

El Postismo: genesis, teoría y obra

Jaume Pont

1. La edición antológica que Félix Grande realizara en 1970 de la obra poética de Carlos Edmundo de Ory, **Poesía: 1945-1969** (1), constituye el primer eslabón crítico sobre el Postismo (1945), movimiento estético-literario de vanguardia sometido hasta aquel momento a uno de los silencios más penosos de nuestra historia literaria de posguerra.

El valor del volumen preparado por Félix Grande operaba por partida doble: por un lado recuperaba y reivindicaba la extraordinaria dimensión de un poeta injustamente marginado; por otro, redescubría la andadura de uno de los fundadores del Postismo y de sus compañeros de viaje en los difíciles años de la España de los cuarenta. A través de textos y manifiestos olvidados se nos daba una primera aproximación a aquella experiencia singular.

En 1974, a la luz de nuevas aportaciones críticas (2), los estudios postistas abren otra vía fundamental de la mano de Gonzalo Armero, que da a conocer la poesía de Eduardo Chicharro (1905-1964) -cofundador del Postismo junto a Carlos Edmundo de Ory (1923) y el italiano Silvano Sernesi (1923)- en el espléndido volumen **Música Celestial y otros poemas** (3). Al igual que la de Félix Grande, la edición de Gonzalo Armero no solamente remite al poemario general, sino que contiene varios textos autobiográficos, históricos y teóricos de Chicharro -pontífice teórico del movimiento-, así como el indudable acierto de reincorporar los tres manifiestos conocidos del Postismo a un cuarto manifiesto hasta aquel momento inédito.

A este acervo documental -mucho más amplio a tenor de los diversos artículos y ensayos aparecidos en los últimos años (4)- habría que añadir las dos efímeras revistas postistas, **Postismo** y **La Cerbatana**, ambas publicadas y suspendidas por orden gubernativa en 1945. Las referencias analíticas o descriptivas que tenemos de ellas, con la salvedad de contadísimas excepciones, son más bien escasas (5).

2. El Postismo nace en Madrid en 1945 y prolonga su actividad, aunque de forma mucho menos intensa a su explosión inicial, hasta 1950 (6). La publicación del “Tercer Manifiesto del Postismo” (1947) marca probablemente el inicio de un declive sazonado por la incomprensión literaria y la cerrazón ideológica. La hostilidad con que el movimiento postista es recibido por sus contemporáneos se centra en una condición histórica de distinto signo: en primer lugar, su especial configuración estética, que converge en el credo epigonal de las vanguardias de entreguerras, y, en segundo lugar, su lúdica visión de la escritura surrealista, con todas las connotaciones políticas que el surrealismo comportaba en unos tiempos en que la impronta y las heridas de la guerra civil estaban aún demasiado cercanas. “El Postismo -define Chicharro en su primer manifiesto- es el resultado de un movimiento profundo y semiconfuso de resortes del subconsciente tocados por nosotros en sincronía directa o indirecta (memoria) con elementos sensoriales del mundo exterior, por cuya función o ejercicio de la imaginación, exaltada automáticamente, pero siempre con alegría, queda captada para proporcionar la sensación de la belleza o la belleza misma, contenida en normas técnicas rígidamente controladas y de índole tal que ninguna clase de prejuicios o miramientos cívicos históricos o académicos puedan cohibir el impulso imaginativo” (7). Tales palabras, cuya proximidad con la actitud definitoria de André Breton en “Primer Manifiesto del Surrealismo” está fuera de toda duda, fueron el santo y seña del Postismo. De ahí proviene buena parte del anacronismo que ha querido verse en el ideario postista, tanto desde el profalangismo de los coetáneos poetas oficialistas de la “Juventud Creadora” y la revista **Garcilaso** (1943), como desde la óptica ideológica de aquellos poetas que a partir de los años cuarenta, tras el ejemplo de la revista leonesa **Espadaña** (1944), afirmarán lentamente la necesidad de una poesía de compromiso cívico y social.

En este visceral rechazo jugó un papel determinante la agresividad burlesca de la imagen pública postista, propensa muy a menudo -al estilo de la **praxis** dadaísta- a la provocación lúdica (8). Esta imagen del Postismo acabó asumiendo, quizás de forma indirecta, una actitud subversiva que viene a ser, como apunta Polo de Bernabé, “la transposición de la visión del mundo de un grupo pequeñoburgués, al margen de los mecanismos oficiales, que se negaba a ser recuperado por las manifestaciones ideológicas y culturales de la burguesía preponderante” (9).

Afinado en el revisionismo estético de los ismos precedentes -expresionismo, futurismo, cubismo, dadaísmo y sobre todo surrealismo-, el afán experimental del Pos-

tismo adquiere una considerable importancia histórica, por cuanto representa en la poesía española de los años cuarenta “una excepción a la regla clasicista y garcilasista imperante” (10). Si en lo político el ideario postista no pudo eludir una franca tibieza en sus planteamientos, sin embargo, y muy a pesar de esta limitación, “son las implicaciones sociales y políticas la clave de aquellas desproporcionadas críticas en un momento en que cualquier tendencia de parecida índole hubiera observado, sin duda, similares resultados” (11).

3. Es opinión generalizada señalar entre las filas de **Garcilaso** dos tendencias poéticas que vienen a configurar su ideario: la **purista** o **estetizante** y la nacida de un “**nuevo estilo**” **comprometido** con la vena heroica de “**La Cruzada**”. De la primera de éstas tendencias fue José García Nieto su más firme defensor, mientras la segunda se canaliza inicialmente a través de la revista **Juventud** (1942) -“Semana de Combate del SEU” dirigido por Jesús Revuelta- y pasa a nutrir después, intermitentemente, las páginas de **Garcilaso**. Este doble carácter **ético-estético** -fiel a las tesis programáticas que el jonsista Juan Aparicio controlaba desde la Dirección General de Prensa y Propaganda- vertebrará la identidad del movimiento poético garcilasista. Deudor de esta íntima dualidad, el grupo fundador escogerá como símbolo de su andadura el nombre, la figura y la obra de Garcilaso de la Vega, reconvertido -por emplear la expresión acuñada por Víctor García de la Concha- en nuevo “patrono de una poética falangista”:

“La gran enseñanza que Garcilaso aprendió de Petrarca iba mucho más allá de los meros logros técnicos; el descubrimiento de la propia conciencia fue mucho más importante que el descubrimiento del endecasílabo (...) En este año de 1936, cuando el vuelo de las horas nos arrastra hacia un punto homólogo de aquel en que cayó fulminado Garcilaso, cabe recordar los destinos históricos del hombre y de su obra” (12).

Más allá del mero contrapunto formalista, Garcilaso, pasa a ser el ejemplo vigoroso de toda una actitud poético-filosófica ante las ruinas de la guerra y los destinos de España. Como complemento de esa vena heroica y castrense, desplegó **Garcilaso** una poesía de corte lírico y sentimental desprovista del más mínimo rastro conflictivo con la realidad de su tiempo. Atmosferas plagadas de paraísos vaporosos y cursis, mundos idealizados donde el deseo del poeta se pierde en la vacuidad divina o en el estereotipo de una amada sin el menor atisbo humano y carnal: “...**toda mi voluntad será la rama/que doble el paso fiel de tu navío/y en el rizado encaje de la estela,/iré buscando el ángel que me llama/desde tus limpios ojos de gacela**” (José García Nieto, “Oferta”, en **Víspera hacia tí**). Adocenado por la impronta decadente de un neorromanticismo retórico en lo imaginativo y sin tensión interior en lo religioso o sentimental, el poeta garcilasista acabó sucumbiendo ante toda la retahíla de clisés de nuestro Siglo de Oro: “Había palabras -sentencia Félix Grande refiriéndose a la poesía garcilasista-, faltaba el tiempo, la temporalidad. El hombre de aquella estética careció de conflicto, de edad, de contingencia, de

historia; careció de verosimilitud(...) No es fácil hallar auténtico dolor. Su predominante parece la serenidad. Serenidad que no significa una victoria de la libertad personal sobre el tumulto de la realidad, una utilización libre y enérgica de los conflictos de conciencia. Allí será una serenidad **a priori**: una serenidad excluyente” (13).

En tal contexto, el Postismo, con las estereotipadas pericias técnicas del garcilasismo poético como revulsivo antagónico, quiso fusionar posiciones más bien distantes mediante el conciliábulo de la tradición y la experiencia vanguardista. El resultado es una distorsión de los moldes tradicionales: desinhibición ante el soneto y el romance, actitud desacralizada y bufa frente al lenguaje purista, léxico neológico y eufonía antivonvencional. Alejados de las arengas mesiánicas del grupo de la “Juventud Creadora” -empeñado, como es obvio, en el perfil doctrinal de una poesía “amante de la sangre” y deudora del “triumfo marcial del amor y de las armas” (14)-, los postistas recabarán, por el contrario, el lúdico advenimiento de la imaginación creadora.

Contemporáneo de **Garcilaso** y **Espadaña**, anima al movimiento postista la misma reacción antigarcilasista que sus coetáneos poetas leoneses, pero hay que convenir que sus coordenadas literarias pasan por supuestos totalmente distintos. La reconversión poética de los espadañistas reside en un humanismo a ultranza, tintado de desgarraduras existenciales y profundamente arraigado a la temporalidad testimonial de la difícil singladura española. Sus lemas: “poesía y verdad” al servicio de la idea regeneradora de una “poesía total”. En definitiva, se trataba de reconvertir el sujeto de convicción lírico en objetiva voz de un **compromiso** común que atendiera, sin desigualdad aparente, las secuelas vivas del presente social, político o, cuando menos, moral. Por el contrario, la subversión postista va a mantenerse al margen de esa corriente rehumanizadora tan afín al grupo leonés de Victoriano Crémer y Eugenio de Nora. Imaginación poética y libertad lúdica del lenguaje se convierten en las señas de identidad más socorridas de Chicharro, Ory y Sernesi. Sus lemas: humor y disparate, absurdo y “locura inventada”.

Movimiento anómalo en la tediosa circunstancia poética de los años cuarenta, el Postismo estuvo solo frente a casi todo. Como reconoce Guillermo Carnero, “los postistas ironizaron contra las grandes corrientes humanizadoras de la poesía española de posguerra poniendo en ridículo alguno de sus motivos más queridos, como el amor conyugal tan cantado por el grupo de Rosales, o el silencio de Dios de los poetas del existencialismo religioso. Es el Postismo un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con los vanguardismos iniciales que con la obra de los poetas del 27” (15).

Juicios como el de Guillermo Carnero sitúan al Postismo en sus coordenadas justas y objetivas. Nos encontramos ante un movimiento que en lo poético a) se deslinda de la generación del 27 -influencia no ajena a grupos como el cordobés **Cántico**- y de los ejemplos representativos de la del 36; b) reacciona directamente contra la estética de la “Juventud Creadora” y la convencional asepsia clasicista de los patrones poéticos de **Garcilaso**; c) se

mantiene al margen, al menos en su credo fundacional, de las tesis socializantes de **España** y de la corriente existencial fruto de la escritura de **Hijos de la ira**, bien que alguno de los postistas tardíos (Angel Crespo, Felix Casanova de Ayala y Gabino-Alejandro Carriedo) no sean ajenos a dicha influencia; d) elude el “neorromanticismo” posterior a la publicación de **Sombra del paraíso**, de Vicente Aleixandre, muy sensible al hito fundacional de la colección de poesía “Adonais”.

En sincronía directa con este carácter excluyente del Postismo, sus revistas y manifiestos teóricos nos remiten a su perfil fundamental: la asunción de una clara actitud revisionista de los movimientos de vanguardia europeos, con especial incidencia en aquellas zonas que tienen en el lenguaje y su inventiva la principal fuente creadora. Más allá de su ingeniosa vena humorística, irreverente y anticonvencional, el irracionalismo poético de los postistas no tendrá correlatos similares en la poesía española de posguerra. Sólo algunos aspectos de las escrituras de poetas marginales y marginados en su momento, como Miguel Labordeta, Manuel Alvarez Ortega, el catalán Joan Brossa, y sobre todo Juan Eduardo Cirlot (16), les serán comparables.

4. Desde un buen principio ha sido acuñación común el marginar al Postismo a poco menos que un **fantasmón anecdótico** tocado por el esnobismo o la secuela de lo maldito. Tal reduccionismo ha dificultado, sin duda, una justa valoración de la obra de los postistas. El caso de Eduardo Chicharro está abonado de un vacío ostentoso tras su prematura muerte acaecida en 1964. La figura y obra de Ory -el poeta postista más dotado- se adscribe con mayor fijeza a un estereotipo mítico que se limita a señalarle como un loco o un neurótico de la poesía. Se trata de dos poetas cuya ejemplaridad -cruel paradoja- nace del extrañamiento y el desarraigo. (17)

La obra postista no tuvo ni la difusión ni el alcance público de sus documentos teóricos. En las artes plásticas se limitó a acciones desperdigadas y sin demasiada fijación estética, de forma que, hoy por hoy, si exceptuamos muestras muy puntuales de Eduardo Chicharro y de su esposa Nanda Papiri, no existe un bagaje mínimamente significativo en este campo (18). También aquí su aportación más singular se concreta en las líneas teóricas de un ideario pictórico cuajado de influencias varias. He aquí los puntos fundamentales de la “ideal” pintura postista (19):

a) Ligazón de lo estético con lo psicológico expresivo (confluencia con el **expresionismo**).

b) Admite técnicas, sugerencias y soluciones pictóricas del **surrealismo**, sin excluir atribuciones lógicas (diferencia con el surrealismo).

c) El Postismo es la **locura** en el lienzo: imágenes de sueños, fantasías y realidad, mezclados y superpuestos.

d) Intenta representar el **tiempo interior** de la imaginación humana.

e) **Diletantismo** de ejecución: asimilar el objeto no en cuanto a lo que tenga o pueda tener de concluyente, sino en lo que posea de poderosamente sugestivo.

f) Tendencia a eliminar las realidades plásticas conceptuales en favor de lo **sensorial**.

g) Aplicación del dominio técnico en la gradación de los planos objetuales, a fin de formar áreas colorísticas definidas y musicales: **pintura cadencial**.

h) **Pugna (contradicción constante)** entre la textura colorística y la lineal.

i) **Confluencia** dualística entre lo plástico y lo literario.

j) **Diversidad** de soluciones pictóricas. Coexistencia de maneras y de procedimientos opuestos.

k) **Definición** del postismo pictórico: “sincronía directa o indirecta (memoria) de los elementos sensoriales del mundo exterior”.

En lo teatral, los textos postistas están aún por descubrir. Para Francisco Nieva, que participó del Postismo histórico y posee el manuscrito de la al parecer inacabada comedia postista **La lámpara** (1945) -escrita en colaboración por Chicharro, Ory y Sernesi-, en esta pieza teatral “está todo el sistema del llamado ‘teatro del absurdo’ mucho antes que se diesen a conocer Ionesco y otros escritores centroeuropeos que contribuyeron a formar ese concepto de ‘absurdo escénico’ (20). Mientras este texto no sea exhumado, los vestigios del teatro postista quedarán reducidos a influencias tangenciales o indirectas. Este es el caso del “**teatro furioso**” de Nieva, cuyos exponentes centrales no es difícil remitirlos a la estética postista: estampas carnavalescas, irracionalidad esperpéntica de corte valleinclinésco y, sobre todo, una funcionalidad teatral de la palabra totalmente distorsionada que arranca de las tres claves mágicas del Postismo: el absurdo, la locura y el disparate (21). Otro tanto podría decirse de la filiación postista del primer teatro de Fernando Arrabal -el comprendido entre los años 1952 y 1959-, que corresponde a la primera fecha de **Picnic** y **El Triciclo** y a la redacción de **El cementerio de automóviles**. Corroborada por el propio fundador del “**teatro pánico**” y estudiada con cierta amplitud por Angel Berenguer (22), la influencia postista toca la dramaturgia arrabaliana en términos trasvasados de la herencia surrealista: rebeldía de la imaginación, carácter lúdico de la obra de arte, valor rítmico y sonoro de la palabra como instrumento de liberación del subconsciente, imposibilidad de comunicación entre los órdenes del hombre y la institución opresiva y, en último término, “la exploración del mundo de la infancia y su lenguaje” (23). Este último aspecto es quizás uno de los puntos de confluencia más ostensibles entre Arrabal y el Postismo. Para ambos, lenguaje y personajes infantiles generan el detonante simbólico de una relación imposible: la de la libertad, la bondad, la pureza y la inocencia en un mundo formado por la dialéctica de lo prohibido. Rasgo fundamental que se complementa con la común exaltación de la memoria y la precisión técnica, la presencia de un humor que tiende a la paradoja, al absurdo y al disparate y, como presupuesto básico, la relación excluyente con el arte realista (24).

En la vertiente narrativa los relatos de Chicharro Ory y Sernesi, publicados en **Postismo** y **La Cerbatana**, nos aproximan a un tipo de prosa con características definidas en lo onírico y en lo mágico. Al margen de la ya publicada **Mephiboseth en Onou o el Diario de un loco**, de Carlos Edmundo de Ory, quedan aún por recuperar varias novelas inéditas de este último y de Eduardo Chicharro. La novelística de Chicharro permanece sumida, en su totalidad, en el más profundo anonimato. Sabemos de la existencia de cinco novelas inéditas: **Las tres esposas turcas de Patamala**, **Las pluricelestiales**, **Icaro caído en el jardín de Astarté**, **Los jeroglíficos del caballo** (o **El Caballero, la Muerte y el Diablo**) y **El Pajaro en la nieve**. (26). La última de estas obras, novela-collage confeccionada sobre “ilustraciones-estímulo” de Francisco Nieva, responde, según este último, a un método de creación parecido al de Raymond Roussel en **Locus solus** y **Las impresiones de Africa**, aunque sin la sofisticación compositiva expuesta en **Cómo he escrito alguno de mis libros**, añadiendo que esta novela de Chicharro, inédita aún, “antes de Italo Calvino y García Márquez, es realismo fantástico con una profundidad que (...) sobrepasa esta misma definición provisional” (27). Esta apreciación se hace extensible a **Los jeroglíficos del caballo** (o **El Caballero, la Muerte y el Diablo**), novela gótica cuya gestación habría que remitir a 1944, en pleno albor postista, año en que Chicharro, Ory y Sernesi deciden acometer una empresa singular: la escritura por separado de sendas novelas con un motivo o “ilustración-estímulo” común: el conocido grabado de Durero “**El Caballero, la Muerte y el Diablo**”. Al parecer, sólo Chicharro y Ory darán cumplido término al sueño de aquella triple empresa (28).

Es en la poesía donde la práctica postista presenta perfiles más claros y definidos, con obras de Eduardo Chicharro, Carlos Edmundo de Ory, Silvano Sernesi, Angel Crespo, Félix Casanova de Ayala, Gabino Alejandro Carriedo y unos pocos poemas de Fernando Arrabal. (29). Otros poetas, como Gloria Fuertes, no son ajenos a la influencia del lenguaje postista. Pero en este y otros casos, algunos de ellos en plenos años setenta -Jesús Fernández Palacios, Alberto Porlan, Antonio Hernández-, el legado postista se encuentra superpuesto a motivaciones, materiales y acuñaciones de estilo diversas.

Los rasgos estilísticos de la poesía postista cabe centrarlos fundamentalmente en la sintaxis alógica, las rupturas temporales, las enumeraciones caóticas, la vindicación de términos sorpresivos y el culto del retruécano (30). Factores todos que confluyen en el juego, el humor, la euritmia musical, la distorsión léxica y la predicación crítica del absurdo. Queda claro que para los postistas “el tema, en arte, no debe ser necesariamente el principal elemento” (31). Las implicaciones de orden personal, sentimental, psicofisiológico, social o estético, exceden el simple reducto de lo temático y se proyectan hacia el lenguaje que constituye, por sí mismo, el tema de contemplación.

El factor musical redunda en lo rítmico del Postismo: “la música -dice Chicharro- es, como todo el mundo sabe, 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” (32). Esta virtualidad sensorial e impresionista de lo poético -tan lejana de la estética surrealista-

constituye, junto al factor léxico, la materia plástica de la poesía postista. El léxico poético se ordena en razón de una estética directa cuyos centros predominantes, según Chicharro, residen en la imagen, el vocablo, los símiles, la ternura por lo pequeño o dulce, lo grandioso y, ampliando el registro, en todos aquellos planos del lenguaje que sugieren lo contradictorio e inusual de la realidad (33): “**Lama, laúd, polifacial ginesta;/la plurilingüe lengua de la estancia,/el discontinuo rótulo, jactancia/cristalina, suavísima y opuesta**” (E. Chicharro, **La plurilingüe lengua**, XXV). Esta plurilingüe lengua postista queda acrisolada, como precipitado primero y último, en el **juego**, que es el “espíritu de la forma”. Mediante el juego, los postistas ponen en movimiento lo ancestral y espontáneo de las formas vivas, y con éstas, al dictado de su escondida diversidad, nos llevan a “tocar las cuerdas de nuestro ser místico, idílico, sexual, fúnebre, animalesco y tremendo” (34). Se trata de un caudal lúdico eminentemente eufórico, dotado de un cúmulo de sublimaciones que igual pueden concentrarse en lo **lírico**, como en “lo vulgar o antiestético” (35):

*Abreme las dos puertas de tu casa
Quiero besar tu boca que me deja
Adivinar el aire cuando pasa
Su corazón envuelto en una abeja.*

*O bien decirme puedes qué te pasa
Pálido rodoentro triste y vieja
Bajo la luna que te pone lasa
Mientras te llueve el mundo en una oreja.*

*Sin duda como sueles llorar lloras
Sin duda te desnudas a la luna
Sin duda de costumbre te adormeces:*

*Quiero besar tu boca en esas horas
Muertas que mueres tú también de una
Supuración de amor algunas veces.*

(C.E. de Ory, “Soneto a Greta Garbo”, Madrid, 1947)

Disociados de las formas lógicas de la poesía de su tiempo, convencidos “a contracorriente” que la reconversión lingüística de su mundo poético acabaría siendo un síntoma más de la fragilidad del pensamiento colectivo, los postistas pagaron su osadía con el más capcioso de los silencios. A cuarenta años de aquella aventura solitaria, algunos naufragios mantienen intactas las luces del más hermoso de los resurgimientos.

1 Edhasa, Barcelona, 1970.

2 Las aportaciones críticas de Francisco Nieva, desde su condición de partícipe del movimiento postista, han sido fundamentales: “El Postismo”, **Centauro** (Revista de Artes y Letras), n.º 9-11, Lima,

octubre-diciembre, 1950; "Con Carlos Edmundo de Ory en el Madrid de nadie", **Litoral** (Homenaje a Ory), n.º 19-20, Málaga, abril-mayo 1971, págs. 29-32; "Eduardo Chicharro: la realidad del arte y lo que podemos en contra de ella", **Trece de Nieve** (Número dedicado a Eduardo Chicharro), n.º 2, Madrid, invierno 1971-72, págs. 49-52; "Datos sobre una novela alquímica", **Poesía**, n.º 2, agosto-septiembre, 1978, págs. 58-71.

Para un estudio del Postismo, **vid.**: C. E. de Ory, "Historia del Postismo", **ob. cit.**, págs. 261-278; **ibid.**, "Chicharro y el Postismo", **Cuadernos Hispanoamericanos**, n.º 295, enero, 1975; Jaume Pont, **La poesía de Carlos Edmundo de Ory**, Tesis de Licenciatura, Universidad de Barcelona, 1972; **ibid.** (mismo título), Tesis Doctoral, Universidad de Barcelona, 1977; Rafael de Cózar, **Teoría y praxis literaria de un movimiento estético de posguerra**, Tesis de Licenciatura, Universidad de Sevilla, 1975; **ibid.** (ed.), Carlos Edmundo de Ory, **Metanoia**, Cátedra, Madrid, 1978, págs. 19-94; Fanny Rubio, **Las revistas españolas (1939-1975)**, Turner, Madrid, 1976, págs. 122-128; Hélène Laffad-Lamirand, **Un mouvement d'avantgarde sous Franco: le Postismo**, Tesis de Licenciatura, Université de Picardie, Amiens, 1980; J.M. Polo de Bernabé, "La vanguardia de los años 40-50: el Postismo", **Cuadernos Hispanoamericanos**, n.º 374, agosto, 1981.

3 Seminarios y Ediciones, Madrid, 1974.

4 Además de los artículos y estudios citados, véase por su especial interés teórico: Eduardo Chicharro, "Posología y uso", **Trece de Nieve**, n.º 2, págs. 45-48 (reproducción parcial).

5 **Vid.**, Fanny Rubio, **ob. cit.**, págs. 122-128, y la reproducción facsímil que de **Postismo** realizó la revista **Poesía**, n.º 2, Madrid, 1978.

6 "Inopinadamente, en el propio Madrid y en uno de sus cafés literarios más anacrónicos -el **Castilla**, en la calle de las Infantas-, la noche de Reyes Magos de aquel año de gracia y desgracia de 1945, tres poetas: uno, andaluz -Ory-, otro, madrileño romanizado -Chicharro Hijo-, e italiano legítimo el tercero -Silvano Sernesi-, se pronuncian en rebeldía contra la escuela y huestes de Garcilaso. Su bandera es el Postismo" (Félix Casanova de Ayala, "Anecdótico y teoría del Postismo", **Papeles de Son Armadans**, n.º 104, Palma de Mallorca, 1975/64).

7 "Manifiesto del Postismo" el **Postismo** (rev.), Madrid, 30 de enero de 1945 (firmado únicamente por Eduardo Chicharro).

8 **Vid.**, Félix Casanova de Ayala, **ob. cit.**

9 **ob. cit.**

10 Joaquín Marco, "El postsurrealismo de Carlos Edmundo de Ory: un olvidado", **La Vanguardia Española**, 18 de febrero de 1971 (en **Nueva literatura en España y América**, Lumen, Barcelona, 1972, págs. 200-207).

11 Rafael de Cózar, **Metanoia** (ed.), pág. 63.

12 J. F. Montesinos, "Centón de Garcilaso", **El Sol**, 23 de febrero de 1936 (reproducido en J. F. Montesinos, **Ensayos y estudios de literatura española**, México, 1959, y **La poesía de Garcilaso**, edición de Elías L. Rivers, Ariel, Barcelona, 1981, 2ª edición).

13 **Apuntes sobre poesía española de posguerra**, Taurus, Madrid, 1972, pág. 12.

14 A tal fin, Pedro de Lorenzo reclamará de la juventud española y de la pluma de los poetas "La creación como patriotismo", **Arriba**, Madrid, 14 de febrero de 1943; **ibid.**, "Juventudes de muerte española",

- Juventud**, n.º 43, Madrid, febrero de 1943 (Cf., Víctor García de la Concha, **La poesía española de posguerra**, Prensa Española, Madrid, 1973, págs. 185 y ss.).
- 15 "Poesía de posguerra en lengua castellana", **Poesía**, n.º 2, Madrid, agosto-septiembre 1978.
 - 16 Sobre las relaciones de J. E. Cirlot con el Postismo, vid.: Carlos Edmundo de Ory, "Historia del Postismo", **ob. cit.**, pág. 264.
 - 17 Cf., Jaume Pont, "Carlos Edmundo de Ory: mito y realidad de un poeta", **Camp de l'Arpa**, n.º 11, Barcelona, mayo de 1974.
 - 18 A reseñar aquí las pruebas de "doblaje" fotográfico realizadas en Roma, a finales de los años veinte por Eduardo Chicharro y Gregorio Prieto, que vienen a ser el avance surrealista del futuro Postismo. Parte de esta colección fotográfica será exhibida por Gregorio Prieto en una exposición antológica (Sala Grande de la Biblioteca Nacional, Madrid, 7 de marzo de 1978).
 - 19 Las exposiciones de pintura postista se centran en "Exposición de 16 artistas de hoy" (Galerías Bucholz, Madrid, del 27 de abril al 10 de mayo de 1948) y "Pintura moderna y Post-ismo" (Galerías de Arte Macoy, Zaragoza, del 17 al 27 de marzo de 1948). Para una teoría de la pintura postista, vid.: "Los manifiestos del Postismo", en **Música celestial y otros poemas**, págs. 271-312, y Eduardo Chicharro, "Prólogo" al programa-folleto de la exposición "Pintura moderna y Post-ismo" (Zaragoza, 17 de marzo de 1948).
 - 20 "Datos sobre una novela alquímica", en **ob. cit.**, pág. 60.
 - 21 Cf., Moisés Pérez-Coterillo, **Teatro Furioso**, Akal-Ayuso, Madrid, 1975, págs. 8-29.
 - 22 "Introducción" a Fernando Arrabal, **Pic-Nic. El Triciclo. El Laberinto**, Cátedra, Madrid, 1977, págs. 32-57.
 - 23 J. M. Polo de Bernabé, "El universo poético de Carlos Edmundo de Ory y el Postismo", **Cuadernos Hispanoamericanos**, n.º 335, Madrid, 1978.
 - 24 Cf., Angel Berenguer, **ob. cit.**, pág. 51.
 - 25 Inventarios Provisionales, Las Palmas de Gran Canaria, 1973.
 - 26 Según la relación bibliográfica de Gonzalo Armero (ed.), **ob. cit.**, pág. 347.
 - 27 "Datos sobre una novela alquímica", pág. 59.
 - 28 La imagen simbólica del grabado de Durero va estrechamente unida al hito fundacional del Postismo. A la pregunta de Salvador Pérez Valiente "¿Qué motivación tuvo en vosotros el deseo de concretar en una forma especial las tendencias de hoy?", los postistas responden: "Ante todo los grabados de Durero..."-(Radio Seu, Madrid, 15 de noviembre de 1944; en **La Cerbatana**, Madrid, 1945, pág. 2).
 - 29 Los desconocidísimos sonetos arrabalianos "Pornografía", "Alicia en el País de las Maravillas" y "Totamilarin" (**Índice** n.º 205, Madrid, 1976) son inequívocamente postistas.
 - 30 Cf., Leopoldo Azancot, "Dos Carlos", **Litoral** (Homenaje a Ory), Pág. 57.
 - 31 Eduardo Chicharro, "Posología y uso", en **ob. cit.**, pág. 21.

- 32 Ibid., pág. 46.
- 33 Cf., Eduardo Chicharro, “Poesía: la aproximación y la exactitud”, en **Música celestial y otros poemas**, pág. 21.
- 34 Ibid., “Posología y uso”, pág. 46.
- 35 Ibid., “Poesía: la aproximación y la exactitud”, pág. 21.