uso de una estructura estrófica reconocible y ya no escoge un único metro tradicional para escanciar sus versos: el heterometrismo se establece como la constante, como el armazón formal que sustenta los poemas. Esta opción supone, vista la clara posición dominante de las estrofas y patrones métricos clásicos durante esa época, por un lado, la reivindicación de la libertad de elección del patrón u orden interno del poema; y, por otro, un proceso de personalización o individualización del discurso poético. Chicharro reacciona ante el dictado de la moda imperante y justifica su importante cambio de punto de vista de la siguiente manera: "creí que debía desasirme de la rima y metro clásicos; sobre todo del romance, cuyo uso me parece que ha llegado a constituir en nuestra lengua intolerable abuso, e hice caso a Carlos: intenté la oda libre".[199]

Además, este cambio de actitud tiene consecuencias directas, no sólo en cuanto a los aspectos métrico-estróficos se refiere, sino también en la extensión de los mismos poemas. Es decir, frente a la brevedad del soneto e incluso frente a la relativa extensión de los romances que forman el libro *La patitas de la sombra* (1944), Chicharro amplia el número de versos de forma contundente. De tal manera que los catorce versos del soneto o los, pongamos por caso, sesenta y cuatro versos del romance "Las patitas de la sombra" o los noventa y seis del "Romance del Conde Duque de Olivares"[200]son superados con creces tanto en el poema "La túnica sangrienta" con ciento sesenta y dos versos, como en "Pequeños quehaceres terroríficos" y "Rodeado de dioses", el primero compuesto por ciento cincuenta versos y, el segundo, por ciento treinta y un versos. Incluso el poema más breve de esta tetralogía, "Mi castillo casual", supera los cien versos.

Las innovaciones formales y el importante aumento de versos afectan directamente y de un modo radical a la concepción misma de estos poemas que, libres ya de los límites e imposiciones estróficas, posibilitan una organización más flexible en la disposición de los materiales poéticos. Dicho con otras palabras, la ruptura de los patrones estróficos y la ampliación versal permiten combinar diferentes inflexiones de voz en un mismo espacio, en un mismo poema. Ya sea atenuando o elevando el tono de la voz poética, ya sea quebrándola o pasando de un tono a otro. Mediante esta variación tonal, la voz poética adquiere una inusitada riqueza de matices que confieren al poema un mayor valor expresivo. Valor expresivo que radicará, además, en la aparición de distintas voces poéticas en un mismo poema. Este efecto, como se verá más adelante, provoca un importante

---

[198] E. Chicharro, "Tercer manifiesto del Postismo", *El Minuto*, núm. 1, II época, suplemento de *La Hora*, Madrid, 1947. Reproducido en E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, págs. 304-305; y J. Pont, *op. cit.*, págs. 280-290. El subrayado es mío.

[199] Este método, según informa Breton, pretende obtener la mayor cantidad de información posible del paciente mediante "un monólogo lo más rápido posible, sobre el que el espíritu crítico del paciente no formule juicio alguno, que, en consecuencia, quede libre de toda reticencia, y que sea, en lo posible, equivalente a *pensar en voz alta*" . André Breton, "Manifiesto del surrealismo" (1924), *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1980[3], pág. 41.

[200] E. Chicharro, "Tercer manifiesto del Postismo", *El Minuto*, núm. 1, II época, suplemento de *La Hora*, Madrid, 1947. *Vid.*
E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 308; y J. Pont, *op. cit.*, pág. 288.

proceso de interiorización y dramatización del discurso poético.

El poeta se libera del lastre garcilasista y de la hipervaloración de los efectos musicales: la rima y el isomorfismo métrico; efectos muy cercanos a la idea, que el mismo poeta señaló, del *arte por el arte*.[201] El poeta rompe las cadenas métrico-estróficas para edificar un discurso en *libertad*. Discurso que a partir de este momento será definitivamente fiel a los principios estéticos postistas y, por lo tanto, mucho más cercano a aquel discurso poético de las vanguardias europeas de entre guerras.

Sin embargo y a pesar de esta aproximación a la vanguardia en general y al Surrealismo en particular, hay que señalar que precisamente en estos cuatro poemas, es donde mejor se puede constatar y comprobar la sustancial diferencia existente entre la propuesta del método y principio de creación poética hecha por André Breton -léase, la posibilidad de una escritura como resultado de un *puro automatismo psíquico* -, y la variante postista que rechaza dicho principio y que, asimismo, se abstiene de usar dicho método sin más.

Para Chicharro, el automatismo psíquico es un medio que aporta el material en bruto necesario para la elaboración de un poema. Pero antes de pasar a ser poema, este material en bruto siempre deberá ser reelaborado por medio de la técnica poética que enderezará, transformará o modificará esa *materia prima* verbal brotada a borbotones del subconsciente. Sólo después de este proceso de reelaboración del material procedente del subconsciente y sólo entonces existirá el poema como tal, ahora transformado ya en objeto estético. De ahí que en el proceso de creación del discurso poético de Chicharro no haya lugar para la *suspensión del juicio crítico* y de *la razón*. Sobre esta diferencia sustancial, el poeta afirma:

> [...] el Postismo [...] recaba parte de su inspiración y materiales del subconsciente, a diferencia del Surrealismo, no admite el automatismo absoluto; *selecciona el material del subconsciente* y también a diferencia del Surrealismo, no elude la Estética, si no que por el contrario la busca [...][202]

Esta toma de postura, contrasta claramente con aquella que André Breton expresara en el "Manifiesto del Surrealismo" (1924). En este primer manifiesto, A. Breton explica como él mismo y Philippe Soupault compusieron una serie de textos basándose en el principio del *automatismo psíquico*. Principio que, como el mismo A. Breton informa, habían tomado del método aplicado por S. Freud a sus pacientes durante las sesiones de psicoanálisis.[203] A. Breton y Ph. Soupault emplean en su escritura ese principio terapéutico de Freud y transcriben el discurso *tal y como sale* del subconsciente. El discurso es vertido en la hoja en blanco sin reelaboración o manipulación alguna. Esta es la primera diferencia fundamental entre Breton y Chicharro. Así, mientras que para el segundo debe haber control sobre el discurso poético: "contra el irracionalismo subconsciente, racionalismo subconsciente o irracionalismo consciente";[204]para el primero los resultados obtenidos no deben ser, en absoluto, modificados.

Esta controversia fundamental sobre la función y uso del *automatismo psíquico*, implica, además, la no menos importante discrepancia sobre la valoración o reconocimiento del valor literario de los textos obtenidos mediante ambos métodos de escritura. Así, mientras la actitud de Chicharro revela una clara preocupación por los valores literarios y estéticos obtenidos en el texto final; la actitud de A. Breton, por lo contrario, manifiesta una total indiferencia y despreocupación ante el posible valor literario de los poemas obtenidos mediante la aplicación del método de escritura automática. En este sentido y en relación a la relevancia o no de las cualidades literarias del texto final, A. Breton afirma categóricamente que durante el proceso de escritura de aquellos primeros textos surrealistas, se dedicaron a "emborronar papel, *con loable desprecio hacia los resultados literarios que de tal actividad pudieran surgir* ".[205]La preocupación de uno es la indolencia del otro, esta es la segunda diferencia fundamental.

En este punto, la postura de Chicharro se acerca mucho a la de Vicente Huidobro. De hecho y a pesar

---

[201] *Ibídem*. El subrayado es mío.

[202] Vicente Huidobro, "Manifiesto de Manifiestos", *Obras completas de Vicente Huidobro*, vol. I, Festival Andrés Bello: Santiago de Chile, 1976, págs. 722 y 723.

[203] E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, págs. 93-94.

[204] André Breton y Philippe Soupault, *Los campos magnéticos*, Barcelona: Tusquets Editores, 1982[2], pág. 83. Traducción de Francesc Parcerisas de la edición original *Les champs magnétiques*, Paris: Gallimard, 1968.

[205] A pesar de la heterometría de los cuatro poemas que componen en libro *Tetralogía*, el poeta ha dispuesto los versos teniendo en cuenta tanto el metro como el orden. Hay que resaltar el uso casi obsesivo del heptasílabo en combinación con el alejandrino. Este último compuesto por dos heptasílabos cesurados en la mayoría de ocasiones. Junto al heptasílabo como patrón básico que rige la estructura métrica de dichos poemas, aparecen alternados y en combinación versos trisílabos, pentasílabos, octosílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos e incluso versos de veinte sílabas. En el apéndice que acompaña a este trabajo y a modo de ejemplo, el lector encontrará una relación completa de los perfiles métricos de los poemas "Pequeños quehaceres terroríficos" y "Mi castillo casual".

de que la negación del *automatismo absoluto* en Chicharro no sea tan efusiva y radical, y no ocupe tanto espacio como la que Vicente Huidobro expresara en su "Manifiesto de Manifiestos", puede observarse que ambos autores coinciden en lo básico:

> Según Luis Aragon, el surrealismo habría sido descubierto por Crevel en 1919. Y Breton da la siguiente definición del surrealismo: "Automatismo psíquico puro mediante el cual uno se propone expresar el verdadero funcionamiento del pensar. Dictado del pensar ajeno a cualquier control de la razón".
>
> ¿Pero quién puede decir que es éste y no otro el verdadero funcionamiento del pensar? El vocablo "pensar" ya implica control. [...] El pensar es memoria, imaginación y juicio. No es un cuerpo simple, sino compuesto. [...] El automatismo psíquico puro -es decir, la espontaneidad completa- no existe.[206]

Mediante la comparación de un fragmento del poema "Mi castillo casual" de E. Chicharro y el poema titulado "La eternidad" escrito al alimón entre A. Breton y Ph. Soupault, puede demostrarse como, en la práctica y a pesar de ciertas semejanzas en lo que atañe al resultado y efecto final de los poemas, las diferencias entre ambas posturas teóricas quedan reflejadas, a su vez, en el método de composición de los versos y los poemas resultantes de la puesta en práctica de dichos métodos:

No puedo. No consigo. Pido al *cierzo*
que en cenizas se lleve
las aspas del molino.
No entiendo. Pido al *ciervo*
que arrase de una vez
los cipreses espéctricos, los muertos penitentes.
No quiero. Grito al *cuervo*
que barra de una vez
la imagen del camino, la sombra del conejo.
No quiero. Me desvelo.
Pido a la voz unísona
que en lo alto se sustenta
desháganse las trenzas que
deténganse los gritos que
agítense los miembros que
los dientes de la llama callen, desista de su prisa el mundo ya.
(Eduardo Chicharro)[207]

La eternidad

Obertura de penas una dos una dos
Son los cerdos las banderas rojas
La saliva de las flores
La electrólisis la hermosura aurora
Globo de los humos de los arrabales
Los terrones de tierra cocorucho de arena
Querido niño tolerado tú soplas
Jamás perseguido la luz malva de las casas cerradas
La alfombra está bordada de nidos de hojas muertas
Las mudanzas seguidas de orfeones provincianos
Los días de fiesta cuelgan de las paredes ojos
juguetes de los pobres
Adiós fuente de enfermedades
Todos los gritos todos y los que quedan son líquidos
Para las personas mayores el orden rojo
Casa sol baile olvidando los velos de la niebla
Verano luna

[206] J. Alcina Franch y J. Blecua, *Gramática Española*, Barcelona: Editorial Ariel, 1982, págs. 886-887.
[207] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 94.

La linterna y el arbolillo gris que tiene un nombre exótico
O 133 esto son los dedos de los atáxicos las viñas de los campos
La biología enseña el amor
Tejed las lúcidas verdades
Rodean mi cabeza con un vendaje
Crimen o suicidio
El acetileno es un clavel blanco
Las horribles antiparras

(A. Breton y Ph. Soupault)[208]

Obsérvese como en el poema de A. Breton y Ph. Soupault no hay una estructura prefijada. Por un lado, tanto la composición y distribución de los nombres que forman el listado, como la ideación y ordenamiento de las imágenes son totalmente arbitrarios. No hay gradación entre las diferentes imágenes, se pasa de una a otra abruptamente por mera disociación o asociación de ideas. Por otro lado, los autores han abolido cualquier marca de puntuación, evitando, de esta manera, presentar u ofrecer una pauta o criterio ordenador del discurso. A su vez, la ausencia de marcas de puntuación redunda en ese efecto de caos y automatismo psíquico que el poema pretende reflejar. Además, la disposición versal, la fragmentación del discurso poético, no responde a ningún criterio métrico-formal: no se reconoce ninguna estrofa, no se cuentan las sílabas y se suprime la rima. Estamos ante un poema aestrófico, amétrico y arrímico, en el que la yuxtaposición de imágenes y versos se realiza sin orden y concierto. La forma de un discurso estructurado y lógico es suplantada por el alogicismo verbal, por las enumeraciones, por las imágenes extremas e imposibles: "El acetileno es un clavel blanco".

En este poema surrealista de primera hora, resulta muy difícil intuir la mano manipuladora del autor. Aquí, la mano se limita, en la medida de lo creíble, a apuntar los dictados de la mente. No hay "control" sobre el proceso de escritura. La consciencia del autor "sólo" se limita a controlar la coordinación de la mano que, como si fuera un sismógrafo, reproduce y refleja esos estados de la mente en forma, en grafemas. Escribir un poema como éste implica realizar un ejercicio de olvido. El escritor no debe detenerse en una palabra, en una frase, en un verso. El tiempo y el ritmo de escritura deben correr paralelos al tiempo del pensamiento. A un sonido le sigue otro, a una palabra le sigue otra, a un verso le sigue otro y así sucesivamente se forma el poema. No hay memoria, la reproducción de cada palabra y de cada verso presupone el olvido inmediato del verso y de la palabra anterior.

La escritura surrealista en general y este poema en concreto son una huida hacia adelante en la que la consciencia del recuerdo -la memoria a corto término- de lo que se ha escrito o dicho con anterioridad es aniquilada. Las relaciones de sentido, la estructura del discurso poético -los nexos entre palabras, versos y estrofas- son única y exclusivamente fruto el azar. Situación, contexto, azar, suerte, casualidad, libre asociación de ideas son los factores determinantes del acto creativo surreal. El poeta surrealista se abandona enajenado al torbellino del discurso irracional.

En cambio, la actitud de Chicharro es muy diferente, aunque los resultados finales -el poema- sean similares a aquellos otros fruto de la práctica surrealista. El poeta no deja casi nada al libre arbitrio del azar. Por un lado, somete el material verbal que aflora en bruto del subconsciente, a los límites que imponen los diferentes metros. Escancia versos y cuantifica el discurso verbal que distribuye en el pentagrama poético. Así, en el fragmento antes citado, pueden reconocerse, según orden de aparición, las siguientes unidades métricas dispuestas en estructura trimembre o bimembre: un decasílabo, cuatro heptasílabos, un alejandrino, dos heptasílabos, otro alejandrino, tres heptasílabos, cuatro enasílabos y cierra el fragmento un decasílabo. Esta serie aquí relacionada demuestra como el poema es resultado de un proceso consciente, voluntario y premeditado de reelaboración, enderezamiento del material poético.[209] En este poema, el verso es libre porque no depende de estrofa alguna. Y, por paradójico que pueda parecer, escanciar versos no presupone, *a priori*, el reordenamiento lógico del discurso poético, a pesar de que esta actividad implique la revisión obligada de esa *materia prima* verbal procedente del subconsciente, *materia prima* que por naturaleza es caótica.

En este fragmento de "Mi castillo casual", como en los otros tres poemas que compone el libro *Tetralogía*, el poeta ordena desordenando. El alogicismo y el irracionalismo son resultado de la manipulación del discurso poético y no del azar. En este sentido, los versos de este segundo libro de Chicharro son, tomando aquella emblemática frase de C. Edmundo de Ory, expresión de "la locura inventada".

Por otro lado y como pruebas fehacientes de ese proceder consciente en la composición del poema, obsérvense los siguientes hechos. En primer lugar, en este fragmento del poema "Mi castillo casual" aparece un juego de similitud fonética gradativo y paranomásico realizado con los siguientes vocablos: *cierzo*, *ciervo* y

[208] E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, pág. 340.
[209] E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 87.

cuervo. Este efecto, difícilmente se produciría de no hallarse la mano providencial del poeta. En segundo lugar, y aún mas evidente quizás, es el efecto repetitivo producido por el paralelismo sintáctico, casi absoluto, que existe a lo largo de los diferentes versos. Así y en el primer verso de estructura trimembre y el segundo de estructura bimembre, la distribución sintagmática de los componentes gramaticales es la siguiente:

Adv.	Vt.	Adv.	Vt.	Vt.
No puedo.	No consigo.		Pido al cierzo	
OD				
que en cenizas se lleve /		las aspas del molino.		

En los versos posteriores se repite el mismo esquema de distribución sintagmática: **[** Adv. + Vt.**] [** Vt. + OI + OD [oración subordinada completiva]**]**, aunque con una leve variante al elidir la segunda oración y transformar la estructura trimembre del verso en una bimembre:

Adv.	Vt.		Vt.	OI	
No	Entiendo.		Pido	al ciervo	
		OD			
que arrase de una vez		/	los cipreses espéctricos		
Adv.	Vt.			Vt.	OI
No	quiero.			Grito	al cuervo
		OD			
que barra de una vez		/	la imagen del camino [...]		
Adv.	Vt				
No	quiero.	[Me desvelo]			
Vt.	OI				
Pido	a la voz unísona [...]				

Nótese como el poeta ha dispuesto el orden de las oraciones estratégicamente. El primer verso se inicia con una oración simple formada por el adverbio de negación *no*, más un verbo de naturaleza transitiva al que se le ha escamoteado un posible objeto directo. Esta omisión es propia de del lenguaje directo, en el que estas expresiones suelen ser muy frecuentes.[210] A esta oración le sigue otra de idénticas características -hecho éste que sólo se da en este primer verso-. A continuación, aparece una oración compuesta formada por una principal [Vt. + OI] y una preposición completiva. Tanto la disposición sintagmática de la oración principal como la de la subordinada, han sido partidas mediante una serie de encabalgamientos. Esta estructura sintáctica y la partición de la misma mediante un encabalgamiento, se repite con leves variantes en los versos siguientes. Mediante esta doble repetición, el poeta consigue un eco obsesivo de marcado carácter expresionista. Eco que, a su vez, viene reforzado por la repetición de los verbos *pedir* y *querer* -en su forma de primera persona del singular, tiempo presente-, resaltando, aún más, este movimiento circular y efecto reiterativo.

En los últimos versos, el poeta utiliza otra vez el mismo recurso estilístico, pero con una estructura sintáctica diferente, a la que el poeta ha añadido el hipérbaton. Este nuevo factor complica la intelegibilidad del poema, creando un blanco de sentido. Esta cacofonía sintáctico-formal produce una aguda sensación de sorpresa, el lector se pierde entre los entresijos del discurso. Discurso en el que reina el sin-sentido organizado:

desháganse las trenzas que
desháganse los gritos que
agítense los miembros que
los dientes de la llama callen,
desista de su prisa el mundo.[211]

Chicharro recuerda la estructura sintáctica del verso anterior y la calca. Este eco formal, en el que la memoria juega un papel determinante, no es casual. Hay, en todo momento, consciencia elocutiva. El poeta mira hacia atrás. La voz poética recompone, una y otra vez, el discurso, como si quisiera proyectarse *ad infinitum*. Y, precisamente, es esta reiteración obsesiva, en extremo elaborada, la que rompe con el lenguaje lógico. Este

[210] [Sin título], pág. 1, nota manuscrita sobre el poema "Pequeños quehaceres terroríficos", en Archivo de Eduardo Chicharro.

[211] Eduardo Chicharro, notas manuscritas en Archivo del Autor. El propio poeta señala en este escrito la similitud fonética y la traslación de los vocablos *monje*y *monte*.

movimiento de vaivén no es fruto del azar, la mano manipuladora, la del *homo faber*, aflora de entre el entramado verbal. La disposición de las palabras, su orden desordenado o "el ilogicismo inventado" mediante la técnica de composición poética, es el límite y el umbral de la imaginación. El verbo de Chicharro se aleja de la manera surrealista y rompe definitivamente con la poesía de corte formal que se venía realizando durante la década de los cuarenta.

2.2.2. La voz dramática

Como apuntaba al principio de este capítulo, Chicharro introduce una importante novedad por lo que al tratamiento de la voz poética se refiere. Aquella voz "deshumanizada" e impersonal que predominaba en los sonetos de *La plurilingüe lengua*, es abandonada en favor del monólogo dramático. Tanto en el poema "Pequeños quehaceres terroríficos", como en "Mi castillo casual", "La túnica sangrienta" y "Rodeado de dioses", la voz poética tiene un interlocutor o interlocutores determinados que, si bien no siempre hablan, estarán presentes. Parafraseando a T.S. Eliot, diría que este monologo dramático en cuanto a forma poética no teatral, supone la asunción premeditada de un máscara o disfraz a través de la cual el poeta habla. Esta postura implica la presencia de un público, sea el interlocutor del poema, a quien van dirigidos los versos, que *escucha*, sin voz, esas palabras; sea el lector que como tercera persona, *oye* esa voz confidente que se dirige a alguien que no es él. La importancia del monólogo dramático radica en la aparición del factor humano: la voz. Hay una persona que habla, otra que escucha y una tercera que lee. De ahí que pueda afirmar que en los cuatro poemas de *Tetralogía* se produce un proceso de personalización del discurso poético de Eduardo Chicharro.

Este cambio de actitud frente a la función de la voz poética que conlleva, a su vez, la modificación del tono poemático, tiene su origen, según cuenta el propio poeta, en un hecho extra literario:

> Tras el fallecimiento de mi padre (1949), con un padecimiento por mi parte que creí inigualable, me "humanicé" [...] Son de esta época "humanizada" los poemas autobiográficos "Mi castillo casual", "La túnica sangrienta", "Pequeños quehaceres terroríficos". Se cierra esa serie con un poema del mismo tipo, aunque mas ecuménico: "Rodeado de dioses".[212]

Efectivamente, en "Pequeños quehaceres terroríficos" el poeta asume un personaje y se disfraza, *literalmente*, de fantasma. En la primera estrofa, el poeta relata esta metamorfosis. Se trata de una introducción o puesta en escena, en la que el poeta narra como se disfraza y adopta la máscara que cambiará su naturaleza. Es la voz del poeta hablando al publico -al lector-: "yo (poeta) digo que soy un fantasma". De esta manera establece una relación gradativa entre las dos voces: a) el yo como voz narradora, b) el yo transformado en personaje -fantasma- y que habla al interlocutor del poema -el monje-. El poeta establece una convención o trato previo con el lector al anunciar y explicar el proceso de transformación vocal. Es así como el lector se adentra en el mundo de la ficción de la mano del poeta:

Con sábanas me cubro de pies a la cabeza
y así soy un fantasma.
Quiero asustar a un monje que vive en mi aposento.
Con sábanas no sólo:
almohadas mantas colchas
y hasta el jergón a rastras
cargando con todo ello
recorro habitaciones,
cornucopias hurtando
almireces alfombras
tiestos mapas ardillas
todo lo cual voy viendo
e inútil me parece
y encima me lo pongo.

Desde mi estrecho púlpito hablo entonces al monje:
¿Qué tienes, repelente criatura?
Ya veo que te admiras
de mi fantasmagórico aspecto.[213]

[212] E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 89.
[213] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 87 y 90.

Obsérvese como en la enumeración o listado de atributos que sirven de disfraz, se omite la puntuación. La ausencia de comas provoca una disposición verbal que recuerda el procedimiento de composición de los catálogos y nóminas de los surrealistas. Sin embargo, mientras las nóminas surrealistas son totalmente caóticas, ésta de "Pequeños quehaceres terroríficos" mantiene cierto orden lógico y de disposición. El poeta organiza el listado alrededor de un mismo campo semántico: el espacio doméstico. Y, además, en el discurso poético los vocablos están dispuestos en correlación al tiempo y el espacio de la acción narrada. Es decir, la voz poética nombra y "toma" primero los objetos que se encuentran en el dormitorio -espacio doméstico que, por excelencia, favorece y predispone al sueño y que a su vez, posibilita la aparición de sueños y pesadillas-. Después, cuenta como va recogiendo los distintos objetos encontrados en ese ir y venir de una habitación a otra. La disposición de la nómina de enseres domésticos, ahora atributos de la nueva identidad de la voz poética, refleja ese movimiento espacial y, a su vez, el proceso de metamorfosis. Todos los nombres remiten a enseres domésticos que *habitan* el interior de las diferentes estancias de la casa. Sin embargo, la voz poética cierra esta lista con un imprevisto, con una sorpresa: las *ardillas*. La aparición inesperada de "este animalillo salvaje" dentro de este contexto verbal de objetos domésticos, trastroca los límites del campo semántico en que se basa la nómina, que anuncia y suscita un sentido de irrealidad que predominará en todo el poema.

A partir de la tercera estrofa la distribución de voces y roles se complica. La figura del personaje interlocutor se desdibuja y se confunde con la voz del fantasma. Paulatinamente uno y otro convergen en una dinámica de identi-ficación. Ambos espectros se conforman como las dos caras del poeta, se trata de un desdoblamiento psíquico. El poeta está hablando con él mismo a través de una voz con dos máscaras "sobre un tema tejido -dice Chicharro- en el que lo descarnado de la *autodefinición* o *autoanálisis* (especie de confesión melodramática y oscura) trata de confundirse, complicar aún más, y acaso disfrazar su crudeza, en juegos, imágenes grotescas, concesiones al automatismo, conceptos brutales"[214]:

Ah, sí, ¿pero por qué
por qué asustarse a sí mismo?
No y no, fantasma hipócrita
si bien pueril tristemente inocente,
ni ornitorrinco casuario o placentado
tu eres; oh, no, no.
Ni menos ser ridículo consigues parecer.
Quítate el aparato y si quieres conmigo
lloremos o riamos amargamente juntos.
¡Ah, marcharnos! Ni tu ni yo podemos.
¡Tiene gracia, marcharnos,
marcharnos a la vez!
Ni del mundo se puede.
Ni del sitio. Ni del sitio del sitio aun mismo.
No, no te confundas, fantasma noctiluca.
¡Te acuso! [215]

Este trastrueque de identidades, este canon de voces entremezcladas que ya no se sabe de qué y a quién hablan, alcanza su clímax cuando, deliberadamente, se provoca la confusión semántica, resultado del juego paranomásico, entre el vocablo *monje* y *monte*. El personaje interlocutor del poema se metamorfosea en cosa, sin ningún motivo aparente:

Pero a pesar de todo
he vestido a un fantasma.
Eso es cierto, lo sé.
Como también es cierto
que cuando me lo encuentro en un cuarto cualquiera
aprieto el paso y huyo: el horror me ha besado la frente.
¿Quién erigido en juez de sí mismo
no se asusta de pronto?
Y aunque grite de pronto por la brecha
como animal herido, selva despavorida

[214] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 88.
[215] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 89. El subrayado es mío.

se forma a mi conjunto en largas sombras
que hacen muecas al juez, al *monje*, al duende.
¿No ves tú, *monte* sentado
otra vez ante mi mesa,
cómo la frente se me apesadumbra
y se reviste de seriedad mi semblante?
¿No te impone el rico atavío con que me cubro?
¿No adivinas el cadavérico aspecto
de mi espectral conjetura?
Y si es así, ¿no tiemblas? [216]

Al mismo tiempo, obsérvese como reaparece la voz del poeta narrador, despojado de su disfraz. Asistimos a un aparecer y desaparecer de voces y personajes. El poema es un laberinto de palabras, un viaje alucinante a través de los viricuetos mentales del poeta. La imaginación crea espectros y fantasmas. Estas figuras son *el alter ego* que emerge de las profundidades del subconsciente que, tras la elaboración pertinente -la técnica de composición poética-, queda atrapado en las redes de los versos. Se trata de un espectro familiar que habita en el interior del poeta. Ese otro es un conocido, alguien que se parece al poeta pero que no lo es y que refleja los miedos y temores del primero.

Los umbrales de lo onírico y lo maravilloso se encuentran en la realidad inmediata: el dormitorio, el cuarto, el escritorio y la casa. Un espacio cotidiano y privado. Habitar una casa, dice Walter Benjamin, es siempre un suceso lleno de magia y miedo. Y es en la soledad de este espacio cerrado e íntimo donde Chicharro sitúa su monólogo dramático. Las cuatro paredes de la casa, este espacio interior es el correlato objetivo del poema, de ese otro espacio: el espacio espiritual y del subconsciente vividos en soledad.

En este monólogo dramático el poeta esta fundiendo constantemente experiencias dispares: desde la descripción "realista" del juego de disfrazarse de fantasma, muy propio de los juegos infantiles; pasando por el diálogo truncado con el monje, en el que se mezclan la gravedad de algunas preguntas con la vacuidad deliberada y la reducción al absurdo de otras. Hasta la alusión a un mundo que solo es posible en el sueño. Esta fusión de experiencias dispares supone, a su vez, una amplia variedad de registros tonales, en gran medida a consecuencia de la extensión del poema y del juego de voces.

Como afirma T.S. Eliot, un poema de cierta extensión debe siempre conformarse según una variación o modulación de las intensidades de la voz o voces poéticas. Intensidades que están reguladas por medio de la convergencia de tonos opuestos. Este ensamblaje encadenado de contrarios crea los clímax y anti-clímax del poema. En "Pequeños quehaceres terroríficos", por ejemplo, junto a un tono marcadamente despectivo y hasta insultante:

¿No me ves, pobre ser mefítico
[...]
insecto inverecundo y pordiosero.
A ti solo lo digo, oh monje estúpido,
indigno receptáculo de físicas sustancias.[217]

aparece un tono que, deliberadamente, recrea y recuerda la cursilería de cierta poesía de temática floral con afecciones por el ripio:

Que si la delicadeza de la flor defendida...
... que si el retoño verde o el sonrojo del tiempo...[218]

---

[216] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 90.
[217] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 88.
[218] *Ibídem*\ \finnot\\
Ch. Baudelaire, *Las flores del mal*, Madrid: Alianza Editorial, 1977, págs. 43-44. Traducción de A. Martínez Sarrión. A continuación transcribo algunos versos del poema.
Una Carroña
Recuerda aquel objeto que vimos, alma mía,
en la templada mañana estival:al doblar el sendero, una carroña infame
sobre un lecho sembrado de piedras.
Las patas en alto, como una hembra lúbrica

La ironía y la extravagancia de lo ilógico se mezclan con una vaporosidad que contrasta con la crudeza y falsa compasión de los epítetos atribuidos al monje. Esta combinación antitética genera una gradación tonal extrema. Uno de los momentos en que esta gradación alcanza una tensión máxima es cuando el poeta introduce una voz que imita o simula la manera de hablar de un extranjero:

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

---

destilando un ardiente veneno,
se abría de forma indolente y cínica
su vientre repleto de miasmas.
[...]
Danzaban las moscas sobre el vientre pútrido,
de donde millares surgían
larvas que avanzaban, cual líquido espeso,
por esos vivientes despojos.
[...]

Ah, no, veo que no te cabe.
Sin embargo, presencia escucha
como mis palabras se confunden
en el inenarrable esfuerzo de comunicar contigo
abierto hazme diréte siempre jamas aína,
aconsejarte refléjome comodidad propia
verme tú, monje, loco, persuasivo, ¡huye!
flor entre tus manos ya despierta.
No, no, y jamás nunca tu poder ver mi carcajada,[219]

Los último versos reproducen una sintaxis en ocasiones desordenada, agramatical en otras. Así, por ejemplo, en el último verso el verbo *poder* no está conjugado. La disposición del discurso imita, por un lado, la incoordinación del lenguaje infantil y, por otro, las incorrecciones típicas de un extranjero que habla una lengua, la española, que todavía no domina.

El poeta inserta el absurdo mediante el alogicismo y la ruptura sintáctica. Este desgarramiento del discurso poético es fruto de la consciencia que tiene el poeta de la incapacidad de establecer una comunicación real entre emisor y receptor. La ruptura del código implica la destrucción del mensaje. Entre el *yo poético* y el *interlocutor* se abre un abismo lleno de palabras, que en vez de acercar a los interlocutores aún los aleja más. El poema se erige como la expresión de la incapacidad comunicativa y de relación de la lengua. El verbo poético se manifiesta como el máximo exponente de un lenguaje "asocial" y enigmático. El poeta da prioridad a la palabra que encierra el misterio y lo escondido, desdeñando la claridad.

A este fragmento, en el que tono y forma recuerdan la manera caótica de los surrealistas, le siguen unos versos en los que el expresionismo verbal compone un espacio poético marcado por la desolación y la desafección. El tono adquiere una mayor aspereza al incorporar términos escatológicos: "tus manos emponzoñadas,/ humectadas de hieles" o "echemos fuera/ el pus con que untamos al Ángel". El poeta asume su soledad, su incomunicación y aislamiento, y el poema se transforma en una especie de exorcismo de los demonios interiores. Las palabras conjuran el misterio y el terror de la soledad, que la imaginación ha convertido en pesadilla, en mal sueño. El poeta exterioriza ese mundo interior poblado de imágenes fantasmagóricas:

monumental desaforada cómo retumba en esta boca
ya dentro de mi el pathos infernal,
el nauseabundo grito doloroso,
alarido que surge entre mastodónticos mitos
en un desierto de sombras
sólo de muebles poblado
arbolado de muertos como estacas, desierto a duras penas presentido
de soledad e infinito desconsuelo...
si es que entenderme puedes y aún resistes.
¡Cuánta calentura, oh monje,
y cuánto desgarro en el alma
vehementemente herida por el ángel
por más que ardiendo entre tinieblas lóbregas
por casualmente inefablemente desearlo, desearlo...
Horrible, deseo, gigantesco monolito de plumas amasadas,
magma informe de plasma
aun cuando corónenlo los cuatro verticilos.[220]

Aquella voz que al principio del poema "narraba" entre divertida y amena, el juego del simulacro, ese disfrazarse de fantasma, ha ido adquiriendo paulatinamente un tono lúgubre y desgarrado. El poema que empezó como un juego infantil acaba en un descenso "a los infiernos" de la imaginación. Esa actitud lúdica y epidérmica ha desaparecido, el decir es ahora un decir trágico consciente del vacío existencial. Vacío que se nos muestra a través de la imagen de un paisaje desafecto, desolado e inhabitado. El poema, entonces, opera como una vía de

[219] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 91.
[220] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 92.

conocimiento y espacio en el que se proyectan los temores existenciales.

El discurso, la disposición del verbo y las imágenes son expresión de la magnitud de la tragedia: el pathos infernal. Este proceso de ensimismamiento y, a la vez, de exteriorización del infierno interior queda expresado en y a través de las palabras -el plasma del poema-. Mediante la palabra, emergen a la superficie los miedos y horrores recónditos del espíritu: "el nauseabundo grito doloroso". El discurso poético es equiparable a una masa ígnea en fusión, masa destructora y destruida que, al igual que el auténtico plasma sanguíneo, contiene en suspensión los elementos que conforman el estado de espíritu del poeta.

El final del poema es expresión de una forma de ver la vida y de sentirla que se aproxima considerablemente a aquella imagen paradigmática del sufrimiento y ofrecimiento del dolor de la cultura occidental: la pasión y calvario de Cristo. A lo largo del poema ha habido expresión del dolor, de la duda y el temor existencial. Y, en estos últimos versos que cierran el poema, hay sacrificio ritual y ofrenda final:

Tu en el postrer día sube al monte
y liba y lleva a Dios la miel que allí libares
por los olivares y otros
desérticos terrenos;
yo ofrecí al Terror mis ricas vestiduras,
hasta que calcinadas caigan
a los pies de mi alma *apocrifoeuménida* [221]

En definitiva, el poema "Pequeños quehaceres terroríficos" es un ejemplo paradigmático de esta nueva actitud de Chicharro ante el poema, en el que confluirán distintas voces o ecos de voces y diferentes registros tonales que a modo de *collage* compondrán un espacio poético rico y variado, a menudo críptico y misterioso. Esta voz dramática que inaugura un nuevo decir, supone la asunción, por parte del poeta, de un discurso poético mucho mas complejo y ensimismado en el que predominan el malabarismo conceptual y las imágenes muy extremas. El poeta expresa ese mundo interior de naturaleza psico-imaginativa mostrando sus pequeñeces y grandezas a través del desdoblamiento de la voz poética, a través de una esquizofrenia fingida, de una disociación del "yo" que le produce espanto:

Pero a pesar de todo he visto un fantasma.
Eso es cierto lo sé.
Como también es cierto
que cuando me lo encuentro en un cuarto cualquiera
aprieto el paso huyo
el horror me ha besado la frente.[222]

El poema será un especie de espejo o simulacro de esos estados del espíritu casi siempre indescifrables, y los versos una especie de catálogos o guía de los meandros de la imaginación. Imaginación que a partir de *Tetralogía* será mucho mas ácida y corrosiva, pues el poeta pondrá en juego su propio mundo interior:

Hagamos el recuento, echemos fuera
el pus con que untamos el Ángel.
Miremos el vacío en los más profundo
con estos ojos nuestros.[223]

2.2.3. Una lección de anatomía o la estética de lo feo

Decía al empezar este apartado que en *Tetralogía* el poeta interioriza su discurso poético volviendo las palabras sobre sí mismo, sobre sus sueños, su cuerpo, su entorno más cercano: la casa, la habitación, los enseres domésticos... Todo ello como correlato objetivo del asunto que sustenta la temática de los cuatro poemas: el conflicto del hombre y sus circunstancias físico-espirituales vividas en soledad.

Esta mirada humanizada es un ejercicio de introspección que busca lo que escapa o sobrevive al

[221] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Odon de Cluny, *Collatonium*, III, París: Edición de B. de Montjauçon, 1785, pág. 556.
[222] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 96.
[223] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 96-97.

desperdigamiento de sus experiencias: el residuo de la intemporalidad bajo las vibraciones del yo que se desgastan con lo provisional: el cuerpo. En efecto, tanto en "Mi castillo casual" como en "La túnica sangrienta" encontramos un discurso que, a modo de "autopsia en vida", nos ofrece una visión de ese otro mundo interior oculto bajo la capa de piel. En este sentido y al igual que los sueños y el subconsciente, también las entrañas del hombre son una realidad escondida, recóndita.

Así y de la misma manera que la razón y el sentido común son un velo que oculta las fuerzas irracionales humanas -el subconsciente, los sueño, los deseos, el instinto, la intuición...- que pugnan por salir a la superficie; la epidermis es la frontera, el límite que resguarda el contenido corporal -las vísceras y humores- de la mirada indiscreta del hombre.

El poeta establece el símil. Mientras en "Pequeños quehaceres terroríficos" se exteriorizaba el mundo psico-emotivo y onírico; en estos dos poemas se ofrece una visón de las interioridades corporales. Y al igual que Rembrandt hiciera en su cuadro "La lección de anatomía", Chicharro *abrirá* el cuerpo humano mostrando ese universo o microcosmos que se oculta a la simple mirada. El espectáculo verbal y los referentes que se presentan en los versos alteran, desde la mismísima raíz, el concepto clásico y tradicional de belleza.

Chicharro nombra las entrañas -antítesis de aquella idea de equilibrio y proporción-, y opta por una estética de lo feo y lo sucio, de los desperdicios y la desproporción. Las imágenes escatológicas de corte expresionista dominarán en los poemas, conformando, de esta manera, una visión existencial marcada por un decir desgarrado y trágico, y muy cercana a aquella que Baudelaire plasmara en su poema "Una carroña".[224]

El poema es una ruta, indicada con sumo detalle, alrededor e inmersa en las entrañas del cuerpo. Así, por ejemplo, el respirar se distorsiona hasta adquirir características mecánicas, el humo del tabaco será "humo de pistolas":

El vaho que expiro sale
de mis fauces bucales, de mis toscas narices
de mi propia laringe como humo de pistolas.[225]

El cuerpo y las extremidades se parten y segregan los jugos interiores. El hombre unidimensional se parte en trozos y desgarrado en plural se transforma en una visión calidoscópica a la manera cubista:

si me pongo los zuecos
los pies se me mutilan
me sangran las pestañas
las uñas se me tuercen.
Y el ser entero todo se parte como leña,
me sudan los sobacos tabacosos humores.[226]

En el cuerpo contaminado, reina el caos a imagen y semejanza de ese otro mundo también oculto: el subconsciente. Ambos espacios son un desafío a lo racional y al orden del mundo y de las cosas, pues en ellos lo informe, amorfo e ilógico son las pautas regentes:

El caos de mis entrañas,
enmarañadas, sucias
sin orden ni concierto, [227]

En la materia física y corporal es donde habita, latente, la muerte. La descomposición del cuerpo es la imagen mas brutal de ese destino que espera al hombre, ese ir desapareciendo lentamente, ese ir desdibujando los contornos humanos que se tornan en desperdicio e inmundicia. El poeta señala este destino con la imagen paradigmática de los gusanos:

y entre estos interiores
y allí que están mis manos

[224] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 97.
[225] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Carlos Edmundo de Ory, "Diario", *Poesía 1945-1969*, Barcelona: Edhasa, 1970, pág. 25.
[226] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 97.
[227] Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Madrid: Planeta, 1983, págs. 162-163.

revueltas como los ganglios de gusano [228]

La carne es perecedera. Sólo los huesos quedan como última prueba y vestigio de lo que fue y ya no es:

coloco las costillas
en un cuarto ropero donde está el esqueleto
que arrastras, tras llévaselo el alma, [229]

Esta visión de Chicharro, en la que se nos muestra la materia como imagen perfecta de lo corrupto y la futilidad de la belleza epidérmica tiene no pocas ideas en común con el discurso de Odon de Cluny:

> La belleza del cuerpo esta sólo en la piel. Pues si los hombres viesen lo que hay debajo de la piel así como se dice que del lince de Beocia puede verse el interior, sentirían asco a la vista de las mujeres. Su lindeza consiste en mucosidades y sangre, en humedad y bilis. El que considera todo lo que esta oculto en las fosas nasales y en la garganta y en el vientre, encuentra por todas partes inmundicia. Y si no podemos tocar con las puntas de los dedos una mucosidad o un excremento ¿Cómo podemos sentir el deseo de abrazar el odre mismo de los excrementos?[230]

El verbo de Chicharro se torna implacable, conciso, descarnado y crudo, aproximando una parte de la realidad humana que de tan natural suena a cosa artificial. El poeta, a la manera de Odon de Cluny, desmenuza con y a través de la palabra -cual certero bisturí- aquello mas íntimo y personal que posee el individuo: su cuerpo. Mediante la palabra desvela este ente físico que habita, bajo la piel, en el interior del hombre. Ente y zonas del cuerpo que incluso para el mismo hombre pueden resultar una fuente de misterio por desconocimiento, o bien un secreto a esconder: un tabú. Chicharro hace pública una de las esferas más privadas del hombre, rompiendo, de esta manera, con aquel perjuicio moral y ancestral del pudor. En los versos de *Tetralogía*, el poeta supera ese temor, ese miedo y vergüenza. El poema muestra los humores y órganos personales: las vísceras -última realidad corporal y física que la mirada alcanza a ver-, y crea un umbral en el que, sin rubor alguno, se ofrece una imagen de ese mundo que late y se oculta tras la fina capa de piel: las entrañas, correlato objetivo de la caducidad de la vida, de la muerte.

Este sacar a la luz lo oculto, esta disección del cuerpo y esta mirada curiosa e indiscreta proponen como objeto poético un tema poco común en la década de los cuarenta. A su vez y mediante la elección y tratamiento del tema, el discurso poético de Chicharro se aparta drásticamente, tanto en sus contenidos como en su forma, de los presupuestos clásicos de la belleza ideal: proporción, medida, contención y buenas formas. De ahí ese afán por mostrar lo escondido y por el detalle en estos versos. El poeta expresará su desafección y ansias de rebeldía ante los modelos obsoletos y caducos recurriendo un hiperrealismo verbal que produce imágenes poéticas que simulan y se parecen por su detallismo y precisión, a las imágenes observadas a través de una lente de aumento.

La visión de la imagen ampliada de una célula, neurona o parte del cuerpo es un exceso de realidad, acercarse al objeto de contemplación hasta los extremos de las micras produce un efecto de irrealidad:

Deslízome desnudo hasta el liviano tímpano
por el conducto orgánico del ángulo auditivo.
Y allá en lo más profundo
oigo luces fugaces
que encienden mis deseos puestos por cauces grises. [231]

En esta bajada a los abismos del cuerpo, lo imposible se hace posible, ficción y realidad se confunden: el poeta, ahora sólo voz, "se introduce" en el oído como si de una onda sonora se tratara. Y penetra en el cerebro centro neurálgico de las percepciones del mundo exterior, transformado ahora en espacio y lugar de observación imposible en el que los sentidos se entremezclan sinestésicamente y en el que la consciencia de la voz poética oye "luces fugaces".

Será esta consciencia de la futilidad de la materia orgánica, este saberse lleno de vísceras vivas que siguen su curso y función por puro automatismo mecánico e independientes a los dictados de la razón, lo que lleva al poeta a resaltar el tiempo como factor determinante y regente de este magma poliforme. *Tempus fugit*. El cuerpo, ese "castillo casual" de arquitectura orgánica, es devorado por el tiempo. Los atributos físico-corporales, el mundo de la materia, en definitiva el hombre, se convierten en el festín de Cronos. Este proceso irremisible,

---

[228] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 97-98.
[229] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 97.
[230] Cioran, *Adiós a la filosofía y otros textos*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, pág. 112.
[231] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 97.

las marcas y heridas que el tiempo deja a su paso son las señales que inequívocamente delatan la decadencia física y la caducidad de la carne. La temporalidad, el transcurrir del ser a lo largo de los días que pasan y de las estaciones que se suceden -paradigmas del tiempo medido a *natura*- es vista y sentida como una enfermedad incurable que el hombre padece en sus propias carnes:

> ¡Tómame! ¡Tómame el pulso!
> y del tiempo tocarás los estragos...[232]

El río de Heráclito, la corriente acuática como imagen paradigmática del paso del tiempo, se convierte en flujo sanguíneo. El tiempo se sufre por dentro. La sangre es un río vital interior que fluye sin cesar y cuyo cauce discurre en los adentros del cuerpo humano. Este río que se renueva continuamente da vida, pero al mismo tiempo desgasta y agota. El vivir es una huida hacia adelante, acaso trágico sentir del vacío y de la nada existencial:

> Ha pasado el invierno, verano y otro otoño.
> Estoy reseco
> por fuera y en sustancia intrínseca.
> [...]
> Presiento el río sin madre que mueve en mí la arteria. [233]

Esta anatomía que nombra los espacios ocultos va agotando todas las posibilidades. Ese cuerpo que ha sido mostrado se deseca. Y la materia, lo inmediato va quedando falto de sustancia. La palabra ha volatilizado los contenidos y humores corporales. El poeta no acierta a comprender este microcosmos: "No entiendo lo que tengo/ No tengo lo que dicen, ni dicen lo que me hablan. / Son las doce de este maldito día".[234]El mundo de lo natural es un misterio sin solución, un mundo tan irreal como el mundo de los sueños. La realidad empírica y lo material sufren un desplazamiento y de la inmediatez saltan, por arte y artificio del verbo, a la esfera de la ficción:

> No me llegan las sábanas
> la piel se me destapa, los pies se me atornillan,
> las mantas se me enrollan en la garganta amarga
> el cuerpo se me horada
> me lleno de boquetes
> por donde salen y entran
> las cosas mas insulsas.
> Y así soñando voy que estoy solo y cansado.[235]

Este cuerpo falto de contenidos propios deja de ser tal cuerpo y se erige en la imagen de un mundo arraigado en lo dramático de la soledad y la desolación, al intuir que el hombre es un ser para la muerte. O, como dice C. Edmundo de Ory, el poema expresa esa voluntad "por romper el yo en mil pedazos".[236]

2.2.4. De la materia al sueño

Junto a este proceso de exteriorización que parte precisamente de una dinámica de introspección y ahonadamiento en el ser de la materia corporal -el continente formal y sustancial de la identidad del individuo-, aparece una fuerza paralela que tiende a la desrealización y desmaterialización de esta inmediatez.

En efecto, lo onírico y "la imaginación creadora" generan la distorsión de ese material poético, que en un principio ha sido substraído del poso de la realidad material, alejándolo de cualquier relación con los referentes reales. El potencial onírico borra los límites entre un mundo y otro, mezclándolos y confundiéndolos. De ahí que Chicharro se pregunte, expresando su duda metafísica:

> ¿Es qué el vivir no es sueño?

[232] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 95.
[233] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 99.
[234] Cioran, *op. cit.*, pág. 113.
[235] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 99.
[236] E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, pág. 340.

¿Es qué no van dormidos los que despiertos andan?...[237]

He aquí como el poeta retoma aquel lugar común, muy explotado durante el barroco español y que Calderón de La Barca expresara con tanta clarividencia en su obra *La vida es sueño*:

Jornada II escena XIX
En verdad; pues reprimamos
esta fiera condición,
esta furia, esta ambición
por si alguna vez soñamos:
y sí haremos, pues estamos
en un mundo tan singular
que el vivir solo es soñar;
y la experiencia me enseña
que el hombre que vive sueña
lo que es hasta despertar.
[...]
¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño:
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son.[238]

La actitud de Chicharro se correspondería a la del príncipe Segismundo: ambos no se creen capaces de resolver si están soñando o están despiertos. Instalándose, de esta manera, en la esfera de la duda continua y la incertidumbre. Este no saber si se está dormido o despierto provocará en Chicharro la aparición de la angustia:

Al lecho me retiro como un postrer descanso
añorando en la lucha
como adelanto ocioso
de un último reducto
mas ni hallo paz allí... [239]

El sueño y la vida se pueblan de monstruos y muerte componiendo un panorama imaginativo tan o más horroroso que aquel primer sueño: el de las entrañas del cuerpo. Aquella disputa medieval entre cuerpo y alma se transforma en Chicharro, en la conjunción de cuerpo y sueño -manifestación mas pura, según el poeta de los estados del espíritu-. Esta conjunción equipara el desgarramiento de lo material al caos de lo onírico y a los desarreglos del alma:

O muérdenme animales
o llámenme faisanes
con sus caudales de plumas
o albergo dichos molinillos
o llevo dentro de mi un muerto
o vive en mi entelequia un alcornoque.
O un estandarte a veces
paseáse por mi cuerpo
y a veces un soplillo.[240]

---

[237] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 101.
[238] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 102.
[239] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y ediciones, 1974, pág. 106.
[240] Esta *carta*e s el poema que ha tenido mayor difusión de entre todos los poemas publicados. *El pájaro de Paja*, núm. 5, Madrid, 1950; "Antología de surrealismo español" en *Verbo*, núms. 23-24, Alicante, 1954;

Nombrando las cosas y sucesos, haciendo uso de los nombres y conceptos, el poeta se hace dueño de sus temores. La muerte deja de ser una abstracción, un mero sustantivo y pasa a ser parte "viviente" del hombre que experimentará, de esta manera, su finitud y horror: "o llevo dentro de mi un muerto". En estos versos "ya no se especula sobre la muerte, se es la muerte. En lugar de adornar la vida y asignarle fines, se le quitan sus galas y es reducida a su justa significación: *un eufemismo para el mal* ".[241]Esta dinámica destructora del verbo y la crudeza de las imágenes cercenan el ánimo del poeta, e imponen la tragedia de una soledad sentida y localizada en la inmediatez del espacio doméstico y cotidiano:

Abandonado y vivo voy por la casa solo
con el gusano extenso
del tegumento en brazos tras la eterna barrera
por encontrar las llaves
por barrer las escorias
de mi postrer condumio.[242]

A falta de esas certidumbres necesarias para superar la duda metódica y la incertidumbre del vivir, Chicharro expresa la fragilidad del ser. He aquí la voz de un "yo" abrumado por la inconsistencia de la existencia, que no encuentra refugio alguno en el que guarecerse -las palabras se han vaciado de significación- o asidero moral en el que sujetarse para impedir esa caída en la nada de la sin-razón: Y todo ya me pesa del más hondo pesar en el alma y en lo físico.[243] Este movimiento de abandono de los sentidos y de la razón lleva a Chicharro a declarar un presupuesto vital que despojado del aparato verbal, tienda al simple vivir:

vivir pueden mis manos
sin pronunciar ni un nombre
vivir pueden mis ojos
cerrados o dormidos, vivir pueden mis miembros
sin tanto trapo inútil.[244]

He aquí la utopía del hombre de letras que desengañado del logos, manifiesta esa otra vida posible: la del hombre ocioso que vive por vivir. Hombre que "cansado de palabras, al cabo del machaconeo del tiempo desbautizará las cosas y quemará sus nombres y el suyo en un auto de fe donde se hundirán las esperanzas".[245]El poeta cerrará este ciclo no sin cierta ironía, que redundará en este proceso -abierto en "Pequeños quehaceres terroríficos"- de disgregación del ser y de la palabra: "¿Y a que me quedo, al fin, como un perro sarnoso?".[246] El poeta se encamina hacia ese modelo final, hacia el hombre mudo y desnudo: animalizado.

2.2.5. El poema como falso relato

La serie de cuatro poemas que forman *Tetralogía*, "una verdadera introspec-ción poética" -en palabras del propio autor-, culmina con "Rodeado de dioses", un poema del mismo tipo que los anteriores, "aunque más optimista, más ecuménico".[247]Efectivamente y después de la catarsis psico-emotiva realizada en los tres poemas anteriores, el poeta recupera ese decir distendido y epidérmico que caracterizara gran parte de los sonetos de *La plurilingüe lengua* y la mayoría de los poemas sueltos pertenecientes a la primera época. En "Rodeado de

---

Algunos poemas, Carboneras de Guadazaón: Toro de Barro, 1966; "Homenaje a Carlos Edmundo de Ory" en *Litoral*, n.os23-24, Torremolinos, 1971.

[241] En ["Autobiografía"], E. Chicharro titula este poema "Carta de noche al árbol de Guernica". Este cambio de título quizás se deba al temor de las posibles reminiscencias políticas del título primitivo y, por lo tanto, de las posibles consecuencias de la censura. De todas formas -como señala G. Armero- será difícil encontrar alguna intención política en estos versos.

[242] E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 107.

[243] *Vid.*
A. Crespo, "Prólogo", *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazaón: El Toro de Barro, 1966.

[244] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 107.

[245] Paul Ricoeur, "Le estructure, le Mot, l'Evénement", *Esprit*, Mayo de 1967. Reimpresión en *Man and Wrold*, 1968, pág. 29.

[246] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 160-167.

[247] Fernando Pessoa, *Sobre literatura y arte*, Madrid: Alianza Tres, 1986, pág. 324.

dioses", Chicharro edificará un poema sustentado en un falso relato que, ante todo, defenderá la opción temática o objeto poético basado en el un mundo de los sueños, la fantasía, lo maravilloso y el malabarismo verbal. Elementos éstos que constituyen las fuentes y material poético, indispensable y básico, de su obra.

Uno de los aspectos determinantes de la poesía de este autor es la ausencia de una historia que vertebre, con su linealidad, la trama poética. La gran mayoría de los poemas escritos a partir de *Tetralogía* carecen de un hilo conductor o discurso de las partes. Normalmente en la composición poemática, el poeta recurre a un sistema acumulativo en el que convergen las imágenes más dispares con giros interrogativos y exclamativos, listados y nóminas. Esta técnica aglutinante articula un discurso poético marcadamente heterogéneo y no falto de complicaciones formales y de sentido. Derivando en una poesía eminentemente *impresionista* e impactante que se apoya en la capacidad de sugerencia de las relaciones y comparaciones arbitrarias: cuanto más alejadas sean las ideas, conceptos e imágenes puestas en relación, mayor efecto expresivo y sorpresa causarán. Sin embargo en el poema "Rodeado de dioses", a pesar de mantener las constantes formales arriba mencionadas, el poeta realiza una variante significativa: propone un poema que simula tener una línea discursiva.

El poema se inicia creando unas falsas expectativas y apoyándose en un motivo o anécdota muy sencillos: unos caballeros vienen de visita y la voz poética les depara un recibimiento. Los versos iniciales consisten en una serie de interpelaciones y preguntas que la voz poética dirige a los visitantes que, como en los poemas anteriores, permanecerán mudos. Estos caballeros, al igual que los interlocutores de "Pequeños quehaceres terroríficos": el monje espectral; "Mi castillo casual": Dimitri y de "La túnica sangrienta": la sombra (ese doble oculto), serán los invitados de piedra que asistirán impertérritos y mudos al monólogo de la voz actante. Estos personajes son creados mediante la palabra en vocativo:

Caballeros que a verme veníais
portadores de amables noticias
yo os denuncio a las aves del páramo
a la encina, al sendero, a la charca,
al portero que guarda la puerta
y al mantel que os he puesto en la mesa.[248]

Este hilo conductor en el que se asienta la línea discursiva del poema será roto y en no pocas ocasiones, mediante la intercalación de pasajes de clara impronta onírica y, curiosamente, mediante la aparición de versos marcadamente realistas. En este poema convivirán en armonía el plano de la imaginación onírica y el plano de la realidad inmediata, que reconciliados sentarán las bases del optimismo y la euforia del decir del poeta.

Así, por ejemplo, ese espacio antes poblado por el miedo, la angustia y el desgarro existencial: el sueño como imagen de los horrores, se transforma en el espacio del deseo y erotismo. El sueño recupera ese rumbo feliz y optimista, en el que reina la maravilla.

Así, en los sueños la poligamia es posible, no hay prejuicio moral alguno que lo impida:

Yo sueño con poco...
yo sueño con Paca
yo sueño con Petra
yo sueño con Rita
yo sueño con Rosa
[...]
Por eso cásome en sueños
con mujeres sin remilgos
bondadosas lisas llanas pequeñitas
y en extremo pegajosas.
Se me cuelgan de los brazos
se derriten en mis ojos
dan traspié por verme bizco
y se me untan en los dedos.
Es el sueño ¡quién lo duda!
Bajan suben trepan lamen
como cándidas palomas
o maternales tigresas.
Y yo en fin, ¿quién no lo haría?,

[248] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 142-143.

me estoy quieto y nada más.
Y después solo una esposa veo a mi lado.
Tiene alas va desnuda[249]

Los versos iniciales funcionan a modo de letanía invocativa o fraseo mágico que mediante la repetición y el juego aliterativo abren el sueño al mundo gratificante y eufórico del deseo sensual. Los nombres, la nómina son la clave para desplazar el discurso hacia las zonas "húmedas" del sueño. Después vienen los verbos, la acción pura y llana, en la que la pasión cobra formas tangibles. La voz poética se deleita con el sueño, y receptiva *mira* y deja hacer. El sueño crea *monstruos* felices y un mundo de positividad.

Paralelamente y complementando el mundo del sueño, aparece la realidad más inmediata en forma de ágape. La comida, la satisfacción del apetito que junto al deseo carnal, conforman uno de los aspectos más gratificantes de la vida -cuando se pueden satisfacer-, dará una nota de refrescante inmediatez:

Mientras ágil me despierto
pido huevos con tomate
balaustradas y tendones
de primera calidad.[250]

El poeta ha roto la linealidad de la historia. Ese inicio de relato ha sido sólo un pretexto para sacar a relucir la serenidad y el sosiego conseguidos. El poeta se reconcilia consigo mismo. Ahora, la realidad y el sueño son dos esferas o planos complementarios:

ya no sufro no lloro no toso
no escarbo no huyo no tengo no pido.
Pero tengo tres teteras
tres peceras o tiestos
y tres tubos de la risa
y me visto de estameña sin estrellas ni cordones
y si quiero soy tendero, monja, planta o general.
[...]
me he vuelto pachá de mi reino oloroso [251]

La euritmia, la musicalidad y la aliteración con su facilidad y recursividad se erigen en la expresión sonora de este mundo imaginario en el que conviven en un mismo plano, seres de ficción: *caballeros* y *duendes*; personajes históricos: *Pascal*, *Cartesius*, *Heráclito* y *Horacio*; enseres domésticos: una *mesa*, un *mantel*, *teteras*, *tiestos* y *butacas*; fauna y flora: el *mono*, el *mirlo*, *conchas*, la *encina* y las *aves del páramo*. En el mundo de la imaginación, todos los imposibles se hacen realidad.

El poema, los nombres son sólo una imagen virtual del universo de ficción sugerido en los versos. Una imagen totalizadora en la que el tiempo queda detenido como en un bodegón, donde las frutas, manjares y viandas representados no sufren alteración alguna e incorruptas sobreviven, fijadas en la tela, al corrosivo paso del tiempo. De igual modo, en el poema el tiempo es abolido y, además, se derogan las leyes de la costumbre.

El otro factor que alterará la linealidad del falso relato será la intercalación de giros coloquiales, que en forma de elocuciones interrogativas e interpelaciones exclamativas, romperán el tiempo de acción, fragmentándolo y desmembrándolo. Este fraseo entrecortado e inacabado, que reproduce la imprecisión y la vaguedad típicas del discurso hablado, acaba paralizando el desarrollo discursivo de la historia:

Recuerdo el abuso ¿Sabéis? Yo no entraba en
la alcoba... ¿Por dónde y cuál lado?
En la mano una flor me traíais...
¿Y en la boca? ¡Cuán vaga pregunta!
Una frase...
Algún dicho...
No, nada, un embuste un embudo [252]

[249] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 135.
[250] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 112.
[251] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 162-163.
[252] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 160.

En los últimos versos, se retoma el hilo conductor del falso relato, cerrando de esta manera el paréntesis abierto en la primera estrofa que alejaba al poema de la trama narrativa. La voz poética propone a los caballeros que se marchen, o bien acepten la invitación para quedarse y compartir la mesa, el ágape, recuperando así el hilo del relato que quedó suspendido. En esta fase final, el poeta recurre de nuevo a la técnica acumulativa de sustantivos. Nombrando las cosas y objetos se crea un ambiente, una escenografía entre cotidiana y fantástica, entre ficticia y real del ámbito doméstico. El ciclo de *Tetralogía* se cierra con unos versos que recuerdan el tono y las maneras de los finales felices de los cuentos y fábulas:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Os llevasteis gran chasco
los estribos tomad y el portante
yo al instante os despido con gran reverencia
mas si hacerlo gustáis
si gustar preferís
aquí en medio de mi mesa os he puesto
de manteles cubierta y con flores y plata
y papeles amores y nata
y la rica patata y hervores y mieles y asado.
No menos os tengo butacas
con puros y piras y puras mentiras
y un jardín allí fuera
a mi vera un jardín florecido.
¿Lo sabéis por ventura?...[253]

2.2.6. Conclusiones

Como señalaba al principio de este capítulo, *Tetralogía* supone una importante renovación, ampliación y reformulación de los principios estéticos de la esencia formal de los poemas. Esta nueva actitud ante lo que debe ser una composición poética implica la ruptura formal con los moldes estróficos tradicionales, máximos exponentes del convencionalismo y amaneramiento de la poesía de posguerra. De hecho, el rechazo de unas formas poéticas como el soneto y el romance en favor de un discurso *libre* de las pautas estróficas fijas fue, en su momento, un acto de rebeldía y una crítica del gusto frente a las corrientes retorizantes y en exceso formalistas del grupo Garcilasista. Este libro es la primera propuesta poética que aspira a salirse de la moda imperante, reivindicando un decir que recoja aquella inventiva léxico-imaginativa del movimiento surrealista convenientemente *enderezada* o adaptada a los intereses del poeta.

De hecho, asistimos a un proceso poético en el que se combina dos factores en principio opuestos, por un lado el discurso de *Tetralogía* si bien abandona el convencionalismo estrófico, no hace lo mismo con el *discurso de a caballo* -el poeta conserva el computo silábico-. De ahí que pueda hablar, en lo formal, de una ruptura parcial. Por otro lado, junto a esta reformulación métrico-estrófica, asistimos a una aproximación paulatina del lenguaje poético hacia las esferas interiores del mundo psico-imaginativo.

El poeta deja de observar la naturaleza como fuente de inspiración temática o como objeto a deformar mediante la palabra, para centrarse en el mundo personal interior. Este proceso de ensimismamiento del verbo poético supone una aproximación a los procesos mentales y de escritura de los surrealistas para quienes el subconsciente es la única fuente material de poesía.

Los dos factores quedan, pues, establecidos. Sin embargo, como apuntaba, Chicharro los une rompiendo, de esta manera, el abismo que los surrealistas establecieron entre convención o formalismo y *libertad creadora*. En *Tetralogía* convergen dos fuerzas que para las vanguardias de entre guerras eran irreconciliables: el racionalismo de las formas poético-literarias y el irracionalismo desatado de las palabras brotadas *automáticamente* de las capas ocultas de la corteza cerebral. Chicharro, como quien está a medio cruzar un puente, participa de ciertos formalismos poéticos: el metro -que representa el punto de unión con la tradición, y de la inventiva léxico-imaginativa de clara impronta surrealista. En *Tetralogía* se combina el número -máximo exponente del pensamiento racional- con el sin-sentido; el legado de la tradición con la modernidad de los discursos de las vanguardias.

Chicharro inaugura su segunda época o momento creador. Sin renunciar a aquel detallismo y exuberancia nominal que expresara en *La plurilingüe lengua*, a aquella predilección por los efectos eufónico-musicales y eurítmicos, el poeta se adentrará de pleno en el mundo de la imaginación personal, zafándose del lastre que suponía mantener aquella mirada contemplativa y, en ocasiones, meramente estética de la naturaleza.

En *Tetralogía* el aparato formal está subyugado a la voluntad del poeta y a un discurso que nos ofrece esos objetos más familiares vistos bajo una luz extraña y en una atmósfera mucho más enrarecida, en la que el expresionismo verbal y el desgarramiento del lenguaje responden a una inquietud o desasosiego ante un mundo difícil de comprender.

2.3. *CARTAS DE NOCHE* (1950-1960)

[253] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 157.

Cartas de noche fue escrito entre los años 1950 y 1960 cuando el movimiento postista ya se había disuelto. Como documenta Gonzalo Armero, este libro "es, en palabras de Chicharro, una colección de cartas líricas escritas de noche y dedicadas a unos cuantos amigos del poeta. Salvo dos: una dedicada a Beethoven (para la *Novena sinfonía*) y otra para alguien que quiso guardar en el anonimato. Esta última se titula "Carta de noche a una niña de Guernica".[254]Los destinatarios de las otras siete cartas son Carlos Edmundo de Ory,Ignacio Nieva, Francisco y Genoveva Nieva,Cesar González Ruano, Eusebio Sempere, Ángel Crespo y Lucio Muñoz y Amalia Ávia.

Este libro participa y enlaza, *a posteriori*, con la dinámica de entrecruzamiento de poemas, artículos periodísticos, textos y cartas que los miembros y amistades del Postismo se dedicaron unos a otros durante el período de máximo apogeo del movimiento. Este entrecruzamiento de textos y poemas dedicados, esta dinámica epistolar propia de un círculo de amigos incidirá en el carácter e identidad del Postismo como movimiento y aventura en común.

De este círculo de papeles que los hombres del Postismo se dedicaron entre sí cabría destacar, entre otros, los siguientes textos: los artículos periodísticos aparecidos en la prensa madrileña durante el año 1945 "Chicharro Hijo a rajatabla" de C. Edmundo de Ory y "Carlos Edmundo de Ory a machamartillo" de E. Chicharro; los poemas "Envío a Carlos Edmundo en esta hora precursora del silencio" de Gabino-Alejandro Carriedo; "Romance al poeta postista Silvano Sernesi" de C. Edmundo de Ory; y "Del loco al loco de Carlos Edmundo" de Ángel Crespo. En este sentido, *Cartas de noche* sea quizás el exponente más importante y redondo de esta cadena de letras dedicadas.

Con este libro, el poeta explotará y ampliará la línea poética inaugurada en *Tetralogía* caracterizada, sobre todo, por el proceso de personalización del discurso poético, el distanciamiento y ruptura con los campos temáticos, el tono y las maneras de la época. En este sentido, *Cartas de noche* incidirá de nuevo en los valores y principios poéticos expresados en los manifiestos del Postismo, lo que supondrá, como en el libro anterior, un mayor acercamiento al substrato vanguardista que fundamenta dicho movimiento.

2.3.1. Organización formal: metro, estrofa y rima

El libro *Cartas de noche* lo compone un conjunto de nueve cartas-poema tituladas, según el orden de aparición, "Carta de noche a Carlos",[255]"Carta de noche a Ignacio (concertino)", "Carta de noche a Paco y Genoveva", "Carta de noche a César", "Carta de noche a una niña de Guernica",[256]"Carta de noche a Eusebio Sempere", "Carta de noche a Beethoven", "Carta de noche a Ángel" y "Carta de noche a Lucio y Amalia (Cantata del recuerdo)". La estructura formal de estos poemas responde al mismo criterio selectivo y de organización versal observado en el libro anterior *Tetralogía*. También aquí el poeta opta por una composición poemática formada por una serie de estrofas libres, relativamente extensas, en las que se combinan una amplia gama de metros. Debido precisamente a esta relajación de los límites formales, su discurso retoma y explota los procedimientos técnicos típicos del Surrealismo como la ausencia de una anécdota que vertebre el hilo del poema, las repeticiones encadenadas, el uso de una sintaxis abrupta, quebrada o alógica, discordancias y contradicciones temáticas, y alguna que otra concesión hacia un tipo de escritura pseudo-automática.

En base a este principio de ampliación del *corpus* versal de las estrofas y de la relajación formal de las mismas, el libro *Cartas de noche* puede dividirse en dos grupos: los poemas monoestróficos y los poemas poliestróficos. Al primer grupo pertenecen "Carta de noche a Carlos" -una tirada o estrofa de 79 versos-; "Carta de noche a Paco y Genoveva" -una tirada de 60 versos-; "Carta de noche a una niña de Guernica" -una tirada de 124 versos- y "Carta de noche a Eusebio Sempere" -una tirada de 206 versos-. En el segundo grupo se inscriben "Carta de noche a Ignacio" -276 versos distribuidos en dos largas estrofas o tiradas-; "Carta de noche a César" -195 versos distribuidos en seis estrofas-; "Carta de noche a Beethoven" -236 versos distribuidos en cuatro estrofas-; "Carta de noche a Ángel" -245 versos distribuidos en cuatro estrofas- y, finalmente, el poema mas extenso del libro "Carta de noche a Lucio y Amalia (Cantata del recuerdo)" -458 versos distribuidos en trece estrofas-.

Este paulatino ensanchamiento de la extensión versal, esta evolución *in crescendo* que va desde la miniatura formal del soneto en *La plurilingüe lengua*, hasta un poema que supera los cuatrocientos versos, anuncia y presagia el importante vuelco formal que el poeta llevará a cabo en su último libro *Música celestial*. Vuelco que, como se verá, supondrá la ruptura definitiva con los moldes estrófico-métricos tradicionales. En *Música celestial* el poeta mezclará prosa y poesía a lo largo de mil quinientos renglones culminando, de esta manera, el proceso iniciado en *Tetralogía* y que en *Cartas de noche* asentará.

---

[254] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 111.
[255] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 134.
[256] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 133.

El común denominador de ambos grupos de "cartas en verso" consiste en que, tanto en los poemas monoestróficos como en los poliestróficos, la estructura y la distribución de versos y estrofas no responden ni acatan los criterios formales marcados por la Academia y las leyes de la métrica regular. De ahí que no se pueda hablar de un sistema superestructurado de versos, pues el número y la medida de verso, así como el número y distribución de rimas -en los raros casos en que éstas aparecen- no responden a las leyes de semejanza y relación, orden y equilibrio propios de la métrica regular. En *Cartas de noche*, el poeta desborda en número y manera la métrica tradicional, plasmando en estos poemas toda su inventiva poético-formal y su afán por superar los cánones estético-poéticos de la época.

Así, por ejemplo, el uso de la rima no estará en función de su capacidad diferenciadora y organizativa de las estrofas y versos, ni tampoco tendrá aquella función de apoyo como "ayuda memoria" de la poesía recitativa y, así mismo, tampoco participará del superfluo valor ornamental y pretendido valor clasicista que, en algunos casos, encontramos en la poesía del "Grupo Garcilasista". Por lo contrario, para Chicharro la rima deja de ser ese elemento armonizador y "embellecedor" del discurso poético, para pasar a ser un elemento distorsionante y distorsionado, una caricatura de sí misma-por su exageración y énfasis-. El poeta manipula el efecto eufónico y musical de la rima hasta los límites de lo imposible mediante el agrupamiento de vocablos similisonantes que por su proximidad, parecido y efecto combinatorio producen blancos de sentido, desdibujando así los perfiles de sus significados o valores semánticos iniciales. El plano de la expresión coarta el plano del contenido, fraccionando y atomizando los significados primarios de las palabras originales. La capacidad eufónica y musical de la rima, la materia fónica, desmonta el contenido del discurso poético y crea un espacio primordialmente sonoro.

Paradójicamente la rima deja de ser un elemento estructurador y se convierte en una pieza indispensable para la destrucción del sistema poético tradicional. Chicharro coloca la rima eco interna y la rima consonante propiamente dicha en combinación con la rima por repetición de palabra, junto a la figura *semiliter desinens* y vocablos similisonantes bajo la línea de flotación del clasicismo de posguerra y propone un anti-sistema rímico hiperbólico y juguetón:

En el filo sutilísimo te escribo
del estribo.
Puesto el pie en el mismo digo
como sigo por el hilo de tu higo
en el higo sutilísimo que sigo.
De mi casa a la tu casa sigo sigo
enviando mecedoras rutilantes.[257]

El material sonoro y las combinaciones de sonidos provocan, por repetición y encabalgamiento fónico, la mutabilidad de los vocablos, creando un espacio poético-musical en el que, ante todo, prevalecerá el *dinamismo eufórico* [258]que se desprende de la exageración de la pauta rímica y rítmica. Compárese este primer fragmento que abre el primer poema de *Cartas de noche* con los versos que le siguen:

Pasan ciervos por mis ojos
luchan truchas en mi lecho
por debajo pasa el grajo, por la orilla la abubilla.
Que mis huesos son de corcho sueño a veces
y las heces que vomito son como oro.
Un gigante se aparece cada noche
y me dice cada cosa cada cosa
cada cosa que no entiendo va y me dice.
No me llama por mi nombre el gigante ese
ni me tira de la oreja.[259]

En este segundo fragmento, el marcado efecto rímico observado en los primeros versos ha desaparecido. Esto no implica, en absoluto, que no se mantenga el efecto sonoro, rítmico y musical en los versos. El poeta continua explotando las repeticiones de vocablos, la aliteración y las rimas eco con la clara intención de mantener la tensión eufónica y el juego eurítmico. Sin embargo tanto aquí, como en el primer

[257] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 128.
[258] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 107.
[259] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 109.

fragmento, la rima y sus derivados no son resultado del cumplimiento con las exigencias de determinada estructura métrico-estrófica. Debido a la ausencia de una estrofa prefigurada, no hay, en rigor, ninguna necesidad de atenerse a ese o aquel perfil rímico. La distribución de la rima en estos versos es arbitraria y aleatoria, pues no hay patrón métrico, estrófico y rímico que obligue o indique donde y cuando debe colocarse esa o aquella rima. Es el libre albedrío del poeta el que fija su lugar, su distribución, o, en su defecto, la ausencia de la rima.

Otro factor que remarcará el carácter heterodoxo de la organización de las estrofas es la ausencia de un número determinado de versos que, de forma regular, conformen el *corpus* versal de dichas estrofas. Parece que el poeta componga y distribuya los versos a la medida y ritmo de la afloración de las imágenes mentales reproduciendo, de esta manera, el mecanismo cerebral que tiende a la globalidad conceptual e imaginativa. La linealidad del lenguaje, la disposición consecutiva de las palabras, el orden sintáctico y lógico que tratan de describir y sistematizar la visión del mundo, es alterada desde la concatenación arbitraria y escalonada de los versos. La tirada versal, los renglones contados y juntados alteran, con sus cifras y geometría de letras, el orden del lenguaje. Y alterando este orden se desdibuja la función demostrativa o referencial de la palabra y por extensión la del lenguaje mismo.

La estrofa, en tanto unidad formal, será el resultado del "apelotonamiento" medido y sospesado de sílabas, palabras, frases y oraciones dispuestas en la cuerda versal que, desde su pluralidad, diversidad y disparidad, pretende constituirse en una fase aglutinante, en un momento, de toda la serie de versos que componen el poema propiamente dicho. En otras palabras, si estableciéramos que los poemas-carta son una especie de sinfonía de palabras, en los que priva la cinética sonoro-significativa -el medio sobre el mensaje en palabras de Jakobson-, podríamos decir que las tiradas de versos o estrofas son las partes o momentos de este discurso sinfónico-verbal. Las palabras discurren con euritmia a través y en la cuerda de versos, ahora transformada en madeja. La estrofa, entonces, se constituye en un subespacio poético, en una estancia autosuficiente que más que estructurar el discurso poético "propone una meditación de la palabra a base de pasar del carácter cerrado de los signos al carácter abierto del discurso mismo".[260]

De ahí que la pausa estrófica, el blanco en el papel o el silencio, funcionen a modo de detenimiento, de reposo de este discurrir de las palabras y no como pausa estructural de un sistema rígido y medido de versos. Como no existe una distribución lógica de las partes del discurso del tipo causa-efecto, temporal o cronológica, o geográfica, la pausa estrófica no cierra la tirada versal sino que pospone por un tiempo el fluir de las palabras: la voz toma el aire necesario e indispensable para proseguir el movimiento que ha quedado suspendido en el verso anterior. Obsérvese como el poeta materializa este proceso teórico en el siguiente grupo de estrofas del poema "Carta de noche a Lucio y Amalia (Cantata del recuerdo)":

Dadme la mano, monosilábico nombre,
que ya campanas tañen
que el viento trae pajuelas de la trilla
que brilla en la montaña mañana
que los senderos roen las lindes del sembrado
mientras el rabo largo de la noche
se esconde huyendo entre entre las matas grises.
La charca quieta esta donde se quedara otrora.
Los lentiscos verdean en la ladera. La mirada
otea el infinito. Velemos pues.
Elevemos el filo de los ojos
a la copa del árbol enhiesto y alto.
Desposeyámonos de toda reluctancia.
Prestemos oídos a la entrañable tierra y comulguemos.
Allí está la azucena allí el dosel
la mítica figura de Porfirio
¡y que quieta está la rama!
Y Cádiz esta allí con su hermosura
nimbado de verdosos resplandores...
Puentes tiéndanse entre manos de unos y otros.
Son los puentes en los ojos de los pobres pordioseros.
Son los nísperos maduros que traen de tarde en tarde.
Son las aguas silenciosas de una líquida mirada.

[260] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 115.

Son las manos boquiabiertas que te esperan.
Son las lenguas incendiarias del crepúsculo.
¡Son trémulos espantapájaros de horror!

Se han abierto las compuertas de la risa
en carcajadas inmundas
las espuertas del granizo
las siete partes adúlteras
la grotesca sima de los esperpentos.
Manos que únanse en visiones dolorosas
sumisos caen los ojos, las espaldas
se encorvan humilladas y las frentes
arrojan pretendidas ansiedades.
Sobre la faz de las aguas huyen
desmelenados molinos
grandes pájaros simiescos.
¿Cómo rogarle a la luna que nos depare bonanza?

¿Cómo pedirle a la tierra que se condene a la guerra?
A la guerra va la tierra en su carroza
de vegetales residuos
y duerme sus borracheras en plumosos edredones,
en colchones de azabache.
De la lisonja están henchidas las gargantas,
ave María purísima.
Que es el sueño todo un órgano sonoro
que te asciende por lo huesos.
Como entre brazos inertes y los hombros anegados
cunde el rumor de una noche,
siempre abierta a los callados espíritus
bonancible compatible con la dádiva especial.
¿Quiénes son esos caimanes?
¿Son lacayos que se expresan con mirada impertinente?
Hay que dejarlos confusos, roques.
El pueblo se agita en el tugurio
pide la camisa de lagarto y no tenemos
con que apagar su tremebundo asombro.
[...][261]

Como señalaba al principio de este apartado, el poeta se erige en el gran manipulador de la forma y especula y juega con los metros y las tiradas versales. Este afán por decodificar la métrica tradicional proponiendo un sistema propio y singular, supone, tanto en lo puramente formal como en los contenidos, un ejercicio de personalización del discurso poético.

En este sentido y confirmando este proceso de singularización e interiorización del verbo son definitivas las palabras que Fernando Pessoa dijera a propósito de la característica principal de la poesía moderna, "desde que el arte moderno se ha hecho arte personal, resulta lógico que su desarrollo vaya hacia una interiorización cada vez mayor, hacia el sueño creciente, cada vez mas hacia el sueño".[262]De ahí que se pueda decir que la atomización y desintegración de la forma del discurso poético persiga la apertura de esta misma forma para, precisamente, dar cabida a los campos de significación mas insólitos y recónditos que surgen de la mente del poeta.

El poeta es un jugador que tensa el verbo sometiéndolo a los avatares de la cuerda truncada de unos metros dispuestos de forma desequilibrada y quebrada. Medir los versos no supone una organización equilibrada de las estrofas, por lo tanto no se puede considerar que la mesura silábica sea el factor diferenciador entre una estrofa y otra. La polimetría versal, característica de todas las cartas, remarcará esa voluntad antitética o

[261] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 135-136.
[262] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 125-126.

contradictoria: el orden desordenado. *Cartas de noche* se nos muestran como un amplísimo catálogo de metros en el que el poeta plasma su virtuosismo.

El *numen* y la cifra son, como última realidad o esqueleto de la forma, sólo una apariencia de perfección. Entendiendo por perfección aquel raro equilibrio, mesura y proporciones de las figuras geométricas o aquella precisión del cómputo silábico de una forma poética como el soneto. Chicharro crea una trama de sílabas contadas, una red de cifras sobre la que articula las palabras, extendiéndolas cual magma pluriforme. La cifra y las palabras desbordan la mesura y la idea tradicional de "equilibrio y pureza formal". El orden métrico es un espejismo y una falacia, pues su claridad e inmediatez -ese marcar la pauta rítmica y tonal- contrasta con los claroscuros de sentido. La precisión numérica contabiliza un discurso que tiende a reducir al absurdo esos espacios de lo cotidiano y lo natural. La desmesura mesurada y la imaginación son los factores que alteran y distorsionan la realidad. El poema se erige en una ficción. En *Cartas de noche*, el poeta cuenta y lleva la cuenta de su mundo.

2.3.2. Relación descriptiva de los metros

El sometimiento del discurso a un amplio abanico de metros, el carácter especulativo y combinatorio, el juego formal y lúdico que se desprende de este proceso de composición y fijación del verbo poético, queda demostrado en el siguiente inventario de los patrones métricos que articulan y conforman *Cartas de noche*.

1. **Versos de arte menor**. De la serie de versos simples de arte menor manejados por el poeta el octosílabo es el que hace acto de presencia con más regularidad. Este metro puede aparecer formando tiradas isométricas componiendo de esta manera un subconjunto uniforme dentro del amplio y variado espectro métrico de las "Cartas". También aparecerá combinado o intercalado con otros versos simples de arte menor y arte mayor, simples o compuestos como el dodecasílabo, el alejandrino y el hexadecasílabo. Obsérvese, como ejemplos ilustrativos, las siguientes tiradas versales entresacadas del amplio cuerpo versal de las "cartas":

1.a. Tirada isométrica en que se combina octosílabos trocaicos, dactílicos y mixtos;

Sin hablarme yo diría.
Diría que sin mirarme.
Entonces me apesadumbro.
Miro mis manos, qué han hecho,
mis hombros, qué han soportado,
pies que tengo desde niño...
Junto al techo tengo un águila.
De la misma pared cuelga
una cabeza de Augusto
y cerca tu mascarilla.
Pero a ti te tengo vivo
junto a mí junto a la mesa.
Junto al gato al tiesto al libro
al pato al loro a la alfombra
al calendario y al cromo.
("Carta de noche a Beethoven")[263]

1.b. Octosílabo intercalado en una serie de alejandrinos polirrítmicos en que se combinan los del tipo trocaico, dactílico y mixto;

Dobla un coche la esquina // en el preciso instante...
¿Mas por qué te lo cuento? // (¿Me sigues Anastasia?)
Dan las doce en la torre // de un reloj enclavado
al otro lado del mundo.
Parece que estoy viéndolo // pegado a una rendija.
¿Cómo expresarme ahora // para decirlo a voces?
Un viejo sin polainas // se atraca de pepino.
Un alfiler rechina // clavado en la ventana.
Un soldado que salta // saca la lengua y ríe.

[263] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 112,113 y 114.

El potro se abanica // y charla por los codos.
("Carta de noche a Eusebio Sempere")[264]

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

[264] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 116.

1.c. Octosílabo intercalado en una serie de hexadecasílabos polirrítmicos;

Son las doce hora sencilla // para untarla de manteca.
El marido que entre tanto // la mejora en su sustancia
la mejilla se horadaba // con un hueso de cebolla.
la metralla en lo alto grita.
La moscarda que él usaba // como a guisa de pregunta
se la clava en un costado // a la esposa estercolaria.
¡Qué se harán ya de la casa // los hijastros pedigüeños!
¡Qué será de sus orines // una vez vencido el llanto!
("Carta de noche a Ignacio")[265]

1.d. Combinación de octosílabos con dodecasílabos polirrítmicos;

Son el héroe la cuchara el holocausto	(12)
por lo visto y por lo vasto	(8)
una ristra en el bolsillo	(8)
de estampitas con refranes y sentencias.	(12)
Son los sones acompasados del día	(12)
el estrépito feroz de la persiana.	(12)
Huyamos pronto a los montes	(12)
que el aspecto de su traje me ensordece	(12)
(Un perro como una pulga	(8)
se salta la barandilla...)	(8)

("Carta de noche a Lucio y Amalia")[266]

Junto al octosílabo, el poeta barajará otros versos simples de arte menor, ya sea en forma de tiradas isométricas, ya sea en combinación con versos de arte mayor compuestos y/o versos de arte mayor simples. Sirvan como ejemplo las siguientes tiradas:

1.e. Tirada de heptasílabos polirrítmicos;

Ten con sustento tan
ten tan sin ton ni tiento
o si en sentarte intentas
ve y siéntate al instante
o acaso en el ocaso...
("Carta de noche a Lucio y Amalia")[267]

1.f. Pentasílabo intercalado en tirada heterométrica;

Baidladles el agua encima	(8)
que morirán de susto.	(7)
¿Y quién más? ¿Quiénes	(5)
nos hacen señas // desde la esquina opuesta?	(12)
¿Quiénes andan con hipos // monologando en vano?	(14)

("Carta de noche a Lucio y Amalia")[268]

1.g. Tetrasílabos intercalados en tirada heterométrica;

Trepa el perro silba el gallo // rompe tiestos el caballo
tira tiros el melón // y el ciempiés que está al acecho
se hace el sordo y suelta coces.

[265] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 255.
[266] R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 1986[8], pág. 13.
[267] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 150-151.
[268] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 150.

¿Le conoces?
Aúlla el topo, grita el sapo, // canta el chopo y la corneja
en el agua se refleja
¿La estás viendo?
("Carta de noche a Ignacio")[269]

1.h. Trisílabos intercalados en tirada heterométrica;

Ahora líbrome, descargado.
Asciendo
Mis manos tocan brotes. Mis dedos alados pezoncillos rosas
Asciendo aún más.
[...]
En un bosque de escobas // entro por fin dormido.
(¿Me sigues?)
Son escobas que barren // en todas direcciones
("Carta de noche a Eusebio Sempere")[270]

El número de veces en que los versos trisílabos y tetrasílabos aparecen es sensiblemente inferior a las apariciones del pentasílabo y heptasílabo y éstos, a su vez, se quedan muy atrás en relación a la cantidad de ocasiones en las que el octosílabo hace acto de presencia. De ahí que pueda concluir, como adelantaba al principio de este apartado, que el verso de ocho sílabas es, a pesar de la polimetría evidente y constante, el verso simple de arte menor que rige el tiempo, ritmo y tono de las "cartas".

2. **Versos de arte mayor**:Por otro lado y por lo que atañe a los versos simples de arte mayor, el poeta incluye el eneasílabo, el decasílabo y el endecasílabo. Sin embargo y en relación al repertorio total de versos manejados, si comparamos este grupo con el anterior y con el grupo que reúne los versos de arte mayor compuestos, la presencia de dichos metros es menor por número y estadística. No obstante y a pesar de ello, el uso de los metros de arte mayor simples no es meramente testimonial, sino que responde a esa voluntad aglutinante típica del discurso del poeta. Mediante el uso de estas formas métricas se amplia, se enriquece y complica el espectro versal. De hecho, se puede establecer un paralelismo entre la querencia de Chicharro por la composición de largas listas de nombres, nóminas y catálogos -que, como se verá, es un aspecto determinante de estas "cartas"-; y esta exposición relación plural de metros.

Esta disposición de un repertorio variado de versos de distinta mesura en un mismo poema produce un efecto mostrativo parecido al de un escaparate. En un mismo espacio, convergen una pluralidad de formas que combinadas crean un calidoscopio o mosaico rítmico-tonal muy rico. El poema se transforma en un muestrario declamatorio en el que el eneasílabo, el decasílabo y el endecasílabo son las "piezas" más raras. He aquí algunos ejemplos:

2.a. Eneasílabos polirrítmicos de estructura bimembre y eneasílabo mixto de estructura trimembre;

Al otro lado los cantuesos
los rododendros, la marisma
("Carta de noche a Eusebio Sempere")[271]

el rumor, sombrío, del mundo.
("Carta de noche a una niña de Guernica")[272]

2.b. Decasílabo trocaico simple y decasílabo polirrítmico;

Carlos yo te escribo trece trenes
("Carta de noche a Carlos")[273]

---

[269] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 140-141.
[270] *Vid.*
C.M. Bowra, "La técnica", *Canto y poesía primitivo*, Barcelona: Antoni Bosch Editor, 1984, págs. 61-92.
[271] L. Azancot, "Dos Carlos", *Litoral*(Homenaje a Ory), números 19-20, Torremolinos (Málaga), abril-mayo de 1971, pág. 60.
[272] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 148 y 149.
[273] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 151.

Sigo enviándote mecedoras,
("Carta de noche a Carlos")[274]

2.c. Serie de endecasílabos heroicos;

hay un perro que se sienta en cada esquina
hay un cerdo calentándose al hogar
hay un mapa en la pared de un niño solo
("Carta de noche a Ignacio")[275]

3. **Versos compuestos de arte mayor**. Sin duda alguna este es el tipo de versos que dominan la prosodia de las "cartas". Tanto es así, que al aumento de la extensión estrófica y poemática hay que añadir el alargamiento del tiempo y ritmo versal. El poeta parece querer guardar ciertas proporciones entre el desarrollo y ampliación vertical del poema, y la cadena de sílabas contadas que se extiende horizontalmente. La amplificación, el ensanchamiento de los umbrales físicos y formales de los poemas, ese afán por desbordar la contención del discurso poético se manifiesta de manera evidente en el uso recurrente de los dodecasílabos, el alejandrino, los hexadecasílabos y los versos de veinte sílabas. No hay "carta" que no incluya un buen número de ellos. El poeta alarga el tiempo rítmico como queriendo diluir aquella música martilleante de los primeros sonetos. Aligerando y suavizando el ritmo va acercándose lentamente pero paulatinamente al discurso *de a pie*, a la prosa recortada o al puro discurso prosaico de su ultimo libro *Música celestial*. Sirvan los próximos versos como ejemplo ilustrativo:

3.a. Dodecasílabos polirrítmicos;

¿Por qué mágicos poderes, por qué causa
el chicuelo pone un pan sobre la mesa?
¿Cómo dime, las mujeres van a misa?
[...]
¿Es verdad que por la noche se retuercen
y hasta muérense de risa las escobas?
("Carta de noche a Ignacio")[276]

3.b. Serie de alejandrinos polirrítmicos;

¿Cómo expresarme ahora para decirlo a voces?
Un viejo sin polainas se atraca de pepino.
Un alfiler rechina clavado en la ventana.
Un soldado que salta saca la lengua y ríe.

---

[274] V. García de la Concha, *op. cit.*, pág. 710.

[275] "Carta de noche a Carlos", E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 107. Esta interpretación sólo es válida para la versión por la que cito, ya que en la versión aparecida en la revista *El Pájaro de Paja*, carta quinta, Santander, agosto de 1951 y en una versión mecanografiada conservada en el Archivo de Chicharro se puede leer la siguiente variante -en cursiva las variantes-: "Por la noche duermo, sueño, como, orino/ sueño *Crespo*m anos pone tuyos hombros/ cara tiene nívea cera transparente/ gesto ambiguo de sus labios mucho temo/ pasan cabras por sus ojos, dame la leche/ y en un coche por la estrecha remolacha/ por los siglos de los siglos con *Gabino*" . En esta segunda versión de la carta, como también señala César Augusto Ayuso en su interesante estudio *El realismo mágico. Un estilo poético de los años 50*, Carboneras de Cuenca: El toro de Barro, 1995, pág. 61, el poeta estaría realizando una evocación de grupo: la carta está dirigida a Carlos E. de Ory, y en ella se citan a Ángel Crespo y Gabino-Alejandro Carriedo.

[276] Esta inclinación por lo infantil, como se comprobará en la tercera parte de esta tesis, también se expresa en los cuentos de Chicharro, cuentos en los que, frecuentemente, los protagonistas son niños. Y por lo que a la importancia y valor dados por el Postismo al mundo de la infancia, baste señalar las páginas que las revistas *Postismo*y *La Cerbatana*d edicaron al mundo infantil en la columna fija "Por el niño". Así y como botón de muestra, en la primera de ellas (pág. 2), se puede leer: "Nosotros, desde este momento, nos ocuparemos de los niños: por nuestro amor hacia ellos, por nuestra simpatía hacia ellos, por la admiración tremenda que despiertan en nosotros; [...]".

El potro se abanica y charla por los codos.
La lavandera aprieta del rifle el gusanillo.
[...]
Rebota una castaña en no se sabe dónde.
Un brazo se presenta sin brazo que le asista.
Muerde el polvo la luna. Una puerta se entreabre.
Cierta figura oculta besa un sobre cerrado.
El presidente empina más de la cuenta el codo.
Testimonios lo afirman. Huyen casullas rojas.
El alacrán apesta a mosto y aguardiente.
Dos novios que en un poste se miden la estatura
[...]
("Carta de noche a Eusebio Sempere")[277]

3.c. Serie de hexadecasílabos polirrítmicos;

Yo las cuento entre los dedos, me las hago sin querer
y así sueño dulcemente que he llegado algún país
donde nunca se hace de día, donde el tiempo se ha parado
donde se andan por la calle los durmientes navegando
[...]
("Carta de noche a Cesar")[278]

3.d. Versos de veinte sílabas polirrítmicos;

pero gozo de lo lindo en escucha de susurros sorprendentes
[...]
movimientos de caderas con timbales atabales marsupiales
y flores cordiales que escucho entre tanto con pasos marciales
[...]
Es el murciélago vil la lima el limo el sino el retintín litúrgico
[...]
vacilante ve en la noche su enemiga pordiosera poderosa
Yo a ti Ignacio te vislumbro te columbro te imagino te averiguo
("Carta de noche a Ignacio")[279]

El mejor exponente de las "cartas" en cuanto al uso, combinación y presencia del dodecasílabo y hexadecasílabo combinados con versos octosilábicos intercalados es el poema "Carta de noche a Ignacio". El poema-carta más regular y trabado es "Carta de noche a Paco y Genoveva". Aquí, el verso octosilábico en forma simple o doble es la unidad métrica sobre la que se sustenta la estructura de dicho poema. De tal manera que de los sesenta versos que componen este poema, cincuenta y cinco tienen ocho sílabas o dieciséis. El verso hexasilábico polirrítmico predomina sobre el octosílabo. Este último tipo de verso aparece, sea suelto o en serie, en combinación e intercalado entre las tiradas de versos de dieciséis sílabas. Sólo en dos ocasiones se rompe este perfil métrico. En la primera de ellas, la serie de hexadecasílabos se ve truncada por un verso de veinte sílabas intercalado. Y en la segunda, casi al final del poema, se intercala una tirada de alejandrinos entre la serie de hexadecasílabos. De hecho de no ser por esta serie de cuatro alejandrinos y ese verso de veinte sílabas, el poema estaría regido, en su totalidad, por el verso de ocho sílabas en su forma simple y doble.

Junto a este poema más regular aparece, como ejemplo contrario, el poema "Carta de noche a Lucio y Amalia". Este último es el poema más largo e irregular. El poeta combina diferentes metros: tetrasílabos, pentasílabos, heptasílabos, octosílabos, eneasílabos, decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos, pentadecasílabos, exadecasílabos y alejandrinos. Esta pluralidad de metros confiere tal variedad tonal y declamatoria al poema que el lector recibe la impresión de estar "escuchando" un montaje o entramado de cintas magnetofónicas. La polimetría y la arbitrariedad de la estructuración de la estrofas o tiradas provoca un efecto polifónico muy marcado. Mediante la superposición de metros y personas verbales el poema se transforma en un

[277] E. Chicharro, "Carta de noche a Carlos", *op. cit.*, pág. 108.
[278] E. Chicharro, "Carta de Noche a Eusebio Sempere", *op. cit.*, pág. 134.
[279] E. Chicharro, "Carta de noche a una niña de Guernica", *op. cit.*, pág. 130.

canon de voces y tonos entrelazados.

En *Cartas de noche*, Chicharro realiza malabarismos con los metros y practica ejercicios de equilibrio sobre la cuerda que une y separa el medio del mensaje. Parafraseando una conocida cita de Mc Luhan, podría decirse que en la "cartas" como en el arte de vanguardia, se recibe primero el efecto, los contenidos vendrán luego.

2.3.3. Primer caso de prosa intercalada

El afán combinativo y la superposición de diferentes metros prefiguran la aparición del primer fragmento en prosa dentro del discurso poético medido. En el poema "Carta de noche a Ignacio (concertino)", el poeta traspasa los límites del *discurso de a caballo*, del verso contado, y se adentra en la disposición prosaica del verbo *de a pie*. Como quien no quiere la cosa y de repente, en medio de una cadena de sílabas medidas, se intercala el primer fragmento en prosa. El poeta rasga la cadena métrica mediante el acoplamiento de un elemento completamente nuevo y ajeno al planteamiento inicial del libro, produciendo un efecto sorpresa a nivel formal. El proceso especulativo llevado a cabo con las formas métricas alcanza su punto culminante y desemboca en la destrucción de los últimos lazos que unían su poesía con la tradición poética. El verbo poético se acerca mucho a los presupuestos surrealistas y se adivinan, ahora ya de forma más evidente, concesiones al automatismo psíquico:

Tú mastines.	(4)
Yo con campo y amapolas, hay gran sombra.	(12 = [8+4])
Tú con mares de manzanas.	(8)
Yo con monte y con calvario, hay gran sombra.	(12 = [8+4])
Tú arenales	(4)
Yo con...	
(¿Jamás viste una tormenta, un vendaval, un remero con a cuestas una barca, la espadaña de la torre el campanario de la iglesia de la aldea del lugar donde naciste parir cebollas, vomitar armas ocultas estandartes muebles rojos?)	
Yo mal ando con la escoba por la acequia	(12 = [4+8])
que la hormiga pesa doble que el cangrejo	(12 = [4+8])
("Carta de noche a Ignacio")[280]	

Parece que, con este guiño formal, Chicharro esté haciendo una referencia implícita a aquellas palabras que formuló en ese otro poema también medio en prosa y medio en verso titulado *El Enjuiciamiento Hipercrítico*:

> Y que bello el concepto de algo alocadamente libre y estrechamente controlado. Pura matemática se vuelven nuestros sentidos, el cálculo parece coexistir con la sinrazón de cualquier movimiento nuestro.[281]

Con la aparición de este fragmento en prosa, el imperio de la cifra, de la palabra medida y *ordenada en ondulaciones fonéticas*, recibe la primera acometida de la palabra desmesurada y sin patrón. Esta mezcla formal de verso y prosa lleva hasta las últimas consecuencias la puesta en práctica del *collage*, en tanto organización de materiales de distinta naturaleza y procedencia en un mismo espacio, el poema en este caso. Como se verá a continuación, esta mezcla de materiales es correlativa al *collage* temático o de contenidos realizado en los diferentes poemas. La concatenación y encabalgamiento de motivos temáticos muy dispares en un mismo espacio poético tienen su equivalente en la disposición de un discurso en que se yuxtaponen versos de distinta medida y líneas prosaicas. La unidad poemática parte, paradójicamente, de la pluralidad y diversidad de formas y contenidos.

2.3.4. Por una poesía de lo sensorial

En todas las cartas, el poeta mantiene una continua tensión sonoro-sensitiva que repercutirá, sobre todo, en la alternancia de ritmos, en la reincidencia alternativa, en las asonancias interiores, retruécanos, cortes repentinos, reiteraciones obsesivas, fragmentaciones por series, arrítmias extensivas en periodizaciones

[280] E. Chicharro, "Carta de noche a Ignacio", *op. cit.*, pág. 112.
[281] E. Chicharro, "Carta de noche a Eusebio Sempere", *op. cit.*, pág. 132.

monótonas y en algunos casos por el rigor de la rima. Además y reforzando estos elementos que conforman la línea melódica y musical de estos poemas, hay que resaltar la paulatina combinación, *in crescendo*, de vocablos similisonantes. Vocablos que atropelladamente implantarán un ritmo delirante de sones, timbres y fonemas. La sustancia fónica se erige en la esencia poética otorgando al discurso poético un claro carácter impresionista y sensorial.

De ahí que los versos de *Cartas de noche* sean una propuesta al lector. Pues se le exige que en vez de una actitud pasiva y meramente receptiva, se esfuerce en reproducir esos mecanismos formales. El poema es materia auditiva que si bien está fijada en el papel, adquiere toda su plenitud cuando el lector, en voz alta, actualiza estos sonidos. Y, como ante la audición de una pieza musical, lo que importará será que "la forma literaria pueda provocar sentimientos existenciales que están unidos al hueco del objeto: sentido de lo insólito, familiaridad, asco, uso, complaciencia, destrucción".[282]Toda esta gama de sentimientos se producirán en Chicharro, mediante la manipulación del verbo poético y la constante construcción y deconstrucción de la naturaleza formal de este verbo. Vaciada la poesía de contenidos evidentes, de historia, memoria o pasado ya sólo queda la enunciación "banal y simple" de la palabra-objeto.

La forma aniquila el tiempo poético. No existe la diacronía de un relato, sólo el devenir de los sonidos. La ausencia del verbo y la consecuente supremacía del sustantivo camuflará, emboscará el paso del tiempo hasta destruir la temporalidad. La cadena musical-sonora que las palabras forman son puro momento de un presente que siempre se escapa, a un sonido le sigue otro, a una palabra le sigue otra, el tiempo en forma pura en tanto que serie de sones que se disgregan. El poema se transforma en una falsa lista de explicaciones y soluciones irrealizables sobre la supuesta composición léxico-semántica de toda una serie de vocablos:

La colubrina con la concubina.
La espeleología con el pelo y la lejía.
La fenomenología con la fe y la canonjía.
La mordaza con la mostaza.
La propia mostaza con el mosto y con la taza.
La economía con el dulce nombre del eco.
El vituperio con el baile de San Vito.
El astrolabio con la labia de los astros.
El tentempié con el quítame allá esas pajas.
La meretriz con la caza de la avestruz.
La comadreja con la vieja comadre.
El padrino con el padre del vecino.
El pecado con el pescado.
El consejo con el conejo y la conseja con la coneja.
La puerta con la espuerta.
La masa la mesa y la pesa la pasa.
El poso el piso el peso el paso,
y así las demás cosas cada cual con su pareja
como lo lijo la almeja. (¿Estamos de acuerdo?) [283]

La sonoridad también atañe al acento, de ahí que el poeta agrupe en tres versos doce palabras esdrújulas, extremando el efecto de intensidad tonal hasta el delirio:

Son trompetas cucuruchos palitroques cornamusas
tijeretas malvavisco gárgolas piñas y añil
ínsulas ménsulas péndulas vírgulas pan
muérdago lúpulo tímidos vándalos y oro,
cuéntalas dámelas traémelas piénsalo en fin
cómo entrando en receptáculos vibrantes las almendras
forman músicas insólitas de suavísimos sonidos.[284]

La lista, la nómina equipara sustantivos con verbos. Poco importa la marcada diferencia morfológica y

[282] E. Chicharro, "Carta de noche a Ignacio", *op. cit.*, pág. 112-113..
[283] E. Chicharro, "Carta de noche a Ángel", *op. cit.*, pág. 150.
[284] E. Chicharro, "Carta de noche a Ángel", *op. cit.*, pág. 149. El subrayado es mío.

funcional de cada uno de ellos, si lo que se persigue es su son. La presencia de los efectos auditivos constata ese deseo del poeta por emular los juegos sonoros de las notas musicales. Este paralelismo entre poesía y música encuentra su manifestación más clara y paradigmática en la "Carta a Beethoven", tanto por la persona a quien dedica el poema como por la composición del mismo. Tomando la Novena sinfonía como motivo o pretexto, el poeta compone un poema en el que predominarán un tono de exaltación casi continuo y los hallazgos fonéticos basados en aliteraciones, rimas eco, repeticiones secuenciales...:

¡Oh Beethoven
si yo a un mirlo
si yo a un pequeño aligustre
si yo a un pájaro lacustre
si yo a la tierna cuchara
al limón al cirio al tiesto
a la jaula de la alondra
a la oropéndola triste
al cantueso al beso al teso
al tierno dedo del niño
al gusano y las hormigas
y a las tiernas hierbecillas del arroyo
y a los juncos y a las cañas
y a los súbitos vencejos de los aires, si yo al pastor de la oveja
y a la cigüeña y al toro
si yo a la linda aglantina
si yo al mundo de lo chico
y a la mágica grandeza de lo oscuro
de lo tierno de lo humilde
lo callado lo sufrido lo doliente
si yo a todos lo he pedido!... ¡Si yo a todos![285]

Obsérvese como el discurso está compuesto a modo de letanía. La repetición y la redundancia son factores clave para conformar el entramado rítmico y musical. Los versos son una avalancha de dilatadas secuencias de nombres y sonidos entonadas por la voz poética, en las que el efecto sonoro es más importante que el sentido. Y en el que la repetición de palabras y temas de un verso a otro mantienen unido el conjunto. De ahí que, por un lado, estos versos se acerquen en más de una ocasión a la disposición formal de los cantos, plegarias o encantamientos primitivos en los que la repetición de secuencias, sean sintácticas, versales o léxicas eran básicas.[286]

Por otro lado, estos versos son un buen ejemplo de como el poeta dispone elementos que pertenecen a realidades distintas mediante una continua yuxtaposición de los mismos, creando así un sistema de asociación fortuita de vocablos distantes, resultado de la libre asociación de ideas y conceptos, y/o las homofonías de los vocablos manejados. En este sentido, como comenta L. Azancot, ya "Walt Whitman primero y Saint-John Perse, después, se sirvieron de la enumeración caótica para realizar una síntesis espacio-temporal en la que la multiplicidad de aspectos de la realidad fuera espejada, de un modo simultáneo, total".[287]La preponderancia de los efectos sonoros, esta voluntad de convertir la palabra en música, en puro son, llevan a Chicharro, en alguno de sus versos, a la onomatopeya, a la poesía fonética o el letrismo en donde ya no es posible rastrear sentido alguno. El poema se transforma en sustancia de la expresión, así y en "Carta de noche a Ángel" se puede leer:

Vuelve a llamar la portera desde la sombra, escondida.
Di, di qué has hecho con tu florida barba.
Dilo. Di di. Di Di.
[...]
Di di. Di que di. Di di di
Pone el huevo la gallina cu-cu-cú
[...]

[285] E. Chicharro, "Carta de noche a Carlos", *op. cit.*, pág. 108.
[286] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, "Carta de noche a Paco y Genoveva", *op. cit.*, pág. 120.
[287] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 154.

Di di di
Se calienta al sol la rana cro-cro-cró
con un beso que le daba en el rabito el ángel crespo.
[...]
vas creyendo tu en los duendes tu-tu-tú [288]

Y más adelante, en los versos finales de este mismo poema, el poeta recurre obsesivamente a los efectos sonoros generados por paranomasia:

La masa la mesa y la pesa la pasa.
El poso el piso el peso el paso,
y así las demás cosas cada cual con su pareja,
como lo dijo la almeja. (¿Estamos de acuerdo?)[289]

El discurso poético se transforma en una acumulación de sones primero y nombres de objetos después. Además, esta breve nómina, como muestra de las muchas y más amplias que aparecen en *Cartas de noche*, entronca con línea de creación vanguardista de dadaístas y surrealistas en la que también se observa la obsesión por los objetos, por los "objetos sin historia", puestos fuera de situación o en contextos extraños. Pero aquí, como acertadamente ha señalado V. García de la Concha, "lo que de ese tipo de amalgamas resulta, no se contrae muchas veces a contornos visualizables, pero se aduce por condensación de elementos heterogéneos en lo que pudiéramos llamar una "imagen verbal"".[290]

2.3.5. Los materiales poéticos

Uno de los aspectos más sobresalientes de las *cartas* es el carácter aglutinante de su discurso. Junto a la comicidad del juego de palabras arrancado de la similicadencia típica de los chistes, dimes y diretes populares, se hallan frag-mentos que reproducen los modos y maneras propias del género teatral. También se encuentran refranes *enderezados* o adaptados, momentos de gran énfasis declamatorio en el que abundaran los signos de exclamación y de interrogación, así como los puntos suspensivos que recortan y dejan en suspensión el mismo discurso poético. A un decir coloquial que reproduce el hablar cotidiano con sus giros y entonaciones, se le contrapone un decir alógico e irracionalista que raya con el automatismo surrealista. La imagen más arbitraria de raíz onírica aparece junto a relaciones o nóminas de "nombres sin historia", de enseres domésticos, de flores y bestias, de manjares y de toda una amalgama de objetos de procedencia muy dispar. Lo abstracto se entremezcla con lo concreto, con un detallismo casi enfermizo, en el que lo nimio y banal pasa a tener la importancia de los "grandes hechos y cosas". El poeta compone un conglomerado poético en el que tienen cabida casi todas las inflexiones de voces y registros de la lengua, inflexiones dirigidas siempre a una segunda persona, a un receptor, a un "tú". En este sentido, la técnica de composición poética manejada por el poeta tendrá muchos lazos de unión con la técnica plástica del *collage*.

En otras palabras, mientras en las artes plásticas el *collage* supone la super-posición y/o mezcla y/o combinación, en un único soporte, de imágenes y/o materiales procedentes de distintas y dispares fuentes como, por ejemplo y entre otros materiales, recortes de prensa, fragmentos de fotografías -sean éstas originales o reproducciones publicadas en prensa y revistas- y/o partes de otros dibujos, pinturas o cuadros; que, a su vez, pueden ser combinados con piezas o partes de objetos de madera, metal, plástico, etc. y/o cualquier fragmento, pedazo, trozo, cacho, porción o gajo procedente de cualquier tipo de material. Mientras el *collage* es una técnica que permite ofrecer como objeto final una imagen polimórfica, calidoscópica y sinérgica en la que el efecto de las partes en combinación es siempre superior a la suma de los efectos individuales de esas mismas partes. En *Cartas de noche*, el *collage* supone la mezcla y combinación, en un mismo poema, de materiales lingüísticos de muy distinta procedencia. Como indicaba arriba, la diversidad y procedencia de los materiales lingüísticos manejados por el poeta son resultado de esa voluntad aglutinante de su discurso poético. Es decir, Chicharro combina diferentes registros, lenguas y estilos en un mismo espacio poemático. Y, como en el caso del *collage* plástico, también en estos poemas-carta, el efecto que producen la combinación de las partes en su totalidad es superior a la suma de los efectos individuales. En *Cartas de noche*, la voz es una voz compuesta y descompuesta que, en todo momento, generará un efecto polifónico, polimórfico y plurilingüe.

---

[288] Cf. A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1980[3], pág. 59.
[289] E. Chicharro, "Carta de noche a Eusebio Sempere", *op. cit.*, pág. 136-137.
[290] E. Chicharro, "Carta de noche a Ignacio", *op. cit.*, pág. 111.

A continuación y a modo de ilustración, presento algunos ejemplos de los distintos materiales poéticos que confluyen en el discurso poético de las cartas:

-**El lenguaje infantil**. En "Carta de noche a Carlos" el poeta enquista un decir que, por la alteración de la disposición sintagmática del discurso, está imitando el habla infantil. Digo imitar porque, si bien es cierto y verosímil que parte del discurso pueda ser imaginado en boca de un niño, no es menos cierto que no sucede lo mismo con algunos de los vocablos utilizados en los versos. Es decir, es muy improbable que los adjetivos *nívea* y *transparente*, así como el sustantivo *cera* formen parte del vocabulario de un niño que esta aprendiendo a hablar y manejar los entresijos de la lengua. La voz poética juega a ser niño. Esta voz es la voz de un adulto que finge ser niño:

Por la noche duermo, sueño, como, orino,
sueño *papa manos pone tuyos hombros*
cara tiene nívea cera transparente
gesto ambiguo de sus labios mucho temo
pasan cabras por sus ojos, dame leche
y en un coche pon la estrecha remolacha
por los siglos de los siglos que me orino.[291]

Además, la intercalación de este fragmento que imita el habla de un niño re-cuerda aquella querencia de Chicharro y del Postismo por el mundo infantil.[292]

-**La función apelativa del lenguaje**. Motivo recurrente en las cartas es, por la naturaleza epistolar de estos poemas, el uso de la función apelativa o conativa del lenguaje. Por un lado y mediante la utilización de vocativos, el poeta llama y se dirige a sus interlocutores ausentes, intentando romper, de esta manera, la distancia espacio-temporal que conlleva el uso de la carta como medio y canal de comunicación. Nombrar el nombre de alguien para intentar llamar o fijar la atención de ese alguien sobre nosostros o sobre lo que queremos decirle o estamos diciéndole, puede suponer un intento de romper esas distancias tanto físicas como psíquicas que se interponen entre individuos. De ahí que Chicharro introduzca en los versos los nombres propios de *Carlos*, *Ignacio*, *Ángel*, *Paco*, *César* y el apellido *Sempere* de Eusebio, y en otras ocasiones recurra al pronombre personal de segunda persona "tú" como comodín ambivalente y multifuncional para apelar a los recepetores en ausencia. Además, la presencia de los nombres de los destinatarios personalizan y subrayan el carácter privado e íntimo del mensaje. El lector está leyendo unas palabras que, en principio, no estaban destinadas a él.

Por otro lado y con el mismo fin antes mencionado, el poeta realiza preguntas dirigidas a los destinatarios finales de los versos. Preguntas cuyas respuestas quedarán en suspenso, ya que el tiempo y el espacio de escritura no coincide con el tiempo y el espacio de lectura. Además, las preguntas formuladas en las "cartas" cumplen con la función fáctica del lenguaje en la mayoría de ocasiones. Dicho con otras palabras, la voz poética, emisora del mensaje, expresa, a través de las preguntas interpuestas, ese temor a que lo "dicho" por él no sea comprendido por sus receptores. Este temor lleva al poeta a apelar al destinatario para que éste último le dé una respuesta para, así, mantener el canal de comunicación abierto y, a su vez, para cerciorarse de que el mensaje ha sido entendido.

Este miedo casi premanente a no comunicar nada, la ansiedad provocada por la duda continua ante la inteligibilidad o no de su discurso reaparece en casi todas las "cartas" y queda expresado, a modo de ejemplo, en las siguientes frases interrogativas: "¿Las entiendes? ¿Tú las ves que te las mando?";[293] "(¿Me sigues) ¿Más por qué te lo cuento? (¿Me sigues Anastasia?)";[294] "¿Tú lo entiendes? Yo no sé, porque lo sueño".[295]Junto al temor de la incomprensión, también aparece el miedo a que el poema induzca al aburrimiento y que, por consiguiente,

---

[291] E. Chicharro, "Carta de noche a una niña de Guernica", *op. cit.*, pág. 129.
[292] E. Chicharro,"Carta de noche a una niña de Guernica", *op. cit.*, pág. 130.
[293] Roland Barthes, *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*, Barcelona: EBA, 1982, pág. 74.
[294] T. Navarro Tomás, en su tratado de *Métrica española*d istingue cuatro tipos de versos "libres". Los dos primeros *verso semilibre menor*y *verso semilibre medio*c ombinan una serie de metros que van desde las cuatro a las siete sílabas, en el caso del primer tipo, y de las siete a las nueve sílabas en el segundo tipo. En ambos casos pueden aparecer sueltos o rimados. El tercer tipo, *verso libre medio*, se basa en unidades formadas entre ocho sílabas y doce que no tienen que rimar necesariamente. El cuarto tipo, *verso libre mayor*, puede combinar y recurrir a versos breves y extensos. Estos últimos pueden superar las quince sílabas e incluso las veinte y suelen comprender dos o más grupos fónicos, equivalentes a metros normales. T. Navarro Tomás, *op. cit.* , págs. 524-525.
[295] E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, pág. 341.

una vez agotada la paciencia del receptor, éste último abandone la lectura de la carta: "(¿No te canso?)".[296]

Esta temor y recelo a ser incomprendido, lleva al poeta a intercalar estas preguntas de forma intempestiva entre los veros del poema, rompiendo de esta manera el discurso propiamente poético que, por unos momentos, queda suspendido. Este contrapunto tonal entre lo dicho -lo versos- y las preguntas sobre la posible incomprensión o no de lo que se ha dicho en esos mismos versos, supone un movimiento bidireccional: por un lado los poemas son un recorrido por el mundo interior del poeta, mundo irreal, mágico, críptico y difícil de su imaginación y sus sueños; y, por otro, una apelación reiterada al otro, al receptor, al mundo exterior. Este último movimiento hacia el exterior busca la complicidad del receptor. Complicidad que queda expresada en la aparente improvisación, naturalidad y familiaridad con las que estas preguntas son formuladas.

Este carácter privado de las cartas adquiere en ocasiones un claro corte humorístico y jocoso, típico del juego entre amigos. Este es el caso del fragmento en que el poeta realiza un "trabalenguas" entre calamburesco y homofónico con el apellido de su amigo Eusebio Sempere:

[...]
no te aíres con la muerte amigo Pere,
se me para, Sem, te ampara,
me confundo en lo diciendo
y en oyéndote -leyéndote- me abismo.[297]

-**El humor y lo escatológico**. Pero, además y junto a este discurso privado teñido de un tono intimista en el que el poeta combina un decir serio o trascendente con las bromas, también aparece un decir que tenderá a la astracanada grotesca y escatológica: "infla el culo a los ánades o se orina en su rincón". Decir que, simultáneamente, aparece combinado con un tono más agrio y desgarrado en el que las interioridades y secreciones corporales caracterizan -en la misma línea iniciada en el poema "Mi castillo casual" de su libro anterior- un discurso que expresa unos y comportamientos imposibles, delirantes y disparatados:

Me hago un nudo en la garganta
me hago un lazo con las tripas
me revuelvo todo el pelo y me rebujo
entre trapos y chalinas
Bajo el manto principal de mis razones
como moscas pegajosas
sorbo mocos
[...]!Qué será de sus orines una vez vencido el llanto![298]

El humor y el disparate también se consiguen desgajando y descomponiendo el componente léxico del lenguaje en partes imposibles. En el siguiente fragmento, el poeta desmenuza vocablos que generan otros vocablos a modo de falsas etimologías. Este proceso de partición o desintegración de palabras tiene un efecto parecido al calambur, pues tanto en este recurso retórico como en estos versos, el resultado final produce o sugiere un sentido radicalmente opuesto. El chiste, la gracia y el pasatiempo intranscendente marcan el tono:

¡Qué son dime los cartílagos
si de lago nada tienen ni de carta!
¡Qué son dime los murciélagos
si por Murcia no hay ni un lago
si no tienes entre manos un mal rábano que darme![299]

También los refranes son utilizados como material poético. Este acervo de la tradición popular oral que pasa por ser uno de los paradigmas más fijos y fosilizados del idioma, sufre las acometidas de la inventiva del poeta. Chicharro profana el templo de la tradición popular haciendo uso de un humor dislocante y disparatado

[296] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 185-186.
[297] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 171-172.
[298] Este poeta norteamericano fue uno de los primeros en poner en práctica la idea del verso libre, iniciando así una nueva corriente poética. Esta nueva propuesta poética, como informa T. Navarro Tomás, la retomaron y desarrollaron los poetas simbolistas franceses Émile Verhaeren (1855-1916); Gustave Kahn (1859-1936) y Jules Laforgue (1860-1887), bajo el nombre de versolibrismo. Cf. T. Navarro Tomás, *op. cit.*, pág. 453.
[299] T. Navarro Tomás, *op. cit.*, 488-489.

que *endereza* y modifica ese material original que ha tomado prestado:

[...]
son los vagos espectros, esperpentos solemnes
sin camisa ni muda como dice el refrán:
"*Al corredor galgo viejo no hay por qué pedirle nísperos* ".

O bien*:*

Cuando el cencerro entra en casa hasta el cura se la rasca.[300]

En este juego que propende al dislate, también puede aparecer un refrán reconstruido o desmembrado en combinación con una frase adverbial y lo escatológico. Esta fusión de elementos dispares dan al discurso un marcado tono irreverente:

¿Soy yo cura, ámbito habito
o es el hábito del obispo
que hace al monje o no lo hace
por los siglos de los siglos que me orino[301]

Otros idiomas. Aunque sólo en dos ocasiones se halle una expresión procedente del inglés y otra del francés, esta doble aparición de extranjerismos complementa y amplia ese *collage* poético que, ahora, ya puede considerarse como plurilingüe y políglota. Así y en "Carta de noche a Carlos, el poeta recurre a una típica frase formularia en inglés: "[...] let me I write you, my dear",[302]y en "Carta de noche a Paco y Genoveva" a la expresión procedente del francés "bon coeur".[303]

-**El sainete**. El poeta acude a los diálogos atolondrados y acelerados de la comedia teatral. El fluir de las palabras en los versos reproduce la velocidad de las correrías de los personajes de las comedias de enredo y de los sainetes. Las voces se superponen confundiéndose. Las palabras conforman las escena y configuran el caos situacional. La acción es puro verbo:

¡Acudid!!Traeros la hopalanda la hoja seca!
Volvamos por la ciega cacatúa...

¡Abridles!... ¡Tú Abanindro mi amor
hijo chiquito! ¡Ven Calendura ven
y tú Calendureta...
Calendureta hijos del tiempo sois!
¡Mandrágoras y peces frígidos!... ¡Amnistía!
(Mira se muerde las manos.)
¡Vos!... Aupad el baluarte!
¡Sí... sí! ¡Estate quieto imbécil!
Las pequeñas orugas la cosecha...
(¡cómo ríen inconscientes, cómo!...)
!Auxilio!!Madre!... ¡Al fin los dos![304]

-**El material irracional**. Por último, el componente más abundante en estas "cartas" es el procedente del mundo onírico y de la fantasía. Será aquí y mediante el uso recursivo de imágenes irracionales dispuestas, normalmente, en grandes tiradas o series, donde el poeta se acerque más a los modos y maneras surrealistas. De hecho, Chicharro parece poner en práctica aquel precepto bretoniano según el cual la imagen más fuerte o chocante es aquella en la que convergen dos realidades o aspectos de la realidad diametralmente opuestos o

[300] Para la descripción métrica de los poemas aquí citados, remito al lector al interesante análisis que T. Navarro Tomas realiza en su tratado. *Ibídem*.
[301] C. Edmundo de Ory, carta mecanografiada dirigida a E. Chicharro el 24 de mayo de 1960. Original en el Archivo familiar de E. Chicharro.
[302] Para la reproducción de dicho fragmento, véase la página 282 de este estudio.
[303] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 182-183. El subrayado es mío.
[304] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 184.

infinitamente distanciados en tiempo y espacio.[305] De esta manera y mediante la presencia de lo inhabitual, de lo raro y de lo irracional, el poema puede conseguir el efecto sorpresa sobre el lector:

Un viejo sin polainas se atraca de pepino.
Un alfiler rechina clavado en la ventana.
Un soldado que salta saca la lengua y ríe.
El potro se abanica y charla por los codos.
La lavandera aprieta del rifle el gusanillo.
Escupe el pobre ciego en la mesa de apuestas.
[...]
Un brazo se presenta sin hombro que le asista
Muerde el polvo la luna. Una puerta se entreabre. [306]

Lo inesperado también hace acto de presencia a través de bestiarios imposibles:

Trepa el perro silba el gallo rompe tiestos el canario
tira tiros el melón y el ciempiés está al acecho
se hace el sordo y suelta coces
¿Le conoces?
Aúlla el topo, grita el sapo, canta el chopo y la corneja
en el agua se refleja.[307]

BIBLIOTECA VIRTUAL

2.3.6. Conclusiones

Este libro de poemas es el último volumen escrito enteramente en verso. Y Con estos versos se cierra el proceso de disolución del discurso "de a caballo" que iniciara en los sonetos de *La plurilingüe lengua*. A su vez, en este volumen Chicharro se adentra ya definitivamente en la dinámica que alterna lo onírico, lo misterioso y lo imaginario con el realismo detallista de los objetos, las cosas y sus nombres. Los poemas-carta son el marco en el que se desenvuelve el mundo de las imágenes de corte irreal y onírico:

Cuando sueño por la noche que tu sueñas
me veo en sueños que dormido entro en tu sueño
y así sueño que tu sueñas
que yo sueño que te veo soñar despierta...
Se detuvo el sueño, estás.[308]

En *Cartas de noche* reencontramos ese discurso que alterna lo jocoso y lúdico, el humor y lo intranscendente con la angustia de un verbo huérfano de referentes y en el que, a un mismo tiempo, se combina, mezcla y superpone una amplia gama de expresiones, tonos y decires procedentes de distintos campos de la experencia. Esta técnica de *collage* que unifica en un mismo espacio poético una amalgama tan dispar de materiales língüísticos confiere a los poemas-carta un grado tal de irracionalismo que la misma voz poética duda de su propia capacidad de descernimiento para averiguar lo que significa o debería significar el mensaje, lo que es o debería ser el contenido de la información trasmitida en sus epístolas. Esta duda sobre la capacidad de comunicación de su discurso es proyectada al lector, de tal manera, que el poeta parece afirmar, al formular la siguiente pregunta, que la poesía no es comunicación: "¿Tú lo entiendes? Yo no sé, porque lo sueño".[309]

---

[305] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 185.
[306] *Ibídem.*
Como el lector ya habrá adivinado, la exposición y defensa que Chicharro está realizando del lenguaje infantil, de lo ilógico e irracional frente al lenguaje de los adultos y su lógica, retoma los contenidos que, en su momento, fueron expuestos tanto el los manifiestos del Postismo como en las revistas *Postismo*(1945) y *La cerbatana*(1945).
[307] *Ibídem*\ \finnot\\
Jacques Rivière, cito por T.S. Eliot, *Función de la poesía y función de la crítica*, Barcelona: Seix-Barral, 1968, págs. 138-139.
[308] Para el fragmento en verso, véase la página 282 de este estudio.
[309] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 186.

También en *Cartas de noche* se constata esa querencia, ya observada en los libros anteriores, por la especulación verbal que busca la euritmia y que somete la palabra al pentagrama de la sonoridad musical. Por último, si bien es cierto que en estos poemas los principios estéticos y poéticos postistas sustentan el discurso chicharriano, no es menos cierto que en este libro es cuando el poeta se acerca más a la concepción imaginaria surrealista. Y, al igual que Breton, su escritura, la de Chicharro, mantiene discurso abierto a las posibles y variadas lecturas que de él se puedan hacer, pues la suya es una escritura que acepta todos los riesgos al rechazar el sentido predeterminado y optar por el sentido de lo indeterminado. *Cartas de noche* es una propuesta para que el lector practique el arte de la interpretación.

2.4. *MÚSICA CELESTIAL (1947-1958)*

Este último libro que abarca, en sus más de diez años de elaboración, casi toda la vida de producción literaria del poeta es, sin lugar a dudas, el proyecto más ambicioso de Chicharro. No sólo por su extensión -supera las cincuenta páginas-, también por su intención. El poeta se propone crear un poema que al igual que los *Canti Pisani* (1948) de Ezra Pound u *Hojas de Hierba* (1855) de Walt Whitman, se erija en un universo autosuficiente, en un mundo de letras dentro del universo de las letras. A su vez, y como hemos anunciado en los capítulos anteriores, *Música celestial* es el libro que rompe definitivamente con la tradición poética que fue la base de la poesía española de la inmediata posguerra: nada queda ya de aquella visión edulcorada y vaporosa del mundo; nada queda de aquel afán clasicista y formalista. Además, este último libro se aparta de ese decir jocoso, fácil y ligero, a menudo intranscendente y lúdico de la escritura postista de primera hora. El poeta recupera o reintroduce un tono más grave que, en no pocas ocasiones, se acercará a un discurso de tipo filosófico y pseudo-logicista, que en más de una oportunidad expresará una clara intención didáctica.

2.4.1. Prosa y verso: el substrato formal

Si bien es cierto, como se ha podido comprobar en los capítulos anteriores, que Chicharro trata extensamente en sus escritos teóricos y en los manifiestos del Postismo, los motivos que le llevaron a él y a los postistas a utilizar y recurrir a las estrofas soneto y romance, al metro y a la rima en libros como *Las patitas de la sombra* y *La plurilingüe lengua*. Si bien es cierto que, a su vez y posteriormente, también explica y argumenta las razones que le llevaron, por un lado, a desasirse de dichas estrofas y de la rima, y, por otro lado, a conservar el cómputo silábico como componente y soporte básico de su producción poética posterior, recogida en los libros *Tetralogía* y *Cartas de noche*. No es menos cierto que, por lo que atañe al importante cambio formal del discurso poético llevado a cabo en *Música celestial*, no ocurre lo mismo.

Así y contrariamente al proceder puesto en práctica hasta ahora, Chicharro no motiva ni explica en ningún texto teórico las razones que le llevaron a desprenderse, de forma ya definitiva y en este último libro, del metro como componen te básico y vertebrador de su discurso poético.

Además y paradójicamente, tampoco se encontrará ninguna exposición teórica que trate o discuta el problema, relativamente moderno, de los límites que pue den separar y las variables que pueden diferenciar el discurso en verso del discurso en prosa, y de las consecuencias que de esta distinción puedan desprenderse para definir o considerar un poema determinado como tal poema o como un poema en prosa. Dicho con otras palabras, el poeta se aparta de aquella línea inicial según la cual toda elección estética y formal por él realizada, y su correspondiente puesta en práctica en los poemas, venía sustentada por una amplia base y argumentación teórica.

Por primera vez, el poeta obvia la discusión metapoética y, a pesar de los interrogantes que el libro suscita, no da respuesta a las siguientes preguntas: ¿Cuáles son las características de los poemas en prosa? ¿En qué se diferencian estos últimos de un poema en verso? y ¿Es el libro *Música celestial* un ejemplo de un amplísimo poema verso o un ejemplo de un extenso poema en prosa, o es el resultado de una combinación de ambos procederes? A continuación y visto que el propio poeta silencia este problema formal, pero básico, sobre la naturaleza del discurso de *Música celestial*, voy a intentar responder aquí las tres preguntas arriba formuladas.

Parto de que existe una oposición entre verso y prosa; y de que este binomio de conceptos es susceptible de ser definido técnicamente. Ambos términos se refieren a dos procedimientos distintos, a dos usos del lenguaje perfectamente diferenciables. Así, mientras en el discurso en verso la cadena verbal, la disposición sintagmática, es sometida al metro, a la cuantificación silábica, al *numen*; en el discurso en prosa esto no ocurre. Esta es la diferencia formal fundamental. Cuando estamos ante un discurso regulado por el cómputo silábico y acentual, cuando este mismo discurso presenta una serie de recursividades regulares, estamos ante un discurso en verso. E inversamente, todo discurso que no recurra a estos componentes será un discurso en prosa.

No obstante y a pesar de la claridad formal de esta delimitación conceptual entre un tipo de discurso y otro, esta diferenciación no tiene en cuenta y no resuelve los aspectos cualitativos del discurso y esos otros

elementos -tropos y figuras, tropos gramaticales/ tropos retóricos, figuras de gramática/ figuras de retórica, figuras de palabras (pensamiento)/ figuras de dicción-[310]que pueden constituir una obra de arte verbal. A su vez, tampoco da respuesta al problema del grado de formalización de un texto y las consecuencias que de ello se puedan desprender. Sin embargo y a pesar de que un discurso cualquiera pueda estar muy formalizado, si este mismo discurso no está medido, siempre será prosa.

Sin embargo, puede darse el caso de que un discurso en prosa tenga cierta fluidez e incluso ritmo, y que, por lo tanto, en este mismo discurso aparezcan efectos sonoros y gramaticales. También puede ocurrir que estos efectos se repitan con cierta regularidad o que formen simetrías o paralelismos. Si esto sucede, entonces, estamos ante un caso de prosa rítmica. Un tipo de prosa que se aproxima al verso por el uso de una serie de recursos formales aplicados con menos regularidad y con mucha más libertad. Pero, a pesar de que este tipo de prosa se aproxime al decir en verso, siempre podrá señalarse un diferencia básica e indisoluble entre ambos modos: la naturaleza y aplicación de las pausas en el discurso.

Así, mientras en la prosa rítmica, las pausas coinciden a nivel sintagmático con la distribución y orden sintáctico; en el discurso poético, por lo contrario, las pausas responden a criterios cuantitativos, a la distribución de sílabas en la cadena versal. Este hecho explica que en muchas ocasiones, la pausa poética o pausa versal no coincida con la pausa sintáctica. Así pues, el poema en prosa o prosa rítmica aparece cuando los recursos de la función poética son explotados al máximo. La diferencia con el poema en verso radica en que, en este último, además de la aplicación de toda la gama de recursos propios de la función poética se añaden los recursos y los artificios métricos.

Es decir y parafraseando a W.H. Auden, un poema en el que la separación y distribución de los segmentos del discurso no responden a los criterios métricos indiferentemente de si estos criterios son regulares y tradicionales, o si, por defecto, estos criterios no están sujetos a un patrón métrico determinado pero existe el cómputo silábico[311], no puede llamarse un poema en verso, porque no tiene nada que ver con la métrica. *De facto*, en estos casos se debería hablar, según W.H. Auden, de "prosa recortada" (*chopped up prose*). Así pues, un poema en prosa es aquel en el que la distribución de las partes, de los segmentos no responde a los criterios métricos. Esta diferencia formal servirá para enmarcar la problemática definición de la naturaleza formal del discurso de *Música celestial*.

En la única y sucinta ocasión en la que Chicharro se refiere a la naturaleza formal de *Música celestial*, su aportación es contradictoria. Por un lado, señala que se trata de un libro escrito medio en prosa medio en verso. Pero, por otro lado y en dos ocasiones seguidas, afirma que *Música celestial* contiene "unos 1.500 versos".[312]Esta última afirmación no es del todo correcta. En rigor, se trata de un texto en que se alternan fragmentos en prosa en los que la división de las partes no obedece a ningún criterio formal -que son los que más abundan-, fragmentos de "prosa recortada" en los que la división del discurso en segmentos o partes obedece a criterios sintácticos, semánticos, visuales, etc. pero no métricos, y unas cuantas series de versos libres heterométricos. La alternancia de un tipo de discurso y otro no está fijada por ningún patrón o regla determinados. El poeta reivindica la libertad en cuanto a la estructuración y composición formal del texto.

El discurso de *Música celestial* se extiende a lo largo de veintidós estancias que no guardan entre ellas ningún paralelismo formal sistematizado, y en las que la ausencia de una norma es el factor común. La ruptura con los moldes estróficos clásicos es radical. El abandono de la regularidad y recursividad, por no decir la casi abolición, de los artificios y patrones métricos es definitiva.

Sirva como ejemplo de lo afirmado arriba, la siguiente y breve serie heterométrica de veinte versos en que se combinan versos heptasílabos, octosílabos, decasílabos, endecasílabos y dodecasílabos. Para más precisión y para evitar malentendidos, debo señalar que esta serie de versos aparece intercalada dentro de una serie de extensos pasajes en prosa. De tal manera que las seis páginas que anteceden a esta serie versificada y las diez que la preceden están compuestas, en su totalidad, en prosa simple y llana. A continuación reproduzco la serie heterométrica en su totalidad y una brevísima parte del discurso en prosa que envuelve a dicha serie:

Tan sólo los artistas se acercan al lenguaje de las cosas. Lo entienden parcialmente e intentan hablarlo. La obra de un artista, en mayor o menor altura, es una página escrita en esa lengua.

El árbol tras la caña	(7)
el mirlo tras el tilo	(7)
el mar tras el pupitre	(7)

[310] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 169.
[311] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 174.
[312] Sirvan como ejemplo de esta afirmación los poemas de Rubén Darío titulados "Nocturno" y "Poema del otoño". *Vid.*
P. Gimferrer, *Antología de la poesía modernista*, Barcelona: Ediciones Península, 1981, págs. 90-91 y 92-97.

la noche tras la persona (8)
el libro tras el silencio (8)
el silencio tras la ruta (8)
la ruta tras el reflejo (8)
el reflejo tras la prisa (8)
la prisa tras la noria (8)
la noria tras el viento (8)
el viento tras el cristal (8)
el cristal frente a la tijera (9)
la tijera junto al precipicio (10)
el precipicio de pie frente la llama (12)
la llama aparte del martirio (10)
el martirio luego el huracán (10)
el huracán donde ya no hay nada (10)
la nada a la derecha del muerto (10)
el muerto por encima de la niebla... (11)

Son apariencias todos estos casamientos. A producirlas ha bastado el situar los elementos varios. Y más aparente y eficaz resultaría siempre el nombrar cosas concretas que mostrar las abstractas. La preeminencia de lo abstracto sobre lo concreto se deriva únicamente de la imagen. La imagen nace de la relación de cosas concretas entre sí. Reducir vuestra casa al silencio y veréis como cada cosa os empieza a hablar. Haced la oscuridad en vuestra razón y veréis cómo dentro de vosotros ya hablan las cosas. Vaciaros por completo de deseos y veréis [...][313]

En este extensísimo poema y junto a los relativamente breves fragmentos, como el citado arriba, en que en una tirada versal se combinan segmentos que oscilan entre el verso *semilibre medio* y el verso *libre medio*, también se dan varios casos en los que Chicharro recurre al *verso libre mayor*. Así y como ejemplo de ello, en la segunda estancia puede leerse:

[...]
un grito solo, sólo por ser grito, no tiene misterio alguno;
no tiene misterio una mano separada de su brazo,
ni un brazo separado de su cuerpo y sin dueño expresado,
no lo tiene un espejo, ni una figura de espaldas,
ni un promontorio, ni la solitaria estrella
[...]
ni el vaso, el dedo, el cisne, el musgo, el ramo, el cautiverio de cadenas;
ni la laguna, la sombra, la sortija, la imagen, la encrucijada, la reja, de por sí. [314]

El uso, por parte de Chicharro, de amplias medidas versales que oscilan entre quince, veinte o más sílabas, entronca directamente con las maneras y la técnica poéticas que Walt Whitman (1819-1892) plasmara en su libro *Hojas de Hierba* (1855).[315] Con la elección y el uso del verso libre, Chicharro enlaza más con la tradición, en su momento renovadora, de los poetas del siglo XIX, que con las propuestas poéticas en lengua española que, durante el siglo XX, se escribieron en *verso libre mayor*.

Dicho con otras palabras, el uso del *verso libre mayor* en algunos poemas de, entre otros autores, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, Vicente Aleixandre y García Lorca esconde, en la estructura interna de dichos versos, una regularidad y recursividad mayor de la que, a primera vista, pueda suponer el uso de versos de quince o más sílabas. Es decir, desde el punto de vista del orden interno de estos versos, una gran parte de ellos se puede subdividir en segmentos métricos más breves. A modo de ejemplo y como informa T. Navarro Tomás, "a través del el extenso poema *Altazor*, de Huidobro, la pauta rítmica la señala el grupo heptasilábico, que unas veces solo y otras doble o combinado con sus congéneres de nueve y once, se destaca sobre toda otra unidad".[316]Esta misma recursividad y segmentación de una unidad silábica extensa en unidades métricas más

[313] *Vid*. E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 175-178.
[314] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 211-212.
[315] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 177.
[316] *Vid.*

breves -dependiendo del poema y autor aparecerán combinados, mezclados y repetidos de formas muy diversas núcleos de cinco, siete, ocho, nueve, diez u once sílabas- se observa, por ejemplo, en *Noche sinfónica* de Vicente Aleixandre, en *Oda a Walt Whitman* de García Lorca y en *Singladura* de J.L. Borges.[317]

Por lo contrario, en los pasajes de *Música celestial* compuestos en *verso libre mayor* es muy difícil encontrar esa recursividad, subsegmentación e incluso regularidad silábica constatada en los poemas de los autores arriba citados. De ahí que, como decía antes, el discurso poético en *verso libre* de Chicharro enlace, sobre todo, con aquel decir primigenio de Walt Whitman. Además, las influencias del poeta norteamericano sobre el discurso chicharriano no sólo se reflejan en el uso y la disposición del *verso libre*. En este último libro del poeta madrileño, también se encuentra esa tendencia a la exposición abundante de detalles sin organización que caracteriza la poesía de W. Whitman. En esta misma línea interpretativa y corroborando el importante influjo de W. Whitman, C. Edmundo de Ory afirma, en una de las últimas cartas dirigidas a su amigo madrileño, que "en esa su "música celestial" se evidencia notoriamente la influencia directa de -o en su caso inconsciente probablemente- W.W. La enumeración caótica, el ilogismo lírico o mejor dicho el capricho analógico que alía mínimas especies de cosas-palabras o pruritos analógicos de cosas-abstractas y cosas-concretas y al mismo tiempo cosas-metáforas transformadas en conceptos claves como "la rosa pútrida" y *ansi de suite*. Es un poco W.W. y un poco Linneo".[318]

Los ecos del decir de W. Whitman en este último libro de Chicharro, también se dejan oír a través de la abundancia de exclamaciones -aunque en *Música celestial* no ocurra con tanta frecuencia-, de la reiterada aparición de imperativos y de los frecuentes exhortos a pensar y actuar de acuerdo con ciertas exigencias o presupuestos morales o filosóficos que la voz poética expone a lo largo de todo el poema. El propósito didáctico-moral del discurso de Chicharro, equiparable, en muchas ocasiones, al de W. Whitman, explicaría el carácter conminatorio de *Música celestial*.

En este extensísimo poema, el poeta establece la siguiente línea divisoria entre prosa y verso: al decir lírico le corresponde un discurso en verso; a la exposición de argumentos, al discurrir metapoético, descriptivo, filosófico o pseudo-logicista les corresponde un discurso en prosa. La oposición formal, la contraposición de temas, contenidos y el tratamiento a éstos dedicado queda delimitado formalmente por la presencia o ausencia del cómputo silábico. Como se desprende de la relación hecha hace un momento, la oposición verso/prosa presupone, en este libro, la existencia de una correlación entre el fondo y la forma. Como se verá en el próximo apartado, este juego contrapuntístico y de alternancia entre el decir de "a pie" y el decir de "a caballo" está fundamentado y depende, en la mayoría de ocasiones, del contenido y finalidad de las partes que conforman el discurso de *Música celestial*.

2.4.2. Un poema sobre poesía: por un discurso metapoético

Una aproximación a los campos temáticos que fundamentan y vertebran el contenido de *Música celestial*, nos revela que uno de los temas principales de este "libro-poema" es el lenguaje mismo. En este sentido, el pasaje antes citado y perteneciente a la octava estancia[319]es un ejemplo paradigmático de ese discurso poético que tiene como objeto de discusión o tema la naturaleza misma del lenguaje en general y la del lenguaje poético en particular. Básicamente, la idea que está defendiendo Chicharro en esta octava estancia es que el lenguaje convencional es expresión del atrofiamiento, enquilosamiento y perversión del hombre disuelto en la masa. Frente a este uso "corrupto" del lenguaje, el poeta contrapone, defiende y reivindica el lenguaje de la infancia y su propio lenguaje poético como reflejo y recuperación de ese uso irracional e ilógico del habla de los niños, como expresión de la inocencia perdida de las cosas.

Este enquilosamiento del lenguaje convencional sería el resultado final de un proceso de extrañamiento y alejamiento de la naturaleza por parte del hombre-individuo. Según el poeta, este distanciamiento, cuando no completa escisión, entre el hombre-individuo y el mundo natural es consecuencia del proceso de masificación de

---

E. Chicharro, *op. cit.*, respectivamente, págs. 197-198 y 175.

[317] Transcribo, como argumentación del carácter pragmático y funcional del discurso usual, unas pa-labras de Heinrich Lausberg en su tratado *Elementos de retórica literaria*, Madrid: Gredos, 1983, pág. 19: "11. El [discurso] usual [...]; *el hablante lo pronuncia una sola vez en una situación histórica en acto (del ámbito privado o público), con la intención de cambiar esta situación y cuya función es utilizada totalmente en correspondencia a la intención del hablante en esta situación*. [...] 13. El número de discursos usuales, desde que existe la humanidad, es incalculable, pues cada hombre durante su vida se enreda en situaciones que le afectan, las cuales se concretizan socialmente como discusiones (§ 7) y en las que él ha de entrar como hablante (§ 8)". El subrayado es mío.

[318] *De la retórica y bellas artes*, sf/sed, Parte III, Cap. X, págs. 241-244. Traducción de los títulos de ambas obras: "Ensayo sobre los placeres de la imaginación" y "El arte de preservar la salud".

[319] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 167.

la sociedad que transforma a ese hombre-individuo en una pieza o parte insignificante de un gigantesco engranaje anónimo. Y así, el hombre-masa ortegiano hace acto de presencia y se transforma en un monstruo:

> Es el momento en que un viento de apetitos, de rebelión, de defensa corre como un escalofrío por el cuerpo de *una muchedumbre abandonada a sí misma u oprimida hasta hacerla sangrar por la boca*.
>
> Los rostros adquieren expresiones feroces de animales.
>
> Otros, los menos, la tienen de bestia estúpida y estupefacta.
>
> Se atracan los cauces del movimiento rutinario, se abren las cloacas, se derriban contrafuertes [...]
>
> Y esa muchedumbre, a la merced del viento y de la sospecha, se arrastra con rumor de cadenas, de batanes, de pezuñas y cascos y escobas.
>
> *El alma entera de ese bicho sin cabeza ni rabo anda zarandeada, cubierta por una capa de silencio y calla*.[320]

Chicharro presenta al hombre-masa como un animal, pero un animal innoble en oposición a "los animales que viven su vida en estado de nobleza, porque no se apartan de su sustancia".[321]El hombre-masa es un monstruo que no atiende a las "razones" de la Naturaleza. Este hombre disuelto en la muchedumbre recurre al lenguaje única y exclusivamente como instrumento para conseguir unos objetivos que el poeta considera de dudosa consistencia moral. Ya que para el hombre-masa el lenguaje es una simple moneda de cambio, cuyo valor radica en su utilidad: "las personas comercian con la ciencia propia. Se ven en el trance de no admitir más ciencia que la suya y a los demás seres quieren transmitírsela e imponérsela. Así no se puede ni entender a Dios".[322]De ahí que frente a este lenguaje utilitario que expresa la perversión del hombre-masa y la escisión de éste con la naturaleza, Chicharro proponga la recuperación de lo que él llama "el lenguaje de las cosas".

Es decir, el poeta contrapone el lenguaje de los adultos basado en la razón y como expresión de una visión del mundo en la que lo convencional, la costumbre, el sentido común, y la tradición son los componentes fundamentales; al lenguaje ilógico de la infancia como expresión de la inocencia y ese estado primigenio del hombre "unido a la naturaleza". Estado que el hombre disfrutaría durante su niñez, momento en que todavía no se ha completado el proceso de socialización, culturalización, en fin, de asimilación de los valores y preceptos de la sociedad. Período en que el uso del lenguaje, en tanto que exponente máximo de este proceso de socialización- es un continuo ejercicio de aproximaciones, intentos, rupturas y forzamientos morfológicos, léxico-semánticos y sintácticos que transgreden la norma, lo establecido.

Período, en definitiva, en que el aprendizaje del sistema de la lengua supone un ir reconociendo y, quizás, aceptando los límites y las reglas del juego que este sistema, que por definición es social, impone al habla individual. Y precisamente para averiguar donde está el umbral que separa lo propio de lo impropio, de lo dicho correctamente de lo incorrectamente dicho, el niño debe romper esos mismos límites formales -sea consciente o inconscientemente- que la norma lingüística impone sobre el habla individual.

Para Chicharro, este estadio en que se está aprendiendo una lengua es aquella tierra de nadie, ese tiempo y ese espacio ideal, en los que lo imposible es posible, en la que el hombre que todavía no es hombre habla "su única y propia lengua" todavía incorrupta:

> El lenguaje de las cosas es inteligible, pero necesario es conocer esa lengua. Luego, uno mismo puede hablarla. Las personas en su niñez, cuando aún no hacen más que balbucear un idioma oficial y con fronteras, se hallan dispuestas a aprender ese idioma mágico.[323]

Después de esta etapa de máxima inventiva lingüística, la asimilación social, el desastre. El poeta lamenta la pérdida de aquel "paraíso que fue la infancia", aquel tiempo en que valía decir todo, fueran cuales fueran las palabras, la forma, el tono, la entonación..., y condena las consecuencias del paso de la niñez a la madurez, momento en el que, si uno quiere participar en sociedad, el habla individual debe acercarse irremisiblemente a la norma lingüística. Chicharro presenta este proceso de adaptación a lo social como una enfermedad, como una adicción, como un vicio, en fin, como una pérdida. El poeta constata que la infancia también tiene su *fines terrae*:

> Después se alcoholizar con los dictados de lo convencional, atrofian sus miembros con las razones de la rutina, anquilosan y obturan sus cerebros con los convencionalismos de

---

[320] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 211.

[321] *Ibídem*\ \finnot\\

E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 187-188.

[322] *Ibídem*\ \finnot\\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 198.

[323] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 191.

la lógica.[324]

Descubierto el daño y la tragedia, y una vez expuestos sus argumentos, Chicharro afirma que la tarea del artista y del poeta, es recuperar ese uso primigenio del "lenguaje de la cosas" que se ha ido perdiendo, diluyendo con la madurez y con la integración del hombre-individuo en la masa. Por esta razón, retoma aquella idea romántica según la cual el artista es un hombre privilegiado y diferente al resto de los mortales, un vate capaz de proferir ese discurso único, acaso mágico, que se aparta de lo convencional, de lo racional y de la lógica: "Tan sólo los artistas se acercan al lenguaje de las cosas". Así y en este sentido, también para Chicharro como para los poetas románticos, "el acto literario empieza a considerarse como una especie de incursión en el absoluto y su resultado como revelación".[325]La función del artista es, para Chicharro, una tarea esencialista cuyo fin es recuperar el lenguaje perdido de las cosas.

Hasta aquí y como se habrá podido comprobar, toda la exposición teórico-argumental de contenido metalingüístico que sustenta el razonamiento del poeta, ha sido presentada, una vez tras otra, en una serie de pasajes en prosa. Pero, cuando el poeta presenta una muestra de ese otro decir, de ese discurso que, según él, sería ejemplo de ese intento de aproximación a aquel decir primigenio de la infancia; cuando presenta la prueba de que el artista puede acometer esta empresa, entonces pasa al discurso en verso libre.[326]

A continuación y una vez cerrada la serie en verso libre, el poeta retoma el decir en prosa. También aquí, como en el caso anterior, la razón que fundamenta el cambio de registro es la vuelta a un tipo de discurso básicamente metapoético. En esta ocasión, el objeto del extenso pasaje en prosa es, por un lado, explicar mediante qué procedimientos ha conseguido componer esa serie de versos en la que se reproduce el llamado "lenguaje de las cosas", y, por otro, dar una extensa lista de recomendaciones y consejos para aquellas persona que deseen acercarse a ese lenguaje especial del que el poeta hace gala.[327]

Frente al constreñimiento de lo convencional y lo social que quedaría expresado en un lenguaje en el que la norma lingüística y la función referencial del lenguaje son los dos pilares fundamentales, Chicharro propone un uso individual, marcado y personalizado de esta misma lengua. Este uso particular y exclusivo implica que el discurso debe apartarse de los dictados de la norma lingüística, del sentido común y de los referentes, mediante un previo ejercicio de introspección y de soledad ensimismada: "Reducir vuestra casa al silencio y veréis como cada cosa os empieza a hablar".[328]

Este afán por componer una obra poética en la que el acto de escribir forme parte sustancial de los contenidos temáticos de la misma, también se refleja en la selección de determinados tópicos literarios. Como ejemplo paradigmático de este proceder, nombro aquí la "rosa". Este tópico de tópicos, este emblema de la tradición poética universal aparece en distintas ocasiones y a lo largo de todo el poema como motivo recurrente y, a su vez, con los diferentes valores simbólicos o connotaciones que la tradición le ha asignado. En algunas ocasiones, el poeta introduce algunas variaciones temáticas de propia cosecha sobre este tópico, trastrocando y discutiendo así el legado de la tradición.

Ya en la primera estancia, la "rosa" es presentada como símbolo de la belleza y del amor. Esta connotación positiva dictada por la tradición literaria, sin embargo, es invertida mediante la asignación, al sustantivo "rosa", de un adjetivo descriptivo que, por su naturaleza semántica, confiere al sintagma nominal una marcada connotación negativa: "la rosa pútrida". El poeta está planteando un juego de ambivalencias semántico-simbólicas mediante una doble antítesis conceptual: belleza, amor / detritus, destrucción. La descolocación del símbolo se realiza de forma gradativa:

El amor.
El gran amor loco, de dimensiones desorbitadas.
Aquel que brota con ímpetu de todo bicho viviente
[...]

La rosa abierta de los vientos, el viento de la discordia, la rosa pútrida, las plumas remeras del ala con que el viento devasta el exuberante cuerpo de la rosa.[329]

En la tercera estancia la "rosa" reaparece como motivo temático, esta vez como imagen emblemática de ese otro tópico literario de recio abolengo: la fugacidad de la vida. En esta ocasión, el poeta presenta la rosa como símbolo-clave y representación de la caducidad y temporalidad de la belleza, en concreto, y de la vida por

[324] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 195.
[325] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 192. El subrayado es mío.
[326] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 221-222.
[327] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 216.
[328] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 217-218.
[329] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 202.

extensión:

> Sólo la Muerte última lo será todo.
> Hasta ella, no habrá otra muerte;
> y cuando llegue, nadie estará en pie para verla,
> Mientras tanto... rosas en primavera y rosas otra primavera,
> y hombres para presenciar la primavera, esperar las primaveras,
> recordar nostálgicamente la última.
> En el agua de un vaso abrirá el capullo y la rosa envejecerá,
> y caerán sus pétalos al pie del vaso mismo
> mientras las hojas, sustentadas por el tallo verde y duro,
> duras y verdes, asistirán a la madurez, envejecimiento y muerte de la
> rosa.[330]

El tópico clásico del *tempus fugit* representado por la no menos clásica imagen del ciclo biológico-vital de la rosa -florecimiento, eclosión y fin-, puede interpretarse como un claro guiño del poeta hacia la tradición y en particular la poesía modernista, en cuyo repertorio de expresiones, vocablos y temas se encuentran no pocas referencias a motivos florales y, en concreto, a la rosa que en algunos poemas también aparece como símbolo emblemático de la fugacidad de la vida.[331]

En las estancias quinta y sexta, el poeta vuelve a hilvanar el tópico del *tempus fugit* y su última expresión: la muerte, con la imagen simbólica de la rosa, reiterando y ampliando, de esta manera, la explotación de este tópico de tópicos.[332] Finalmente y en la catorceava estancia, la rosa vuelve a hacer acto de presencia. En esta ocasión y como cierre de esta isotopía recursiva, el poeta realiza una variante temática, en la que presenta la rosa como *exemplum*, como máximo exponente, en fin, como símbolo de la "nobleza" de los entes y seres naturales, como síntesis emblemática del mundo de la naturaleza:

> ¿Qué sabe la rosa del péndulo herbáceo que la sostiene?
> Sin embargo la rosa vive como rosa.
> Soberbia, modesta... ¡qué importa! ¡Adjetivos!
> No hay que cansarse: las cosas son íntegras.
> Así deben ser las personas. [...][333]

La presencia e importancia del espacio que Chicharro dedica a las cuestiones que versan sobre el lenguaje y el consecuente predominio de la temática metapoética; el uso recursivo de símbolos-clave como el de la rosa; la apropiación de ciertos tópicos literarios como *tempus fugit* y la transitoriedad de las cosas, "nacer es morir" ("De otra, serás nato muerto"),[334]"no hay nada nuevo bajo el sol" ("Al fin y al cabo, todo cuanto se haga ya se ha hecho anteriormente"),[335]la invocación a la naturaleza y la invocación a Dios ("Y amo las plantas, los árboles, las flores, los pequeños arbustos y las hierbas que crecen como pelo en la superficie de la tierra [...] Y amo a Dios"; "!Dios santo!"),[336] etc., confieren a este "poema-libro" un marcado tono apologético y de defensa de la concepción que de la poesía tiene el mismo Eduardo Chicharro.

El poeta reivindica desde y en su "poema-libro" un uso gratuito y expresivo del lenguaje, lo más

---

[330] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 206.

[331] T.S. Eliot, *op. cit.*, pág. 161. En el ya clásico artículo-ensayo "La filosofía de la composición", Edgar A. Poe también se refiere a la cuestión de la extensión de un poema. En su opinión "un poema largo es, en rigor, una simple sucesión de poemas breves, es decir, de efectos poéticos breves", cf. Edgar A. Poe, *El corb i altres poemes. La filosofia de la composició*, edición y traducción de Xavier Benguerel, Barcelona: Els LLibres del Mall, 1982, págs. 35 y 36. La traducción es mía.

[332] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 199.

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

[334] Publicado en *Ambo*, Madrid, s.d.. Se trata de un pliego -según informa Gonzalo Armero- editado por Chicharro y F. Nieva, en el que, además del "Enjuiciamiento hipercrítico" del poeta, aparecía un cuento de F. Nieva titulado *El templo de la gran observancia*, e ilustraciones del propio Nieva y Dominique. E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 255.

[335] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 235.

[336] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 236.

alejado posible del discurso usual,[337] que permita que el hombre retorne a ese estado primigenio de la inocencia infantil. No obstante, que el autor mismo lo consiga en su *Música celestial* es otra cosa.

2.4.3. El afán didáctico

El trasfondo programático y conminatorio de este libro, no sólo se manifiesta, tal y como se ha visto en el apartado anterior, a través de la exposición y argumentación metapoética sobre lo que, según Chicharro, debería ser el discurso poético. También en lo que atañe a la exposición de los contenidos, este libro está cargado, como adelantaba en el apartado dedicado al discurso en prosa y verso, de una muy clara y excesiva voluntad didáctica.

Parece ser que el fin último de este extenso poema es ofrecer alguna impresión útil en el ánimo del lector. En este sentido, *Música celestial*, entronca directamente con toda la tradición literaria de corte didáctico, desde autores clásicos como Lucrecio con *Rerum Natura*, y Virgilio con *Las Geórgicas*, pasando por autores ingleses del siglo XIX como Mark Akenside con su tratado en verso *The pleasures of imagination* (London, 1806) y Armstrong en su *The art of staying healthy*.[338] Al igual que estas obras, también en *Música celestial*, el poeta declara abiertamente que el fin de su obra es instruir y dar conocimientos "útiles". Este hecho ya se puede observar en el subtítulo de este libro donde el poeta acota esta intención didáctica mediante una formulación que, precisamente, afirma todo lo contrario, recurriendo al tópico de la falsa modestia: "como suele decirse de lo que es sin sustancia ni provecho alguno".[339]Pero, mientras las obras mencionadas en primer lugar se diferencian de un tratado en prosa, filosófico moral o crítico, por el uso del verso; la obra de Chicharro se caracteriza, como hemos visto arriba, por el frecuente uso de pasajes en prosa y prosa recortada. Además, mientras en las primeras se observa cierto orden y estructuración de las partes, es decir, tratan regularmente un asunto; en *Música celestial*, se puede observar una disposición desordenada de las partes, en la que el discurso fluye alternando y mezclando invectivas sueltas contra algunos vicios, dando consejos o haciendo observaciones morales sobre la vida humana y los carácteres.

Como ejemplo de este proceder, sirva el pasaje en el que el poeta arremete contra la figura del burgués. Figura o arquetipo que reuniría en su ser todos los vicios, bajezas morales y desviaciones de conducta que el poeta censura. Por ello esta figura se hace merecedora de los exabruptos y una condena moral:

> ¡Maldito seas, burgués! Detestable y sublime puerco de un timorato creyente, ¿cuál crees tú que será tu merecimiento si te empequeñeces y mascullas jaculatorias y frenas un poquitín, sólo un poquitín tus sucios instintos, si amas a Dios por miedo, si te esfuerzas por ser hipócrita tan sólo para merecer los cielos en tu cerrado egoísmo?[340]

El poema describe y estigmatiza la figura del burgués, como antes hiciera con la figura del hombre-masa, como ejemplo del mal. Pero es voluntad redentora que impregna casi todo el discurso poético de *Música celestial*, lleva al poeta a dar consejos, a arengar a ese burgués objeto de sus iras, a quien "garantiza" la salvación si sigue el precepto al pie de la letra:

> ¡mira, mira la grandiosidad áspera y magnífica de la Creación!
> Y Dios te abrirá las puertas.
> No de otra suerte podrás decir que has nacido. No de otra.[341]

El carácter conminatorio, la voluntad didáctica de este poema se expresa a través de un uso desmesurado de imperativos. Imperativos con los que Chicharro, recurriendo a la función apelativa del lenguaje, intenta instruir y salvar al lector:

> Y no os dejéis, por fin, nunca, en ningún momento, vencer por la agitación o por la razón, pues la misma construcción que habéis hecho, el mundo que habéis hecho, el mundo de las cosas que habéis despertado de su sueño y de su mutismo, se os echarían encima y no sabemos como podría acabar la aventura entonces.
>
> [...]
>
> No razonéis en esos momentos. Contemplad y escuchad y seguid aumentando el ritmo del aquelarre quimérico. Gritad: ¡Más! ¡Más! ¡Adelante! ¡Adelante![342]

---

[337] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 237-238..
[338] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 239.
[339] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 253-254.
[340] Último verso del poema titulado "Un viernes te conocí, crecías", E. Chicharro, *op. cit*, pág. 254.
[341] Remito al lector al apartado 2.3.3. de este trabajo para más información.
[342] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 225. Versos iniciales del poema "Resurrección".

Para concluir, podría afirmar que la postura ético-moral y las veleidades didácticas que se manifiestan a través de las líneas de *Música celestial*, tienden a cierto reduccionismo maniqueista, que en muchas ocasiones expresa no pocas afinidades con un discurso de tipo religioso en el que se expresa la fe en la inspiración mística. Un discurso que quiere mostrar la verdad moral. Un discurso que pretende expresar la doctrina del valor moral y educacional de la poesía. Un poema, en fin, que reúne y explota los recursos formales y temáticos de la tradición cristiana, en el sentido de que el poeta concibe la obra de arte como salvación. Todo ello quedaría resumido en esta última indicación o consejo que el poeta ofrece en uno de los renglones finales de este extenso poema:

> "Practicad, ante todo, la bondad. Reconoced que la bondad, en este mundo desconocido, es lo poco en que podemos creer".[343]

2.4.4. La fuerza del amor

Parto de la base de que el amor auténticamente fecundo es el que implica un dimensión trágica. Es decir, como acto de suprema reafirmación de la voluntad y la identidad del individuo. La imposibilidad de acceder a una completa comunión con el objeto del deseo marca el auténtico *pathos* moderno. La división entre belleza y muerte; vida y muerte; amor y muerte queda desdibujada en todos sus contornos. Este es el gran acto en el que la imaginación romántica y sus posteriores (re-)formulaciones -expresionismo, surrealismo, existencialismo...- se transforma en tragedia: no se renuncia al placer para evitar el dolor. El amor será una vía de *conocimiento* en el que se manifestará la desgarradora realidad de la titánica lucha del hombre-héroe por asumirse y asumir el mundo.

Por lo contrario, Chicharro se circunscribe dentro de la tradición platónica: no asume el amor y el dolor como realidades inseparables. El suyo es un amor que *contempla*, que evita el dolor. Esta contemplación no es si no la *manifestatio* de la obra de Dios. Amor exaltado y maravillado que anula al sujeto ante la magnificencia de la creación divina. Reconocerlo será el éxtasis:

> Y amo a Dios, porque en el cifro el misterio.
> Y amo al aire.
> A la piedra.
> Amo al fuego.[344]

2.4.5. El sueño "liberador"

Atendiendo a una primera lectura de *Música celestial*, parece desprenderse una misma concepción de las relación entre hombre y Naturaleza, como la que se encuentra en los escritos de Jean Jacques Rousseau, sobre todo en su libro *El origen de la desigualdad entre los hombres y el Emile*. Según Chicharro, la naturaleza queda escindida del hombre, siendo la primera paradigma de perfección divina: "31) El orden que ha establecido Dios para las cosas se llama naturaleza";[345]y el segundo degeneración de ésta. Entre ambas esferas se abre una fisura irreconciliable: el abismo. Esta escisión entre hombre y Naturaleza es paralela a la de pensamiento *versus* sentidos. La razón aleja al hombre de ese ser primigenio, inocente y natural -la infancia-. La única posibilidad de reconciliación de un mundo y otro estaría mediatizada por el sueño. Es el sueño el que, a través de la suspensión del razonamiento lógico -el lenguaje y las leyes-, puede llevarle a lo que puede ser considerado como el magma y esencia del ser "natural". De ahí que en medio de un discurso pseudo-logicista y de pretensiones filosóficas que intenta explicar la razón del ser, intercale, en no pocas ocasiones, imágenes de corte irracionalista.

Esta escisión que según Chicharro es irreconciliable, lleva a replantearnos el problema que Rousseau propuso como *nature cacheé* o *nature perdue*. La segunda de las hipótesis -*Nature perdue* - es rechazada por el mismo Rousseau a través de una ficción consciente y explícita en la que se nos narra la imposibilidad real de llegar a una conclusión definitiva sobre la bondad natural del hombre en un espacio físico *ad hoc*: natural. Como se desprende de lo anterior, Rousseau es consciente de la imposibilidad de articular un discurso basado en un substrato ontológicamente necesario: el discurso de las "esencias". Sin embargo y paradójicamente, en *Música celestial*, lo que parecía una visión del mundo que superaba ese decir resulta ser una continua avalancha de valores esencialistas y prefijados con claros tintes agustinianos: la piedad, la bondad, la caridad, etc. Remitiéndonos siempre a un *background* de marcado corte cristiano y pietista. Como se verá en el próximo apartado, esta concepción dualista de la existencia llevará al poeta hacia un decir místico y redentor.

---

[343] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 233. Versos iniciales del poema "Claudio Coello pinta un pollo".
[344] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 252. Versos iniciales del poema "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza".
[345] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 253.

El sueño es para Chicharro el momento en el que el hombre deja en suspensión el uso de razón. Por lo tanto, al anular el pensamiento, el hombre se acerca mucho más a ese estado de gracia primigenio independiente de su voluntad -la Fortuna renacentista-. La conexión con *la teoría de la iluminación* agustiniana es obvia: si la imaginación es lo que puede alterar el orden y la estructura de las cosas, el sueño, lo onírico en Chicharro no deja de ser una incursión del pensamiento divino en el humano: "74) Mas como la imaginación no puede concebirse fuera de la Naturaleza, el mayor placer residirá en alterar el orden natural de las cosas."[346]

Así, mientras Rousseau provocó una revolución en la esfera de las ideas, en cuanto consideraba la necesaria ruptura de las cadenas por parte del hombre para poder llegar a la liberación auténtica y posterior reunificación con lo natural -*Nature cacheé* -. Chicharro corrobora que existe un abismo insalvable. Con la peculiaridad de que en su visión es imposible encontrar la tradición trágica de los románticos, ya que la perfección y la clave del misterio están cifrados en esa esencia absoluta e innombrable: "33) Las personas son cosas que pertenecen al orden establecido por *Dios* en la naturaleza".[347]

En definitiva, el sueño será esa ilusión que, rompiendo las cadenas del discurso lógico, permitirá a Chicharro crear el espejismo de la unión de lo natural y el hombre. Sin embargo e irónicamente este intento le alejará de lo natural. Y por lo tanto le acercará a ese tipo de discurso sobrenatural, místico e iniciático que ansía romper las barreras entre lo humano y lo divino:

> ¡Soñar! ¡Soñar! ¡Construir palacios inverosímiles más grandiosos!
> ¡Erigir quimeras teóricas y elucubraciones fantasmales con toda suerte de objetos!
> !Sobreponerse a la belleza y a la perfección de la obra humana para fabricar monstruosidades!
> [...]

Máxime cuando vemos que fuera de las maravillas de lo Creado, intangibles al hombre, y de las maravillas de lo imaginable -esto es, lo Creado nuestro-, no hay verdad ni seguridad absoluta en nada.[348]

2.4.6. La muerte, el azar y Dios: por un discurso metafísico de la poesía

Las dos ocasiones más significativas en las que el poeta alude al tema de la muerte se circunscriben al ámbito de los rituales, a la muerte como hecho social: el entierro y el testamento. En la primera de ellas el ampuloso ritual funerario que la sociedad románica, apostólica y católica de la posguerra española practicaba será el blanco de las críticas del poeta. La muerte concebida como acto social y de los vivos, pasa a ser un reivindicación de la muerte vivida en soledad. De ahí que la imagen que el propone del ritual de un entierro se reduzca a la mínima expresión:

> Enterrad a los muertos, se nos ha dicho.
> Si, pero enterradlos y olvidad el sitio del cuerpo, y mararcadlo con
> pequeño signo de la cruz hecho con el dedo en la tierra muy suavemente,
> sin profundizar el trazo,
> y que nadie vea ni sepa,
> y enterrad de noche, y no vistos, por ser este espectáculo
> de gran intimidad...[349]

Curiosamente, siendo la muerte sueño eterno no representa en Chicharro la auténtica tentativa de romper las barreras que separan el pensamiento de la acción, el sustantivo del verbo, la pasión de la contemplación. Para él la muerte no es si no la representación final de esa línea recta de la que Dios es trascendente -según la tradición del cristianismo-. La única explicación a esta aparente antinomia es que Chicharro en ningún momento comparte el sentido trágico de la existencia:

> Pido yo desde aquí que sea respetada mi última voluntad que digo desde ahora:

[346] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 256-257.
[347] E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, pág. 336.
[348] Ángel Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970, pág. 72.
[349] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 233-234.

que nadie asista a mis estertores y boqueadas,
que nadie de mi familia ni de nadie me vea en esta mezquina disposición,
que nadie me lave ni me vista ni me desnude ni me toque, que entren por mi a oscuras y
que me tapen con el trapo más inverosímil y que me envuelvan en él,
envolviendo en él mi mayor vergüenza,
mi más ridícula postura de gran desvalido,
y que me encierren en un cajón barato y me lleven al cementerio de noche, secretamente,
que me entierren según disponen en lo estricto los reglamentos religiosos y cívicos
y que no se me ponga lápida, y que se esconda la noticia con evasivas y pretextos durante
el mayor tiempo posible.
y que se hable de una cosa ya muerta lo menos que sea dado a entender.
Que me recuerden de vivo, pero sin pensar si morí o no morí,
y sin decir pobre ni pibre.[350]

Reduciendo la muerte a un mero paso de la existencia del ser a el no-ser, el acto de escribir se trascendentaliza. El poeta busca el inefable a través del verbo:

Santa Teresa, en la Transverberación, recibió el verbo y el reverbero del Espíritu.
El Amor y la Voluntad se trasladaron a ella.
San Francisco recibió los estigmas del mismo modo.
En estos dos hechos está el ejemplo más alto de compenetración mística. Nadie puede alcanzarlos. Se trata de comerciar con Dios. Pero nosotros podemos, así, comerciar con las cosas.[351]

Desde una perspectiva ciertamente panteísta -Dios esta en todas las cosas-, el poeta busca la suspensión del ser en el sueño, mundo regido por el azar y la casualidad. Único mundo y única posibilidad con la que el hombre de a pie puede trascender su existencia. Será desde el sueño desde donde Chicharro edificará su discurso hacia lo metafísico, hacia el gran Hacedor. El ser del poeta se disuelve:

Entonces la persona busca paz en el sueño, porque mientras sueña no juzga, ni vive, que es lo principal.
[...]
Y amo a Dios, porque en el cifro el misterio.[352]

2.4.7. Conclusiones

Para la configuración de esta conclusión, las palabras de T.S. Eliot sobre, en primer lugar, el problema de la vigencia o no, la oportunidad o no de los poemas de extensión muy amplia en la poesía moderna; y, en segundo lugar, sobre la correlación y ajustamiento entre el tema o motivo del poema y su mejor adaptación a una expresión en prosa o en verso, me parecen oportunas:

Creo que muchos opinan, como yo, que el efecto de algunos de los mejores poemas del siglo XIX queda disminuido por su extensión. ¿Quién es el que ahora, y por puro placer de ello, lee enteros a Wordsworth, Shelly, incluso Keats, y desde luego Browning, Swimburne y la mayor parte de poetas franceses de la época? De ningún modo pienso que el poema largo sea cosa del pasado, pero ha de haber en él, para que justifique su extensión, más de lo que nuestros abuelos parece que exigieron; para nosotros, cualquier cosa que pueda decirse en prosa se dice mejor en prosa. Y una gran parte, por lo que hace al significado, pertenece más a la prosa que a la poesía. La doctrina del "arte por el arte" errónea como era -y con más ardor predicada que puesta en práctica- se apoyaba en una certera intuición: el reconocimiento de que es un error que el poeta intente hacer el trabajo de los demás.[353]

A pesar de que no condene el uso del poema extenso, T.S. Eliot expresa algunas dudas sobre la validez y la vigencia, en poesía moderna, de lo que se podría denominar como el "poema único y extenso que, en sí mismo, conforma un libro". Es cierto que el crítico y poeta no explicita las razones que le llevan a dudar sobre dicha vigencia. Aunque habla de la disminución de los efectos de esos poemas, no explica a qué efectos se

[350] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 239.
[351] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 230.
[352] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 231-232.
[353] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 241.

refiere. No obstante, está claro que para T.S. Eliot un poema extenso escrito en pleno siglo XX no debería retomar, sin más, el decir, las maneras, la temática y la exposición llevada a cabo en las poesía de los autores románticos del XIX por él citados. Es decir, entreveo que para T.S. Eliot, la justificación final de un poema extenso está estrechamente relacionada con la finalidad que tenga y con la temática que trate dicho poema extenso. En otras palabras, cuando el crítico se refiere a *las exigencias de nuestros abuelos* está aludiendo a que el uso del poema extenso por parte de los poetas románticos mencionados, era debido, entre otras razones, a la finalidad aleccionadora, didáctica o ideológica; a la temática de tipo filosófico o moral, histórica o pseudo-histórica, o a la temática de corte maravilloso; y al carácter narrativo de una parte de aquellos poemas extensos escritos por autores como Shelley, Wordsworth, etc.

La crítica que T.S. Eliot hace al poema extenso está estrechamente relacionada con la segunda parte de la tesis expuesta por él. Es decir, el crítico y poeta norteamericano cuestiona la validez, la vigencia y la actualidad de un poema extenso escrito en pleno siglo veinte que, si mi interpretación no falla, tenga esa marcada voluntad aleccionadora y parta de la base temática de que hicieron gala los poetas románticos. Si este fuera el caso, entonces la elección del poeta contemporáneo podría considerarse como inoportuna por tratarse de una solución arcaica y anticuada, ya que *para nosotros, cualquier cosa que pueda decirse en prosa se dice mejor en prosa. Y una gran parte, por lo que hace al significado, pertenece más a la prosa que a la poesía*.

La postura aquí manifestada no supone, ni mucho menos, que Eliot rechace la posible influencia que puedan ejercerse mutuamente el discurso en prosa y el discurso en verso: "Pero una poesía aprende de la prosa como de otra poesía: una interacción entre prosa y verso, como la interacción entre dos lenguas, es una condición de vitalidad en literatura".[354]

En este sentido y desde la perspectiva que ofrece la exposición hecha arriba, puedo afirmar que, por un lado, el libro *Música celestial* participa de esa voluntad aleccionadora observada en los autores románticos, aunque con mucha menos fortuna que aquellos. Ya que Chicharro introduce un claro tono moralista de corte maniqueista que, en muchas ocasiones, se traduce en un decir que tiende, acaso en exceso, a la pura manifestación de una doctrina. Por otro lado, el predominio casi absoluto de una temática de carácter filosófico y moral, y la exposición pseudo-logicista, confieren a este libro las características típicas de un tratado. Si relacionamos lo dicho arriba sobre el libro *Música celestial* y la tesis de T.S. Eliot, puedo concluir que la propuesta de Chicharro fue inoportuna. Pues tanto por la finalidad y los temas tratados, como por el planteamiento y el tono, una gran parte del discurso de Chicharro *pertenece, por lo que al significado se refiere, más a la prosa de, por ejemplo, tratados filosóficos que a la poesía*.

Así pues, y a pesar de algunos hallazgos interesantes que siempre serán de corte irracionalista:

> Se puede entrar a través de una pálida fotografía, ceñirse al mango de una hacha, introducirse por la cañería de un lavabo, dormir en el paño gastado de una mesa camilla y penetrar en los mundos del recuerdo, mundos sepultados pero siempre calientes, marcados por el ajetreo de existencias que transcurrieron entre lágrimas.[355]

Música celestial es una obra muy desigual, redundante y anacrónica que en repetidas ocasiones tiende al exceso de palabras.

En esta misma línea crítica y realizando un análisis valorativo sobre la oportunidad o inoportunidad, el éxito o el fracaso de la propuesta realizada por Chicharro en su último libro, Pere Gimferrer es muy claro en el artículo que en su día redactara en ocasión de la aparición de *Música celestial* y del cual transcribo la parte más interesante:

> Cuando intenta interiorizar -como en las notas de poética personal que abren el volumen y en los manifiestos postistas- es confuso, prolijo, decepcionante y caótico. Su cultura es tan desordenada y su visión del mundo y del arte tan extravagante como la que hallamos en los escritos en prosa de Pessoa, con el agravante de que no posee el genio del poeta portugués. Del mismo modo, su pretensión filosófica daña notablemente a la obra quizá más ambiciosa de Chicharro: el extenso poema en prosa y versículos *Música celestial*, que da título al volumen. Todo el texto es interesante, y los fragmentos propiamente poéticos con frecuencia muy bellos; pero en los de pensamiento puro se cae más de una vez en el galimatías y en la palabrería.[356]

2.5. POEMAS NO INCLUIDOS EN LIBRO (1935-1955)

Como señalaba en la primera parte de esta tesis, una parte de la producción poética de Chicharro no fue reunida por el mismo autor en ningún libro. De ahí que este capítulo tome prestado el epígrafe que G. Armero dió en su edición a la serie de poemas que no aparecieron incluidos en libro alguno. En esta sección habría que

[354] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 229.
[355] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 242.
[356] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 227.

relacionar los siguientes títulos de poemas: "Resurrección" [hacia 1935], "Elementos fantasmagóricos del paisaje" [1944], "Fábula del Ruiz, señor dormido" [hacia 1944], "De lo mas a lo menos" [hacia 1944], "Romance de la pájara pinta" [1944], "Romancillo" [hacia 1944], "Claudio Coello pinta un pollo" [hacia 1946], "El charlatán" [hacia 1947], "No pensemos en nada, es triste"[¿?], "He visto al demonio en el bosque" [1949], "La noche de San Juan" [hacia 1950], "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza" [1952], "Un viernes te conocí. Crecías" [1952] y, por último, "El enjuiciamiento hipercrítico".[357]

Como se desprende de esta relación cronológica de los poemas, su producción abarca desde los albores de la vida creadora del poeta, pasando por poemas compuestos en plena euforia postista, y se cierra con versos escritos una vez finalizada la aventura del Postismo. Esta variedad y diversidad confiere a esta sección cierto carácter de "cajón de sastre". Por esta razón no extrañará que un poema como "Resurrección" compuesto en el año 1935 y dedicado a Gregorio Prieto, abra esta sección; y que a su vez, sea un texto medio en prosa medio en verso "El enjuiciamiento hipercrítico" -tan lejano en el tiempo y el espacio del primero- el que cierre este conjunto.

En definitiva y como trataré de explicar, esta sección de poemas supone un resumen y un muestrario de la trayectoria poética y del quehacer poético de Chicharro. Esta serie de "poemas no incluidos en libro" es una síntesis o extracto de la historia y evolución del discurso del poeta.

2.5.1. Una aproximación formal

Si observamos este grupo de poemas en su conjunto podríamos establecer las siguientes premisas generales. Premisas que de una manera u otra afectan a cada uno de los poemas. Evidentemente habrá algún poema que no cumpla la totalidad de las premisas. Este es el caso concreto del poema "He visto al demonio en el bosque" cuya composición se aparta del tono y maneras que rigen al resto de poemas. Hecha esta salvedad paso, a continuación, a nombrar dichas premisas:

1. La mayoría de poemas están escritos bajo el molde estrófico del romance. Existen dos variantes según el metro que rija los versos: poemas compuestos con versos inferiores al octosílabo: Romancillos; y poemas basados en el octosílabo o versos superiores: Romances propiamente dichos.
2. El virtuosismo formal sea con la rima, sea con los vocablos es un componente básico en casi todos los versos. Este virtuosismo tiende por lo general a distorsionar los esquemas tradicionales. El poeta lleva hasta los límites las posibilidades fónicas de las palabras.
3. Una clara tendencia hacia el juego de palabras, lo chistoso, los equívocos y en algunos poemas la agramaticalidad y las disfunciones sintácticas.
4. De estas premisas se desprende que en la mayoría de los poemas el autor juega a hacer una poesía donde el humor y el decorativismo son los elementos fundamentales.
5. Por último, Chicharro realiza una revisión y posterior adaptación de la lírica popular, el folclorismo y los refranes de la tradición oral española.

A grandes rasgos, estas serían las líneas maestras de los poemas seleccionados bajo el epígrafe "Poemas no incluidos en libro". A continuación y para comprobar como se articula el discurso poético en estos versos, analizaré y daré ejemplos sobre los efectos que atañen a la rima, el metro y la estrofa.

2.5.1.1. De la rima

Si existe en poesía un elemento que remita a la sustancia fónica de la palabras, este elemento es la rima. Por lo tanto es en la rima donde el poeta efectuará los malabarismos y especulaciones más atrevidas, espectaculares y dislocantes. Así, por ejemplo, en el poema "Claudio Coello pinta un pollo" encontramos una combinación de rima por repetición y partición de vocablo:

¿No ves tú, mi fiel vasallo,	(8 A)
lo bien que pintaste el gallo	(8 A)
con ocres y bermellón,	(8 B)
y no crees ver lo mejor	(8 C)
en los tiernos me*nudillos*	(8 D)
donde se unen los *nudillos*	(8 D)
de su trémula armazón?...	(8 B)
[...]	
Pinta luego el menud*illo*	(8 E)
con esmero, y dale el br*illo*	(8 E)

[357] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 228.

lapislázuli, amar*illo*. (8 E)[358]

En el mismo poema, aparece una red tejida de rimas eco y la rima propiamente dicha en base a un mismo grupo silábico: *-aña*. El poeta teje el espacio poético mediante la repetición, casi obsesiva, de un mismo grupo fónico. Obsérvese también como el poeta combina vocablos similisonantes que hacen las veces de sustantivo y verbo:

Dijo pues: "En el paisaje (8 Ø)
que ves interior del ave (8 Ø)
está cifrada la entr*aña*. (8 A)
A ti te extr*aña* la haz*aña* (8 A)

de tan hur*aña* mar*aña* (8 A)
y a mi me *araña* la *araña* (8 A)
que en mi cerebro se ap*aña*. (8 A)
Pon con m*aña*, pon con s*aña* (8 A)
esa líquida leg*aña* (8 A)
la pe*staña*, la cas*taña* (8 A)
la flor tibia de la c*aña* (8 A)
¡Así pinta a la alim*aña*!... (8 A)

Y así conocí como *era* (8 Ø)
que él *era* ero rey de Esp*aña*. (8 A)[359]

Además y como el lector habrá comprobado, el poeta introduce, en los dos últimos versos, un rima eco interior por repetición del vocablo *era*. Rima que destruye, mediante el encadenamiento del barbarismo *ero*. Evidentemente se trata de una treta jugetona que pretende desequilibrar el esquema rímico anterior. Una de cal y otra de arena. A un sistema de rimas muy trabado se le encasta una construcción completamente irregular. El orden y el caos ordenado comparten los mismos versos, creando un efecto pendular que va desde un tono y rima en exceso amanerados, a un verso que por inadecuación rompe esa *maniera*.

La voluntad decodificadora del sistema rímico, el ímpetu lúdico y juguetón, expresado a través de los malabarismo formales, tendrán uno de sus máximos exponentes en el poema "El charlatán".

En este poema la voz que habla se parece mucho a la de uno aquellos personajes tan populares y familiares que suelen hacer acto de presencia en las ferias y mercados que se celebran semanalmente en los pueblos de la península. Me estoy refiriendo a los vendedores ambulantes que viajan de pueblo en pueblo ofreciendo a la concurrencia los más diversos productos, viandas y objetos. Y como en el caso de esos vendedores ambulantes, también en este poema, la voz poética se dirige a un público al que trata de persuadir para que compre los objetos y productos que forman parte de su oferta, mediante un discurso que explota al máximo los recursos formales del lenguaje.

El discurso poético se centra en el juego rímico y musical, adentrándose, de esta manera, en la especulación meramente fónica y eurítmica. El poeta compone un retablo costumbrista, una parodia, donde el efecto decorativo de los sonidos es medio y fin último. Como se verá más adelante, el poeta inicia este poema recurriendo a la más pesada y más fácil de la rimas que existen en español, a saber, las rimas hechas a partir de la desinencia de participio. Si en un principio parece que la cosa va en serio, a medida que avanzan los versos esta impresión va diluyéndose. Chicharro introduce, después de los siete primeros cuartetos, unas variantes rímicas absolutamente *incorrectas* desde el punto de vista académico. Mediante el trastrueque de conjugaciones, confundiendo y trastrocando la desinencia de participo de los verbos de la primera conjugación: *-ado*, por la desinencia de los verbos de la segunda y tercera conjugación: *-ido*; y viceversa, se presenta un sistema rímico que, entre burlesco y juguetón, desmonta la *seriedad* de la rima y del discurso.

El poeta ya no cree en la rima, ni se la toma en serio y compone una caricatura de la misma. Su poesía se torna gratuita y superficial por propia voluntad. En el fondo se trata de desgarrar ese sentido *heroico*, grave y serio, y artificiosamente clasicista de la poesía de la inmediata posguerra. Ante una poesía que reivindica "los destinos en lo universal", Chicharro propone la risotada, la astracanada. Sus versos pretenden deleitar y entretener, recuperando ese sentido del espectáculo que tan arraigado estuviera en los grupos Dada y Surrealista.

Ante un mundo que se desmorona y una sociedad que ha sufrido los envites de la guerra, el poeta opta

[358] Fragmento del poema "No pensemos en nada, es triste", E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 243.
[359] Fragmento del poema "Un viernes te conocí, crecías", E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 253.

por la sonrisa y el humor. Humor que se nos presenta como el antídoto ideal y relativizador de las consecuencias de la guerra. Un elemento tan minúsculo como la rima, pero que para los poetas tradicionalistas supone un santuario fundamental -como todo lo que atañe a la forma-, se rebela, precisamente, contra esa manera de entender e interpretar la poesía.

Elevando lo banal a rango *superior*, desmitificando el formalismo y las buenas maneras, Chicharro ha colocado una carga de profundidad bajo los principios estéticos y éticos de la poesía Garcilasista y de los versos del Grupo de Juventud Creadora. Así mismo y frente a la figura del poeta defensor de valores: *el poeta como creador y visionario*; Chicharro antepondrá la imagen del poeta como artesano, como "hacedor de versos".

Chicharro desmitifica no sólo la *maniera* poética, también relativiza la posición del poeta en la sociedad. En estos versos, el poeta es a veces un bufón y un payaso que quiere hacer reír. En este sentido, podríamos decir que "El charlatán" con sus juegos rímicos y de palabras conecta directamente con el sentir y las bases teóricas del movimiento postista:

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

"¡Gente fiel *deste* condado	(8 A)	
pescadores de pescado,	(8 A)	
putas, vírgenes, cuidado	(8 A)	
con el cerdo rebozado!	(8 A)	
"¡Desconfiad del condenado!	(8 A)	
Si le veis condecorado,	(8 A)	
las medallas diplomado,	(8 A)	
en jamás las ha ganado.	(8 A)	
"Si su charla sin sentido	(8 B)	
como buena os ha sentado,	(8 A)	
de vosotros se ha *burlido*	(8 B)	*burlido* por burlado
ese cerdo *tullado*	(8 A)	*tullado* por tullido
"Si sus frascos ha *enseñido*	(8 B)	*enseñido* por enseñado
de productos que ha *vendado*	(8 A)	*vendado* por vendido
mal habéis si habéis *comprido*	(8 B)	*comprido* por comprado
y el dinero os habéis *perdado*	(8 A)	*perdado* por perdido
"Si el dinero os ha *robido*	(8 B)	*robido* por robado
entadía ha *consegado*	(8 A)	*consegado* por conseguido
retirarse del *tablido*	(8 B)	*tablido* por tablado
y marchar *desprevenado*	(8 A)	*desprevenado*, desprevenido
"Yo soldado, yo *soldido*	(8 B)	*soldido* por soldado
yo en un burro he *decidado*	(8 A)	*decidado* por decidido
de que el salga malparido	(8 B)	
mal partido y mal parado.	(8 A)[360]	

Obsérvese como en el último verso del último cuarteto, el poeta juega con el equívoco *parado* / *parido*. Por la dinámica combinatoria utilizada en la que se trastruecan las desinencias, tanto al penúltimo como al último verso les corresponderían los vocablos: *malparado* y *malparido*.

En el mismo poema aparece el siguiente efecto rímico por calambur:

Por fiarme *la mente hable*	(8 A)
y diréis si es *lamentable*	(8 A)
y diréisme si es amable	(8 A)
tan percance indeseable.	(8 A)[361]

El poeta parte y reparte los vocablos a su antojo. Un artículo más un sustantivo más un verbo se transforman, por similitud fonética, en el adjetivo *lamentable* (la-ment-(e)-able). Este mismo efecto en el que aparentemente y por similitud sonora se repite un mismo vocablo, lo repetirá en el poema "Un viernes te conocí. Crecías":

En tus ojos escondías *ciertamente*
un canario diminuto. *Cierta, mente*
que pensaba a tus espaldas calculaba
donde habrías escondido tú ese canario
[...]
de tus monos. *Detuvímosnos*
de tu dímonos y *de tu vímonos*
entretuvímonos desde aquel día
entre aquel día y otro día vímonos
y dímonos. Nos dimos los buenos días

[360] Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 229.
[361] E. Chicharro, "Posología y uso", *Trece de Nieve*, número 2, Madrid, 1971-1972, pág. 48.

y las buenas tardes, y las buenas noches.[362]

Especulando con acentos y fonemas, el poeta desmiembra el lenguaje, forzándolo a sonar como el desea. Esta querencia por los efectos fónico-formales lleva al poeta a componer algunos versos que se acercarán muchísimo a las composiciones de la poesía fonética. Propuesta poética en la que, ya definitivamente, se dejan a un lado las implicaciones semánticas en favor de la musicalidad. Las sílabas juntadas se transforman en notas musicales: "Dilo Lola, dilo Lola, dilo Lola, dilo Lola".[363]

2.5.1.2. Del metro

En base al sistema métrico utilizado en los versos podemos dividir este grupo de poemas en dos grandes clases: poemas isométricos y poemas polimétricos. Al primer grupo pertenecen: "Resurrección"-23 versos heptasilábicos-; "Elementos fantasmagóricos del paisaje" -20 versos octosilábicos-; "Fábula del Ruiz, señor dormido" -48 versos octosilábicos-; "Romance de la pájara pinta" -24 versos decasílabos repartidos entre 6 cuartetas, a cada cuarteta le sigue un verso de cuatro sílabas a modo de estribillo-; "Romancillo" -42 versos decasílabos-; "Claudio Coello pinta un pollo" -126 versos octosílabos-; "El charlatán" -112 versos octosílabos distribuidos entre 28 cuartetas-; "No pensemos en nada es triste" -122 versos heptasilábicos organizados en tres estrofas largas de 38, 41 y 43 versos respectivamente-; por último el poema "Parece Lola el ala que nimba tu cabeza" -31 versos alejandrinos cesurados dispuestos en siete cuartetos y un terceto final-.

El segundo grupo lo componen los poemas polimétricos titulados: "La noche de San Juan" -91 versos, una primera tirada de 36 octosílabos seguidos de 56 versos que alternan pentasílabos, hexasílabos, octosílabos, eneasílabos, un decasílabo y dodecasílabos-; "He visto el demonio en el jardín" -137 versos *libres* pero medidos y repartidos en nueve estrofas: I- 24 vv.; II- 22 vv.; III- 23 vv.; IV- 22 vv.; V-17 vv.; VI- 12 vv.; VII- 10 vv.; VIII-5 vv. y IX- 2 vv.-; "Un viernes te conocí. Crecías" -68 versos organizados en una única tirada o estrofa, se combinan mayoritariamente dodecasílabos con octosílabos, aparecen también decasílabos, hexadecasílabos, hexasílabos, tetrasílabos, heptasílabos y un par de alejandrinos-.

Finalmente y como colofón a esta clasificación métrica tenemos que añadir el texto "El enjuiciamiento hipercrítico" que por su especial composición -mezcla prosa y verso- formaría un grupo a parte. En este texto, aparecen combinados un extenso fragmento en prosa que abre el discurso, seguido de 26 versos libres o prosa recortada, a continuación aparece otro fragmento en prosa -esta vez muchísimo más breve que el anterior-, seguido su vez de once versos -diez octosílabos y un hexadecasílabo cesurado-. Cierra este texto un par de líneas en prosa. El método del *collage* o combinación del discurso prosaico con el discurso medido es una práctica que Chicharro ha realizado en otros poemas, como por ejemplo, en "Carta de noche a Ignacio (Concertino)".[364]

Sirvan los siguientes fragmentos como ilustración del espectro métrico utilizado por el poeta:

1. Tirada isométrica heptasilábica:

Ya surge el alba intacta
de sus pupilas muertas
incierta y temblorosa
en el aire de espera.
Ved sus crines que alarga
el dedo del destino,
guedejas descompuestas
que su descanso ensancha.[365]

---

[362] Felipe C.R. Maldonado, *Refranero clásico español y otros dichos populares*, Taurus: Madrid, 1974, págs. 136 y 134 respectivamente.\ \finnot\\
E. Chicharro, "No pensemos en nada, es triste", *op. cit.*, pág. 257.
[363] Ibídem.
[364] E. Chicharro, "El charlatán", *op. cit.*, pág. 240.
[365] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 237, 248 y 229.

2. Tirada isométrica octosilábica:

Claudio Coello pinta un pollo
en la tabla de un pupitre.
Con un párpado caído
representa al animal.
Los pinceles lleva en ristre
el lunático pintor.
Sin cansarse pinta insiste,
tiene un tallo entre los dientes
de amarillo tulipán...[366]

3. Cuarteto de alejandrinos cesurados:

Parece Lola el ala que nimba tu cabeza
el halo que a los santos les ponen de escarola.
Es caro Lola el hilo y es clara la caracola
el fulgor de tus ojos negros de azul cereza.[367]

4. Como ejemplo de polimetría sirvan estos versos del poema "Un viernes te conocí. Crecías":

Un viernes te conocí. Crecías.	(10)
¿Y tú a ti, la conocías? me decía.	(12)
(Un lápiz humedecía en sus labios escarlata)	(16 = 8+8)
Recuerdo, si. ¿Y tú, tú te recuerdas?	(11)
[...][368]	

Por último y como cierre de este apartado, cito el pasaje final de "El enjuiciamiento hipercrítico" en el que el poeta combina prosa y verso: Y así entramos en cuestión. Redoblamos lo entendido. Prodigamos los saludos, nos callamos a menudo y, saliendo inobservados, nos hundimos en la noche y así amén.

Amén salve al gato tonto.	(8)
La cotorra de Pepito.	(8)
una liendre en la culata del pistón de la tía Úrsula.	(16= 8+8)
Después, volvemos por lana...	(8)
y salimos trasquilados.	(8)
Al olmo pedimos peras.	(8)
Al peras pedimos olmo.	(8)
Decimos que esto es el colmo.	(8)
Nos dormimos de rodillas.	(8)
Y al cabo de un año estamos	(8)
otra vez donde estuvimos.	(8)

Valgo, pues, por la sesión. No hay por dónde entender la cuenta del gato. Y os lo digo. Seriamente. Seriamente.[369]

2.5.1.3. De la estrofa

Como decía al principio de este capítulo, la estrofa que rige la mayoría de los poemas de esta sección es el romance. En este sentido, el poeta participa de esa corriente, tan arraigada en los poetas de la generación del 27, que recreaba esta forma poética como prototipo de la poesía de corte popular. Valga como botón de muestra y ejemplo paradigmático de este proceder *El romancero gitano* de Federico García Lorca. A su vez, los poemas

[366] E. Chicharro, El enjuiciamiento Hipercrítico, op. cit. , págs. 255-256.
[367] *Vid.*
Trece de Nieve, núm. 1, Madrid, otoño 1971, págs. 47-48. Inédito hasta su publicación en esta revista.
[368] La estafeta literaria, Madrid, 1946.
[369] En *El Minuto*, núm. 1, suplemento de *La Hora*, Madrid, 1947.

arromanzados incluidos en esta sección tienen muchos puntos en común con el libro que, durante el año 1944, C. Edmundo de Ory y E. Chicharro escribieron juntos y que reunieron en el libro inédito *Las patitas de la sombra*. Recordemos que este libro escrito entre ambos poetas, se compone única y exclusivamente de romances.

Este paralelismo formal entre una obra y otra me permite aplicar a los romances reunidos y editados bajo el epígrafe "Poemas no incluidos en libro", el juicio que el mismo Eduardo Chicharro hiciera sobre los romances de *Las patitas de la sombra*. Como el lector observará en el próximo pasaje, extraído del texto ["Autobiografía"], el poeta realiza una autocrítica del modo y maneras que él y Ory utilizaron al escribir dichos romances:

> [...] y caso menos peregrino, a fuerza de decir pestes de García Lorca, los romances que allí escribimos (el poeta se refiere al libro de romances *Las patitas de la sombra*), -nuestras habilidades no nos permitían por entonces sino la forma romanceada- salieron tremen-damente influenciados por García Lorca.[370]

Por un lado y al señalar la influencia de Lorca, Chicharro está incidiendo, por analogía y extensión, en el peso que la moda y corrientes poéticas de la época ejercieron sobre la primera etapa de su obra. Influencia que se refleja, sobre todo en el uso de las estrofas métricas tradicionales. Pero además y por otro lado, la recuperación y reutilización de estas formas poéticas tradicionales no se contrapone, en absoluto, al espíritu postista. Al contrario y como se ha visto en los capítulos anteriores, tanto el Postismo como grupo y Chicharro como poeta individual y a lo largo de casi toda su obra, intentan reconciliar la tradición o el legado literario del pasado con el espíritu de las vanguardias. Todo lo dicho hasta ahora puede aplicarse, sin ningún tipo de dudas, a los romances y versos que conforman la sección "Poemas no incluidos en libro".

A continuación y por lo que se refiere al uso en concreto del romance, presento una relación de las distintas variantes que el poeta materializa a partir del esquema básico de esta estrofa:

1. Romance octosilábico de tirada indefinida.

El poema más representativo es "Claudio Coello pinta un pollo". Este poema habría que relacionarlo, por su disposición versal, con los llamados "romances narrativos" tradicionales. El motivo poético o tema de este romance es otra forma artística: un cuadro que representa una naturaleza muerta. Nos encontramos ante un poema que, al igual que las *Églogas* de Garcilaso, no parte de un correlato situado en la realidad misma. Al contrario, el correlato se sitúa en el terreno de la ficción: una pintura que reproduce un objeto posiblemente real: el pollo como modelo. Mediante este proceso de alejamiento del referente real, basado en la "reproducción" de otra "reproducción", el poeta realiza un proceso de desrealización a lo largo de toda la serie de versos. Si en Garcilaso eran unas telas tejidas con escenas alegóricas, en Chicharro será un cuadro que plasma una naturaleza muerta.

Junto a los momentos puramente descriptivos, el poeta añade un diálogo truncado -sólo oiremos la voz de uno de los personajes- entre el pintor y el monarca. De este planeamiento básico se desprende la siguiente cadena que engarza los diferentes niveles de realidad que se superponen en el poema. En primer lugar y fuera del poema se encuentra ese objeto real que ha servido al pintor como modelo: el pollo. El segundo nivel de realidad es el cuadro que copia, reproduce o reinterpreta la realidad. La pintura -imagen retardada- es el correlato objetivo del tercer nivel de realidad: las palabras dispuestas en verso que nos describen como el narrador o "yo" poético ven y miran esta tela. Este tercer nivel es la clave del romance, pues en él se transportan lo que eran imágenes pictóricas -segundo nivel de realidad- fijadas en un lienzo o tabla, a imágenes visualizadas a través de la palabra extendida sobre el papel: lo visual se verbaliza.

El cuarto nivel de realidad aparece en el momento en que se reproducen las palabras del monarca: "Yo que he descrito el cuadro que ha pintado el artista, digo ahora lo que el monarca dijo sobre el cuadro al pintor". Esta sería la cadena lógica en la que se superponen los diferentes niveles de realidad en el poema. La reproducción de las palabras del monarca tendrá como correlato objetivo la voz del rey. A su vez el correlato objetivo de las opiniones y consejos del monarca será la pintura misma -quinto y último nivel-. Como se desprende de este sistema, la composición de este poema reproduce el efecto de *cajas chinas* o el juego de las *muñecas rusas*.

La ficción poética y el efecto de irrealidad están tramados desde la superposición de diferentes referentes -los reales objetivos y los que son reproducción de los primeros-. Este repetido juego de referencias aleja al verbo del mundo de lo real. De esta manera el poema se constituye en un mundo autónomo, imaginario e independiente de la realidad, realidad a la cual no tendrá que rendir cuenta alguna. Gracias a ello, este romance se presenta como el lugar ideal para que el poeta de rienda suelta a su veta humorística, pues como acertadamente señala Ángel Crespo, "Claudio Coello pinta un pollo" es "uno de sus más disparatados y cómicos

[370] Inédito hasta su publicación en E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 311-342.

poemas"[371]:

Las patas las pinta verdes,
también verde hace la cresta
y a las barbas *verde da*.
Filosófico en *verdad*,
esquelético, linfático
es el pobre *animalítico*,
y la imagen retardada
es tan viva de lo muerto
que el pollo parece vivo
de tan muerto y natural.
Aún le añade cosas más,
como quiera que eso fuesen
dos plumas en el cogote
y cañones por detrás.
Ya está el pollo, lo remira
el artista en un espejo,
con su nombre va y lo firma
y una postrer pincelada
pone en su obra magistral.
Tan pronto como concluye
llama al rey para que arguya.
El monarca que es de suyo
espontáneo, al ver la tabla,
"¡Jolines!, dice perplejo
contemplando obra tan varia,
este pollo es el pellejo
de un seráfico sarmiento,
y no miento si al momento
pensé verle el esqueleto.
¿Más por qué pintaste al mirlo
tan abierto y tan podrido?

El romance sigue con una serie de interpretaciones realizadas por el monarca quien, haciéndose pasar por un experto en materia pictórica, cree ver en el lienzo más de lo que hay representado:

¡Sus menudos menudillos!...
¿No ves tú si acaso en ellos
un destello, un vago ensueño
un hervor de cosas bellas,
todo un mundo que allí bulle
y que fuera no concluye?
¿No ves tú cabras, pastores,
verdes prados, ruiseñores,
tempestades, lirios, lares,
plumas, cirios, alamares?[372]

2. Romance octosilábico organizado en cuartetas.

El romance que reproduce este esquema métrico es el poema anteriormente comentado y que lleva por título "El charlatán":

[371] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 19-20. Título supuesto por Gonzalo Armero.
[372] E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 327-342.

"Como roble que se nubla
como sable que redobla
hostigan al condestable
a que de ánades se pueble,

a que de lenguas sea mueble
a que a la lengua dé cable:
"¡Que hable el doble y que hable bable!"
grita el pueblo dado al diablo.[373]

Este romance habría que relacionarlo con los llamados "romances de ciego" del siglo XIX, pues, al igual que en los originales, "El charlatán" reproduce la estructura secuencial de escenas encadenadas.

3. Romance heroico compuesto con versos decasílabos y dispuestos en seis cuartetas en las que un estribillo tetrasilábico cierra cada cuarteta. Este tipo está representado por el poema titulado "Romance de la Pájara pinta":

Estaba una pájara instante
florecida en la espera limón,
con la pasa recoge la meca,
con la meca recoge su amor.
¡Ay mi sol![374]

4. Romance heroico: tirada indefinida de decasílabos cesurados.

ROMANCILLO
¡Ay del caballo que se murió!
No se muriera, que moriría...
Quedó llorando el gañan llorando,
vino una niña que ya venía.
Cógele al mísero, le levantaba
la su barbilla, la que él tenía.
"Di que te pasa y que te pasó".
"Déjame niña, la niña mía".
Mientras despiertan de su alto sueño,
mientras se encienden y amor hería,
mientras se besen, el su caballo
huyendo alcanza la lejanía.
¡Ay no me beses, no me besaras!
-Si es que te beso, ya te quería.
¿Cómo tan pronto, dijo el mancebo,
si con caballo, yo no te había?
¿Por qué sin jaca me apuras tanto?
-Yo no te apuro, te juraría.
Callose el triste. ¿En que tu piensas?
-En el caballo perdido en día.
-Pero ganaste, tu bien lo piensa,
te querer tanto que te querría.
-¡Mas mi caballo, aquel que huyera!...
-Yo te doy mieles, yo te la día.
-¡Mas mi caballo que ya no tengo!...
-Tienes mis labios, te besaría.
-¡Mas mi caballo, aquel que pierdo!...

[373] *Vid.*
Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 39.
[374] Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid: Espasa Calpe, 1986[25], págs. 21-22.

-A mí me tienes que no soy fría.
-¡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 personaje 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 de 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 -Ruiseñor-, 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 niñito
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 su versos, reivindique una poesía intranscendental 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 jugetona 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 irracionalistas practicados por los dadaístas y surrealistas.

Para comprobar que aquí el juego no se limita única y exclusivamente a las combinaciones rímicas, 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 sospesada 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] *Ibídem*\ \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
florecida 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 arrebata 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 "pacer/ 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.

[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.

¿Qué que qué te iba diciendo?[382]

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 fandangillo 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 *artificiosa* 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 pópuli",

---

[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] *Ibídem*\ \finnot\\
Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 98.
[389] E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 23.

"poli", "mili", "pupito", "chamela", "¡Tate, tate!", "un comino", "forra", y "menda".[390]De ahí que a pesar de su 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 *artificioso*, 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 rímico-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 ["Autobiogra-fía"],[397]cuyo objetivo es mucho más particular que el de los mencionados

---

[390] André Breton, "Manifiesto del surrealismo", *op. cit.*, pág. 23.
[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] *Ibídem*. 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] *Ibídem*. Cf. M. Foucault, "Distancias, aspecto y origen", en *Teoría de Conjunto*, Barcelona: Seix Barral, 1971, pág. 23.

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.

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

[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] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 46.

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 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 trastrocar 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 descredito 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 poso 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 numero 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 *Investigacions filosòfiques*. 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 tindríen 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

---

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

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

[404] *Ibídem*\ \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.

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 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 los 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 enevelecimiento 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 supera 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

---

[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] *Ibídem*\ \finnot\\
André Breton, *op. cit.*, págs. 17-18.

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 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 concretaran 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 desaforado 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

---

[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.

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]

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 sin-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]

---

[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 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 riada*d ebe 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.

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 practica 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 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.

---

[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 1994. 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.

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

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 contrates 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]

---

[425] *Trece de Nieve*, n.º1, 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 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 protagónico 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

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 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 esta 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 veros, 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]

---

siempre procuré mantener en el secreto más absoluto, es porque este mismo secreto me pesa y, propalándolo a los cuatro vientos paréceme 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 hipérboles". E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 130.

[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.

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, 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 escr*ibo*
> del est*ribo*. Puesto en pie en el mismo d*igo*
> como s*igo* por el h*ilo* de tu h*igo*
> en el h*igo* sutilísimo que s*igo*.[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* i1o/*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*

---

[434] *Ibídem*\ \finnot\\
E. Chicharro, *op. cit.* , pág. 194.

[435] *Ibídem*\ \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, 1978[2], págs. 113-130; y Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos. La novela*, Madrid:

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 divertimiento 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 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 rímicos, 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 rímico, o, mejor dicho, la caricatura de un perfil rímico 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 divertimiento 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,

---

Ediciones Júcar, 1989, págs. 32-34.

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

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

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

[441] *Ibídem*\ \finnot\\

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

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 de los limites 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 irrumpiente 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:

---

[442] Cf. T. Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona: EBA, 1982, pág 100.
[443] Erckmann-Chatrian, *El tresor 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.

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]

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 pseudo-logicistas 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

---

[445] El primero de ellos fue creado por Sir Arthur Connan 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*y *The valley of fear*. El segundo es el protagonista de los siguientes relatos de Edgar Allan Poe, *La carta robada*, *Els assasinats del carrer de la Morgue*y *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] *Ibídem*\ \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.

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 mezclara, además de las dos corrientes mencionadas, voces y tonos de las procedencias más 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 desarragio 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 divertimiento, 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 divertimiento 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 enquilosados 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 *inteligentzia* 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 esta 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 protagónico, 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

[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.

misterioso personaje sin rostro. Todos los esfuerzos realizados para encontrar la mansión son en vano. Sin 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 asestado 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 sospesando 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 expectaciones 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 doscientas 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 maniquíes. 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 aspecto 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 del 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 homoautodiegético[458]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 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 inportunarme 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

[458] Eulalia Galvarriato, (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 Gaite (1925), incluido en F. García Pavón, *op. cit.*, págs. 303-317..

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 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 protagónico, 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 protagónico 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* protagónico, 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

[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.

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 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 de 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 una 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 divertimiento literario y como homenaje al la novela fenoménica.[470]

---

[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.

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 indisolubles. ¿Quién es el autor? ¿Quién o quiénes son los narradores?

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, luego es el traductor; pero, por lo contrario, 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

---

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

[472] *Ibídem*, 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] *Ibídem*\ \finnot\\

Ibídem\ \finnot\\

Ibídem\ \finnot\\

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

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 homoautodiegético 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 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 Editor[475]

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: ¿Creer 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-Chatrian, 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

---

[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.

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 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 airosamente 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:

---

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

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

> 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]

Pero por otro lado, el personaje protagónico 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 esto 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 presentido, 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 intranscendente 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 crono-biológicos que la naturaleza impone a todos ser humano, es el primer dato ambiguo, el primer hecho "fantástico-

---

[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.

[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.

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 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 acontecimiento 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 policiales 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 cabilaciones 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

---

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

[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.

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 jeroglífico en donde se hallan las indicaciones exactas del lugar 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 visón 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 santigüé. 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 visón 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]

---

[485] Madrid: Cátedra, 1987.

[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 1982*y *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

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 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 un 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.

---

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" -.

[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.

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]

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 personaje 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 enjundia, 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

[490] Aparecido en la columna "Las cosas que pasan" del diario *Informaciones*d e Madrid.

[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.

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 *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 los 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 *hipos* 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

---

[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.

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, 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 los 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

---

[499] Madrid, 17 de febrero de 1944.
[500] *ABC*, Madrid, 26 de febrero de 1944.
[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*p 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] *Ibídem*\ \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].

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 decrépita 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 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, retrotrayéndonos 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 podérsele confundir con la luna llena.[507]

---

[505] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
En cuanto al estilo pictórico de corte tradicional practicado por Chicharro y manifestando una opinión parecida a 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.

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. 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

---

[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] *Ibídem*\ \finnot\\

Ibídem\ \finnot\\

Ibídem\ \finnot\\

Ibídem\ \finnot\\

Ibídem\ \finnot\\

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

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 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"[513]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".[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 Cachero[516]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 reducidad 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 Sanchez Silva, titulado *No es tan fácil*.

---

[511] *Ibídem*\ \finnot\\
El Español, 4 de mayo de 1946.
[512] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Vid. supran ota 529
[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 chicharriana 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 ristras 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

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

consideramos de posguerra siguen con vida, y ven esa literatura como algo que pertenece a la 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

[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.

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 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.*
[523]En 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

[522] F. Nieva, *art. cit.*, pág. 50.
[523] F. Nieva, "Datos sobre una novela alquímica", *Poesía*, n.º 2, Madrid: 1978, pág. 64.

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.

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

[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 nieve*d edicado a E. Chicharro.

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

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 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 tabla[526]:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Artículos y noticias

	Sobre literatura		Sobre pintura	
	RG	RL	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

[526] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
Ibídem\ \finnot\\
J. Alejo, "Música celestial y otros poemas", *Triunfo*, n.º 613, 29 de junio de 1974, pág. 63.

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 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 resaltará, 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

[527] P. Gimferrer, "Eduardo Chicharro: revelación de un poeta", *Destino*, Barcelona, 13 de julio de 1974.
[528] *Ibídem*\ \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 precursoriedad 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.

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 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 borraron 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

[531] A. van Hooft, "Eduardo Chicharro: Historia de un inconformista", *Ínsula*, n.º 511, Madrid, 1989, págs. 14-15.
[532] R. Bordolí, "Eduardo Chicharro teoría y práctica", *Zurgai*, Bilbao, junio de 1991. págs. 12-15.
[533] A. van Hooft, "Eduardo Chicharro: los cuentos encontrados", *Zurgai*, Bilbao, 1991, págs. 16-21.

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.

Así y según los datos obtenidos después de consultar las fuentes bibliográficas, puede establecerse la siguiente tabla[534]:

			Obras que incluyen a E. Chicharro		
	Historias	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

[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 amplia 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.

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 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:

---

[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.

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 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

---

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

[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.*
Mirta 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*q ue tuvo como animador principal a Carlos Edmundo de Ory".

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 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

---

[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: Edi6, 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*f uera 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, "Anecdotario y teoría del Postismo", *Papeles de Son Armadans*, número 104, Palma de Mallorca, 1964, pág. 29.

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 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 "¿Habrá 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: "Y 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 sones 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*

---

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

[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.

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 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 rememorar, 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

---

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

[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.

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 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

---

[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.

[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*.

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 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 sospesada 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

---

[575] Muidenberg: Coutinho, 1989, págs. 85-99. Traducción del título: *Literatura española del siglo veinte*.
[576] New York: Meridian Books, 1957[3]. Traducción del título: La literatura de los españoles. De la época romana hasta el presente.
[577] Vol. 6, G.G. Brown, Barcelona: Ariel, 1980[8]. pág. 7. Esta obra es una traducción puesta al día de *A literary history of Spain. The twentith 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.
[580] Barcelona: Ed. Vicens Vives, 1989[2], 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, 1961[2].
[584] Ángel del Río, Historia de la literatura española, Nueva York: Holt, Reinehart 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.

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 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.

---

[585] *Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1950[3], vol. III, pág. 726.; 1953[4]; 1957[5]; 1960[6]; 1961[7]; y 1968[8].

[586] E. Díez-Echarri, y J.M. Roca Franquesa, *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: Aguilar, 1982[3]. 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 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.

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 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 las 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

---

[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.
[593] *Vid. supra*n ota 631
[594] S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, pág. 371.
[595] *Vid. supra*p ág. 504

citado. Entre otros, cabría destacar aquí el estudio de Guillermo Carnero[596]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 "merce 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 Concha[600]y Fanny Rubio.[601] Mención aparte merecen los estudios de Joaquín Benito Lucas[602]y M. Payeras Grau[603]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 bio-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 *suige-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 infor-mación 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

---

[596] A. Valbuena Prat, *Historia de la literatura española. Época contemporánea*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983[9]. 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, 1988[2], págs. 444 y 454. Traducción del título: Literatura española. Panorama de 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.

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 incomprendido "Chebé", Chicharro hijo, pintor y poeta que un día atraerá sobre sí -estamos ciertos- las miradas estudiosas y la 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).*
[611]El 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 encuadrase 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

---

[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.
[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] *Ibídem*\ \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.

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 (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 vanguardía 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 cualtitativo: 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, *Akebedoys* [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]

---

[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, 1983[9], 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 postguerra (1940-1970)", en *Historia de la literatura española*, 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. Dictonary of literary biography*; vol. 108, Detroit: A Bruccoli Clark Layman Book, 1991.

Por su parte, Juan Manuel Rozas[619]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 hispánica 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]

---

[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 1954[2]y 1964-1965[3]); *Historia y antología de la poesía española en lengua castellana*, Madrid: Aguilar, 1967.G onzález de Mendoza, P., *Diccionario de temas de literatura española*, Madrid: Istmo, 1990.

[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.

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. 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

---

[624] G. Bleiberg & J. Marías, *Diccionario de literatura española*, Madrid: Ediciones de las Revista de Occidente, 1972, pág. 245.
[625] *Vid. supra*n ota 532
[626] G. Bleiberg & J. Marías, *op. cit.*, pág. 245.
[627] Ver la cronología al principio de esta tesis.
[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] *Ibídem*\ \finnot\\
Ibídem\ \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.

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 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 movedizo 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

---

[633] R. Gullón, *op. cit.*, pág. 345.
[634] Barcelona: Argos, 1949, pág. 335.
[635] Madrid: Editora Nacional, 1965.
[636] Cf. López Anglada, *op. cit.*, pág. 132.
[637] *Ibídem*\ \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 Brucccoli Layman Book, 1994.

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 en 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 principos 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 Carriedo (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]

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 serías 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

---

[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 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.

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]

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 Sernesi, 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,

---

[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 anteanterior 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 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*y el número

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 "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

---

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.

[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 canto1 /4*

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 superrealista; 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 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 reconocimieto 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 historica 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 Chicharo y la poética postista, pasa revista a las actividades realizadas por los postitas, 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 percursor 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 Pája* (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 LITERATURA[672]

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 ame-ricanas,[673]otra inglesa con una versión traducida al castellano[674]y cinco españolas con reediciones en algunos de los títulos,[675] un manual bibliográfico[676]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 diálectica, 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 acabo 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 considerase 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 *Fantasía* 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 los 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 Anglada [693]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, bagataliza 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 novísismos, 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 *Dictonary 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 "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 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 un 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, Jaume 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.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

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*.

PROSA[702]

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 considerase 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)* (1988[4]).

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 di-ferenciados. 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 divertimiento intranscendente 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 enquilosados 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 estu-dios 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, Jaume 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 me-dida, 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*, las 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.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

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, 1988[4]. 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", *Fantasía*, n.º22, Madrid, 1945.

BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

1.4. GUIONES RADIOFÓNICOS[707]

"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 INÉDITA[708]

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 náufrago", "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[iligible] 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. Cuentos[712]

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 desparecido 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 pág. 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 pág. 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 pág. 413). Junto a estos dos folios también aparecen dos folios manuscritos a doble cara con una sinopis 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", *Domingo*, 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, 1973[2], 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., 1988[2], 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 MARÍAS, J., *Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1964[3], pág. 214.

-*Diccionario de Literatura Española*, Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1972[4], 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 avaguardia 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.os316-317, 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. Ynduraín, 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.ªdel 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 postguerra. Los marginales", *Poesía española de postguerra*, 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 Brucccoli 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, 1988[4].

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, 1983[9]. 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, "¿Habrá 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.os19-20, 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 literature 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, 1982[3]. 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.os19-20, 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", *Espadaña*, 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.os35-36, 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.os19-20, 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 Gamo", *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.os253-254, 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", *Centauro (Revista de Artes y Letras)*, n.os9-11, 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 febreror 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, 1954$^{2.}$.
-*Los movimientos literarios. Historia, interpretación y crítica*, Madrid: Aguilar, 1957, págs. 291-293.
-*Ensayo de un diccionario de la literatura*, Madrid: Aguilar, 1964-1965$^{3.}$.
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, 1969[2].

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, 1969[2].

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, 1985[3].

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, 1984[2].

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, 1953[2].

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 twentith century*, London: Ernest Bernn Limited, 1972.

-*Historia de la literatura española. El siglo XX*, Vol. VI, Barcelona: Ariel, 1980[8].

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*, Sttugart: 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, 1989[20].
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, 1969[2], 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. Dictonary 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, Reinehart 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, 1961[2].
TUSÓN, V. & LÁZARO, F., *Literatura española*, Madrid: Anaya, 1978.
TYLER NORTHUP, G., *An introduction to spanish literature*, Chicago: University of Chicago, 1971[3].
VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1950[3], vol. III, pág. 726.
-*Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1953[4].
-*Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1957[5].
-*Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1960[6].
-*Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1961[7].
-*Historia de la literatura española*, Barcelona: Gustavo Gili, 1968[8], 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, 1983[3].

BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid: Gredos, 1976[6]. 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 realité*, 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, 1980[3].

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, 1978[4].

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, 1977[3].

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.

GUILLÉN, 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, 1972[2].

-*Diez años de poesía española (1960-1970)*, Madrid: Ínsula, 1972.

JURRALDE 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, 1983[3]. (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, 1986[7].

ORTEGA Y GASSET, José, *La deshumanización del arte*, Madrid: Revista de Occidente, 1960.

-*La rebelión de las masas*, Madrid: Espasa-Calpe, 1986[25].

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 Giorgo 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, 1975[2].

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, 1960[3].

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, 1992[4].

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 Principe 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) *Estarme 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 escombro...*
-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 atiento la espesura...*
Inédito
-Manuscrito original
018) *Desmelenado atiento 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 altitudo...*
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".
Publicado[714]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.os19-20, 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! quítame 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 elegantia 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 desgarra 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