

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

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

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.

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 TETRALOGÍA](#) Eduardo Chicharro

INTRODUCCIÓN¹

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 condenados el Postismo y sus tres fundadores, fueron propiciadas, según orden cronológico, por Ángel Crespo,

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

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 reúne 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 chicharrana, 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 Postismo² 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 *Tetralogía*.

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 Vincenzo 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 suscrito 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.

15 y 20 de enero, primeras noticias en los diarios madrileños de la aparición del Postismo, movimiento

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 *Fantasia*, n.º22, Madrid, 1945.

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

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 *Fantasia*.

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 continúa 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 Degraín 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 de 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), 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

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*, *Fantasia* 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

1964 Pocos días antes de su muerte concluye la novela *El pájaro en la nieve*.¹¹ Eduardo Chicharro

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 Ávilae* 1 22 de septiembre de 1948, Chicharro expuso en el salón de la Escuela de Artes y Oficios de Ávila.

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

muere en Madrid el día 16 de marzo, a los cincuenta y ocho años.

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 incompreensión 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 escauceos 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 nuevo 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 plata* en que vivió la literatura española durante el período anterior a la Guerra Civil.

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.

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 "triumfo 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, municipio 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 comedillas 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 marché 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 último, sobre las veladas del café Pombo que Chicharro empezó a frecuentar en 1944, dirá que "eran algo

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 *Ibidem* \finnot\

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

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 "Anecdótico 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 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

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* que 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 Musael* 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 *Arriaba* quien 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 n.º 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.

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 su 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 *España* (1944-1950) desde la que Eugenio de Nora y Victoriano Crémer "reivindicarían la necesidad de un *tremendismo* poético en orden a lo social".³³ Esta revista supuso el primer peldaño hacia el proceso de la llamada rehumanización de la poesía

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* de Salamanca. Aparicio nombró a Revuelta como su secretario, y como director de *Juventud* (Semana 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.

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

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 trastocar "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 Vincenzo 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 de la presencia del surrealismo a resultas de un fugaz viaje a París durante el año 1926.³⁶

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* 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 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 Jaime Pont, *La poesía de Carlos Edmundo de Ory*, Tesis doctoral, Barcelona: Universidad Central de

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 Jaime 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.

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,

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. Jaime 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 Jaime 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.

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.

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

⁴⁶ E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, págs. 341-342. En esta relación, el poeta indica que el libro *Cartas de noche* está 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 [?].

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. (página 3, en original manuscrito B)⁵¹

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.

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

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 coincide 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 esta 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 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.

lector encontrará cumplida noticia del estado y de la suerte que han corrido los cuentos editados.

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 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

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.

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 Bálamo", "El faisán del bosque", "En primer término", "El ciego y el perro", "El centro del universo", "El río", "El amanecer", "El pastorcillo tumbado", "La hora violeta", "La muerte pequeña", "Las luces de los barcos", "El ruiseñor no oído", "El pordiosero", "La luz amarilla", "La manzana", "El león", "La fortuna", "Las floras silvestres", "El cajón del naufrago", "Los pies del pordiosero" y "La jaula".

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 distinguirse poemas que pertenecen a la primera época⁵⁵ 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

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.

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.

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 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

7. El subrayado es mío.

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

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 presuponia 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 *Fantasia*; los 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

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 Sanz Villanueva, "El cuento, de ayer y hoy", *Lucanor. Creación e investigación. Revista del cuento literario*, Pamplona, 1988, pág. 13.

⁶¹ Para una relación de las 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.

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:

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 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 Jaime 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*,

Febo, 1944. *Cuentistas españoles contemporáneos*, ed. de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid: Aguilar, 1946. *Cuentistas contemporáneos*, ed. de Carlos Arce Robledo, Barcelona: Rumbó, 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, 1960³. *Cuento español*, ed. de Medardo Fraile, Madrid: Cátedra, 1988². *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, 1966², y 1976³.

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.

⁷³ *Ínsula*, Madrid, 1989, n.º 510, págs. 17 y 18.

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 habrá 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.º 32), Chicharro publica seis poemas en las páginas centrales de dicha revista, dos poemas arromanzados "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 (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

⁷⁴ "Verídica mentira de un joven elegante", *Zurgai*, junio de 1991, Bilbao, págs. 22-27.

⁷⁵ Cf. Jaime 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.º 204, 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.

⁸² Cf. *Deucalión*, n.º 2 Ciudad Real, 1951. *Doña Endrina*, n.º 1, Guadalajara, 1951.

⁸³ *Poesía de España*, n.º 1, Madrid, 1960, pág. 6.

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 Papi 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.

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*

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.ºs 19-20, 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.

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.

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 chicharriano 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. Albi 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. 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

⁹¹ *Verbo*, n.ºs 23-24 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.

⁹⁶ *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*,s elección, estudio y notas de Fanny Rubio y José Luis Falcó, Madrid: Editorial Alhambra, 1988⁴, págs. 252-253.

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

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 amplía 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". 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*

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.

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:

-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* [?],

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.

¹⁰³ *Fantasía*, n.º22, Madrid, 1945.

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 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, *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 considerarse 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 un amplio sector del público, el volumen titulado *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*,¹⁰⁶ de 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.

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, 1988⁴.

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

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*, Chicharro vuelve a expresar esa simpatía para con J. García Nieto. Así y cuando realiza el boceto biográfico de

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 rítmicos, 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 todo para los garcilasistas-, para después desgarrarlo.

Chicharro procede en la composición de sus sonetos mediante una doble operación aparentemente

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 *Espadaña* 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 *dulzurad* 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* que 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: "Enseñe el soneto a Eduardo (*quiero decir que le enseñe 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 mí, [...]". *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.

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 rítmicos con anotaciones sobre las variantes rítmicas 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 las 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*, Real Academia Española, Madrid: Espasa-Calpe, 1994²¹;

euritmia

: (Del latín *eurythmia*, y este del griego εὐρύθμια, 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 rítmicos, 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 chicharrana 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 e inversión del uso común del lenguaje y subvertir la norma poética al uso en favor de un uso del lenguaje en el

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

¹²⁰ *Ibidem* \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* 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.

que predomina el juego, el desconcierto semántico, lo inesperado, lo inhabitual. Junto a estos aspectos y como característica de la poesía chicharrana y factor diferenciador, hay que añadir la presencia casi constante de la euritmia y el sometimiento del verbo poético a los grilletos 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 rítmicos que abarcan desde el clásico y ortodoxo ABBA/ ABBA/ CDC/ CDC, hasta el poco común y heterodoxo AAAA/ AAAA/ AAB/ ABB, donde la monorríma 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 rítmicos 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 rítmico 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 rítmico de los dos tercetos. Si en la composición clásica encontramos un juego rítmico en base a cuatro rimas recurrentes, en las otras se amplía a cinco. De hecho, asistimos a una combinación que entrecruza la rima encadenada y abrazada en los tercetos.

El otro perfil rítmico 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 rítmico 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 rítmico 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 rítmicos 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 rítmico 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
 en su fulgor, de suerte que en penumbra
 ya se yace de amores muerta de hambre, del hambre de poseerlos si vislumbra

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

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*, "Espesa / sombra / encumbra /"; otro tanto sucede en el último verso *o -o*, "loco / todo / cauto / economato /". 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 atiende.../ atiende 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 *hombre*, y es *nombre* de escombros",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:

Quieto peca, su entelequia
 se la juega a cara o cruz con cada *quisque*
 no hay *quien* máltele o *confisque*
 su albada fementida *gatomauia*.
 Viste bien y gasta *estoque*, usa *tetas*, trata putas y en su *escote*
 casto escueto escupe *Ustaquio*.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 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

¹²⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 33.

¹²⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 38.

¹²⁷ *Ibidem* \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.

¹³² E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 68.

-Por síncope, 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 *fuii*. Este es el único recurso posible para conservar la rima en *uy*: "[...] Ruy/ [...] muy/ [...] huy/ [...] fuii".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 nivel 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)
	11 sílabas (7+4)
	11 sílabas (7+4)
Segundo terceto	sílabas (11[4+7]+4)
	15 sílabas (4+11[4+7])

¹³³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 84.

¹³⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 61.

¹³⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 83.

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
atraviesa 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

Estas alteraciones habría que relacionarlas con los ejemplos citados en el apartado sobre la rima, en particular con los casos de rima por partición, síncope y diástole que también afectan directamente al cómputo silábico. Este tipo de artificios métricos y rítmicos 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

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.

mismos que "hoy están prácticamente en desuso".¹⁴⁰ De ahí, que se pueda hablar de la existencia de lazos de unión entre la *manera* 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 Bleuca, *Floresta de lírica española*, vol. I, Madrid: Gredos, 1979, pág. 58. "-Dime lindo ruiseñor,/ ¿viste por aquí perdido/ un muy leal amator/ 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. Esp., t. I, Madrid, 1882, págs. 293], cito por José M. Bleuca, *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. Bleuca, *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. Bleuca, *op. cit.*, pág. 301. También Góngora 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.

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... ¿fui?
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 Ruíz, 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.

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 Quilis¹⁴⁵ 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:

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.

¹⁴⁵ A. Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", *Poesía invención y metafísica*, Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970, pág. 88.

[...]
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 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

¹⁴⁶ Soneto número 89, inédito. Original en Archivo de Eduardo Chicharro.

¹⁴⁷ T. Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona: Labor, 1986⁷, 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.

¹⁵¹ M.H. Abrams, *El espejo y la lámpara. Teoría romántica y tradición crítica*, Barcelona: Barral Editores, 1975, pág. 525.

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), rubiorriente, turpiloquios, sinfona, espoma por espuma, canutillo (supuesto animal), macúa por macuba, queridubido por hubiera querido.

-**Cultismos:** gimnoto, actinias, madreporas, tubíporas, noctilucas (flora marina); nautilo, argonauta, inmoto, salterio, buido, anatema, piélogo, 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, así, 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 chicharrano. 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, similitudines, 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 *fetiché*. 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 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

¹⁵² E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 80.

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 chicharranos. 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 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

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.

¹⁵⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 81.

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

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:

II

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

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

¹⁵⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 61. Soneto XXIX.

¹⁵⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 33

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 terreno, 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 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 primulas y miosotis, la siempreviva,

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.

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, cacaúas y cornejas, cigüeñas, lechuzas y búhos, hormigas y avispa, 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, madreporas, 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, piélagos, bártro; 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 onírica 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 madreporas, 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 primulas 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.

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

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, 1973⁵, págs. 170, 468 y 576.

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.

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-.

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

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.

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 hablesd 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)

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- inteligibilidad 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 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.

XXXVII

Hora es llegada de pasar sin peso/ *la puented* e amargura el alto exceso
(E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 69)

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

¡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 trastocados 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]
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 reinención 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 Aragón y los poemas de Chicharro se plasma en la idea común - formulada teóricamente por Aragón 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

¹⁶⁸ Luis Aragón, *Les yeux d'Elsa*, París: Seghers, 1948, pág. 14.

¹⁶⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 41.

¹⁷⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 42.

¹⁷¹ *Vid.*

"Humor y Postismo" en J. Pont, *op. cit.*, págs. 231-233.

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 conmuta
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

¹⁷² *Ibidem* \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.

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 Jaime 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
renueva en el contacto vegetal.

¹⁷⁴ De *Poesía en armas (Cuadernos de la campaña de Rusia)*, Madrid: Afrodísio Aguado, 1944, cito el siguiente pasaje del poema "Intimidación del combate" en el que el poeta realiza mediante *pars per totum* 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.

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 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

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.

que se dispensaría a una figura de vodevil. Los versos estrambotizan y deforman una figura posible, transformándola en un personaje imposible:

Elegante de elegancia 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 fermentada 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 amfibracos) 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 desenladrillador 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.

Pecando peccatamundi; disputa
de ángeles conmigo, con mi empeño,
con tacto, con palabras risueño

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 *Canzonere*" , *ibídem*.

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 amorios

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 varía con la luz "Veo en los ojos de la dueña mía/ de espíritus de amor una luz llena [...]"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
se oscurece la nieve; tus ardientes
rayos mides con Febo retadora.

Tus pechos son rosales, y tus brazos

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.

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

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

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.

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 airoas 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 "palabrisimo", 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 masedula*. 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.

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

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 cuántoc ansancio", E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 95.

¹⁹⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 22.

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 un 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 rítmicos, 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 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,

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.

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 vacua 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 amplía 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 radicarán, además, en la aparición de distintas voces poéticas en un mismo poema. Este efecto, como se verá más adelante, provoca un importante 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,

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, 1980³, 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.

²⁰¹ *Ibidem*. El subrayado es mío.

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 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

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, 1982², 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".

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 *ciervo*
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
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

²⁰⁶ J. Alcina Franch y J. Blecua, *Gramática Española*, Barcelona: Editorial Ariel, 1982, págs. 886-887.

²⁰⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 94.

²⁰⁸ E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, pág. 340.

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 redundante 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 del 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, obsérvese 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 *cuervo*. Este efecto, difícilmente se produciría de no hallarse la mano providencial del poeta. En segundo lugar, y aún más 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. +

²⁰⁹ E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 87.

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 cuervo
		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 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",

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 *monjey monte*.

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 monólogo 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 más 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 público -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

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

²¹² E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 89.

²¹³ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 87 y 90.

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
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 tiemblos?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

²¹⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 88.

²¹⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 89. El subrayado es mío.

²¹⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 90.

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 meffítico
[...]
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

La ironía y la extravagancia de lo ilógico se mezclan con una vaporosidad que contrasta con la crudeza y falsa imposición 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:

²¹⁷ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 88.

²¹⁸ *Ibidem* \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
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 desgarró en el alma
vehementemente herida por el ángel
por más que ardiendo entre tinieblas lóbregas
por casualmente inefablemente deseirlo, deseirlo...
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 conocimiento y espacio en el que se proyectan los temores existenciales.

²¹⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 91.

²²⁰ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 92.

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 *apocrifoeménida* 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 más 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 más 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 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"

²²¹ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

Odon de Cluny, *Collationum*, 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.

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 sueños, 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 visión 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 más 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
revueltas como los ganglios de gusano²²⁸

²²⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 97.

²²⁵ *Ibidem* \finnot\
Ibidem \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.

²²⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 97-98.

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 vieses 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, 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:

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.

¡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 abstraído del peso 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?
¿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*:

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.

²³⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 101.

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

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

²³⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 102.

²³⁹ *Ibidem* \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

Ibidem \finnot\

E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y ediciones, 1974, pág. 106.

²⁴⁰ Esta *cartae* 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; *Algunos poemas*, Carboneras de Guadazaón: Toro de Barro, 1966; "Homenaje a Carlos Edmundo de Ory" en *Litoral*, n.ºs 23-24, Torremolinos, 1971.

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, tiende 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 introspección 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 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 vertebré, 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

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 structure, le Mot, l'Événement", *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.

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 desgarrar 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 traspíe por verme bizco
y se me untan en los dedos.
Es el sueño ¡quién lo duda!
Bajan suben trepan lamen
como cándidas palomas
o maternas tigresas.
Y yo en fin, ¿quién no lo haría?,
me estoy quieto y nada más.
Y después solo una esposa veo a mi lado.
Tiene alas va desnuda²⁴⁹

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

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

²⁴⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 135.

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

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:

²⁵⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 112.

²⁵¹ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 162-163.

²⁵² E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 160.

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)

Cartas de noche fue escrito entre los años 1950 y 1960 cuando el movimiento postista ya se había

²⁵³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 157.

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 vertebrase 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 más 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.

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

²⁵⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 111.

²⁵⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 134.

²⁵⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 133.

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 similisónicos 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 similisónicos 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 continúa 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 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

²⁵⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 128.

²⁵⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 107.

²⁵⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 109.

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.
Son las manos boquiabiertas que te esperan.
Son las lenguas incendiarias del crepúsculo.
¡Son trémulos espantapájaros de horror!

²⁶⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 115.

Se han abierto las compuertas de la risa
 en carcajadas inmundas
 las espuestas 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 medida silábica sea el factor diferenciador entre una estrofa y otra. La polimetría versal, característica de todas las cartas, remarcará esa voluntad antitética o 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, medida y proporciones de las figuras geométricas o aquella precisión del cómputo silábico de una forma poética como el soneto. Chicharro crea una trama de

²⁶¹ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 135-136.

²⁶² E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 125-126.

sílabas contadas, una red de cifras sobre la que articula las palabras, extendiéndolas cual magma pluriforme. La cifra y las palabras desbordan la medida 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 clarososcuros de sentido. La precisión numérica contabiliza un discurso que tiende a reducir al absurdo esos espacios de lo cotidiano y lo natural. La desmesura medida 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.
El potro se abanica // y charla por los codos.
("Carta de noche a Eusebio Sempere")²⁶⁴

²⁶³ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 112,113 y 114.

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.
¿Le conoces?

²⁶⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 255.

²⁶⁶ R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, México: Siglo XXI, 1986⁸, pág. 13.

²⁶⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 150-151.

²⁶⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 150.

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 amplía, 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 medida 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 último 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.
El potro se abanica y charla por los codos.
La lavandera aprieta del rifle el gusanillo.
[...]

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 *Crespom* 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 *Postismoy La Cerbatana* dedicaron 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; [...]".

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, enneasílabos, 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 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

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.

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 cuestras 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, arritmias extensivas en periodizaciones 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 sonos, timbres y fonemas. La sustancia fónica se erige en la esencia poética otorgando al discurso poético un claro carácter impresionista y sensorial.

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.

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, complacencia, 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 sonos 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 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...:

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.

¡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
 [...]
 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-tú²⁸⁸

²⁸⁵ E. Chicharro, "Carta de noche a Carlos", *op. cit.*, pág. 108.

²⁸⁶ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, "Carta de noche a Paco y Genoveva", *op. cit.*, pág. 120.

²⁸⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 154.

²⁸⁸ Cf. A. Breton, *Manifiestos del Surrealismo*, Barcelona: Labor, 1980³, pág. 59.

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 similitud típica de los chistes, dimes y directes populares, se hallan fragmentos 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 abundan 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 contraponen 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.

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 está 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

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.

finge ser niño:

Por la noche duermo, sueño, como, orino,
sueño *papa manos pone tuyos hombros*
cara tiene névea 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 nosotros 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 receptores 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 incompreensión, también aparece el miedo a que el poema induzca al aburrimiento y que, por consiguiente, una vez agotada la paciencia del receptor, éste último abandone la lectura de la carta: "(¿No te canso?)".²⁹⁶

Este temor y recelo a ser incomprendido, lleva al poeta a intercalar estas preguntas de forma intempestiva entre los versos 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 incompreensión 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

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* distingue cuatro tipos de versos "libres". Los dos primeros *verso semilibre menor* y *verso semilibre medio* 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.

²⁹⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 185-186.

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 aíses 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 intrascendente 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 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

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.

³⁰⁰ Para la descripción métrica de los poemas aquí citados, remito al lector al interesante análisis que T. Navarro

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 orino³⁰¹

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 amplía 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 confundándose. 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 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

Tomas realiza en su tratado. *Ibidem.*

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.

³⁰⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 185.

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

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 experiencia. Esta técnica de *collage* que unifica en un mismo espacio poético una amalgama tan dispar de materiales lingüísticos confiere a los poemas-carta un grado tal de irracionalismo que la misma voz poética duda de su propia capacidad de discernimiento para averiguar lo que significa o debería significar el mensaje, lo que es o debería ser el contenido de la información transmitida 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

También en *Cartas de noche* se constata esa querencia, ya observada en los libros anteriores, por la especulación verbal que busca la eurytmia 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 chicharrano, 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 -

³⁰⁶ *Ibidem*.

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 en los manifiestos del Postismo como en las revistas *Postismo* (1945) y *La cerbatana* (1945).

³⁰⁷ *Ibidem* \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 *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 186.

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 intrascendente 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.

³¹⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 169.

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 silábico³¹¹, 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)
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)

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 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 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 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,

³¹³ Vid. E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 175-178.

³¹⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 211-212.

³¹⁵ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 177.

³¹⁶ Vid.

E. Chicharro, *op. cit.*, respectivamente, págs. 197-198 y 175.

³¹⁷ Transcribo, como argumentación del carácter pragmático y funcional del discurso usual, unas palabras 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.

sobre todo, con aquel decir primigenio de Walt Whitman. Además, las influencias del poeta norteamericano sobre el discurso chicharrano 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 discursar 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 estancia³¹⁹ 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, enquistamiento 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 enquistamiento 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 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

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.

³²⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 211.

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 propone 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 *finis 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 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 las 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

³²¹ *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 187-188.

³²² *Ibidem* \finnot\

E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 198.

³²³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 191.

³²⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 195.

³²⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 192. El subrayado es mío.

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 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

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.

³³⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 206.

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 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

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 *Ibidem* \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.

³³⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 237-238..

³³⁸ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 239.

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 caracteres.

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

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 maniqueísta, 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 una 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

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".

³⁴³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 233. Versos iniciales del poema "Claudio Coello pinta un pollo".

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.

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

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.

³⁴⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 256-257.

³⁴⁷ E. Chicharro, ["Autobiografía"], *op. cit.*, pág. 336.

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 marcadlo 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:
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 mí 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.

³⁴⁸ Ángel Crespo, "La poesía de Eduardo Chicharro", Mayagüez: Universidad de Puerto Rico, 1970, pág. 72.

³⁴⁹ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 233-234.

³⁵⁰ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 239.

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 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 poesías de los autores románticos del XIX por él citados. Es decir, entiendo 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,

³⁵¹ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 230.

³⁵² E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 231-232.

³⁵³ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 241.

³⁵⁴ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 229.

aunque con mucha menos fortuna que aquellos. Ya que Chicharro introduce un claro tono moralista de corte maniqueísta 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 ajeteo 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 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

³⁵⁵ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 242.

³⁵⁶ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 227.

³⁵⁷ E. Chicharro, *op. cit.*, pág. 228.

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 <i>menudillos</i>	(8 D)
donde se unen los <i>nudillos</i>	(8 D)
de su trémula armazón?...	(8 B)
[...]	
Pinta luego el <i>menudillo</i>	(8 E)
con esmero, y dale el <i>brillo</i>	(8 E)
lapislázuli, <i>amarillo</i> .	(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 <i>entraña</i> .	(8 A)
A ti te <i>entraña</i> la <i>hazaña</i>	(8 A)
de tan <i>huraña</i> <i>maraña</i>	(8 A)
y a mi me <i>araña</i> la <i>araña</i>	(8 A)
que en mi cerebro se <i>apaña</i> .	(8 A)
Pon con <i>maña</i> , pon con <i>saña</i>	(8 A)
esa líquida <i>legaña</i>	(8 A)
la <i>pestaña</i> , la <i>castaña</i>	(8 A)
la flor tibia de la <i>caña</i>	(8 A)
¡Así pinta a la <i>alimaña</i> !...	(8 A)
Y así conocí como <i>era</i>	(8 Ø)
que él <i>era</i> ero rey de <i>España</i> .	(8 A) ³⁵⁹

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.

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 juguetona que pretende desequilibrar el esquema rítmico 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 rítmico, el ímpetu lúdico y juguetón, expresado a través de los malabarismos 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 rítmico 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 las 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 rítmicas absolutamente *incorrectas* desde el punto de vista académico. Mediante el trastruque de conjugaciones, confundiendo y trastrocando la desinencia de participio 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 rítmico 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 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 *manera* 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 rítmicos y de palabras conecta directamente con el sentir y las bases teóricas del movimiento postista:

"¡Gente fiel <i>deste</i> 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 <i>burlido</i>	(8 B)	<i>burlido</i> por burlado
ese cerdo <i>tullado</i>	(8 A)	<i>tullado</i> por tullido
"Si sus frascos ha <i>enseñado</i>	(8 B)	<i>enseñado</i> por enseñado
de productos que ha <i>vendado</i>	(8 A)	<i>vendado</i> por vendido
mal habéis si habéis <i>comprido</i>	(8 B)	<i>comprido</i> por comprado
y el dinero os habéis <i>perdado</i>	(8 A)	<i>perdado</i> por perdido
"Si el dinero os ha <i>robido</i>	(8 B)	<i>robido</i> por robado
entavía ha <i>consegado</i>	(8 A)	<i>consegado</i> por conseguido
retirarse del <i>tablido</i>	(8 B)	<i>tablido</i> por tablado
y marchar <i>desprevenado</i>	(8 A)	<i>desprevenado</i> , desprevenido
"Yo soldado, yo <i>soldido</i>	(8 B)	<i>soldido</i> por soldado
yo en un burro he <i>decidado</i>	(8 A)	<i>decidado</i> 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 <i>la mente hable</i>	(8 A)
y diréis si es <i>lamentable</i>	(8 A)
y diréisme si es amable	(8 A)
tan percanse 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. Detuvimosnos
de tu dímonos y de tu vímonos
entretuvimosnos desde aquel día
entre aquel día y otro día vímonos
y dímonos. Nos dimos los buenos días
y las buenas tardes, y las buenas noches.³⁶²

³⁶⁰ Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 229.

³⁶¹ E. Chicharro, "Posología y uso", *Trece de Nieve*, número 2, Madrid, 1971-1972, pág. 48.

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 juntas 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 *Ibidem*.

³⁶⁴ E. Chicharro, "El charlatán", *op. cit.*, pág. 240.

³⁶⁵ *Ibidem* \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 arromanzados incluidos en esta sección tienen muchos puntos en común con el libro que, durante el año 1944,

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.

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 contraponen, 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 poemas"³⁷¹:

³⁷⁰ Inédito hasta su publicación en E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, Madrid: Seminarios y Ediciones, 1975, págs. 311-342.

³⁷¹ E. Chicharro, *op. cit.*, págs. 19-20. Título supuesto por Gonzalo Armero.

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 añada 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 cuartetos.

El romance que reproduce este esquema métrico es el poema anteriormente comentado y que lleva por título "El charlatán":

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!...
-A mí me tienes que no soy fría.

³⁷³ Vid.

Jaume Pont, *op. cit.*, pág. 39.

³⁷⁴ Ortega y Gasset, *La rebelión de las masas*, Madrid: Espasa Calpe, 1986²⁵, págs. 21-22.