

LA POÉTICA DEL POSTISMO EN LA OBRA DE EDUARDO CHICHARRO

CAROLINA CORBACHO CORTÉS
Universidad de Extremadura

Bien puede decirse que el título seleccionado para comentar algunas de las claves más inconfundibles de la escritura de Eduardo Chicharro resulta ser un fácil remedo de la estética del Postismo. Es obvio, sin embargo, que la mera función informativa que cumple el epígrafe no es equiparable a la trascendencia que contienen las analogías fónicas y otras fórmulas características de las letras postistas. Las asociaciones verbales, los juegos de palabras, las dilogías, las creaciones léxicas, las enumeraciones, los abundantes procedimientos rítmicos o el raudal de imágenes que florecen entre sus páginas constituyen marcas de estilo de una poética que responde a los denodados esfuerzos de un grupo muy reducido de entusiastas que ampara una filosofía del arte muy alejada de los cánones vigentes en la literatura de postguerra.

El espíritu atrevido e innovador que enarbolan los manifiestos y las obras del Postismo (también exhibido en sus espectáculos)¹ lo convierte en inequívoco sucesor de los movimientos vanguardistas europeos. El primer manifiesto, redactado por E. Chicharro, ya se hace eco de este parentesco:

«El Postismo es, no esencialmente, sino especialmente un post-surrealismo, y en buena parte un post-expresionismo. Pero es también un post-dadaísmo. En mínima parte, un post-cubismo. Mientras tan sólo históricamente es un post-ultraísmo, un post-futurismo, un post-realismo, etc. Es, pues, por descendencia,

¹ Vid. «Anecdotario y teoría del 'postismo'» de F. Casanova de Ayala (*Papeles de Son Armadans*, nº CIV, 1964, págs. 19-30), donde el autor relata algunas de las extravagancias más célebres.

o por paralelismo, o por oposición, o sencillamente por sucesión histórica o cronológica, un verdadero postismo»².

Esta filiación vanguardista será tratada aún con mayor extensión en el *Segundo y Tercer Manifiesto*, a raíz de las controversias y críticas suscitadas por el primer documento programático; de ahí el tono marcadamente aclaratorio que poseen ambos textos, pretendiendo mostrar con ello los signos de originalidad y de tradición que informan la esencia del movimiento. Sin embargo, la mimesis de ciertas pautas vanguardistas referentes a la pose provocadora, la creación de imágenes (deudora en este caso del «automatismo surrealista»), el tratamiento del lenguaje (con la ruptura de la lógica sintáctica y semántica proclamada con denuedo por Marinetti y T. Tzara), amén de otros moldes aprendidos en los ismos precedentes, concede al Postismo un carácter de epígono que es bien ostensible en el mismo rótulo³.

Pero aun cuando son evidentes las huellas de sus mayores, este hecho no puede restar trascendencia a la aventura que emprendieron sus entusiastas con el fin de atisbar otros cauces expresivos diferentes a los aires garcilasistas y espadañistas que imperaban hacia 1945. El notable afán experimentador que pusieron en sus creaciones obedecía tanto a una postura estética como ética, puesto que el arte no es ajeno a la visión del mundo que poseen sus hacedores; de ahí que la vindicación de la libertad creadora se convierta para los postistas en el eje que articula todas las manifestaciones de protesta que desarrollan:

«El Postismo no tiene más programa (estético) que el de la creación libre y (social) que el de la universal libertad de creación, pensamiento, juicios y crítica. Su programa lo va formando según las exigencias contingenciales»⁴.

La vehemencia de estos y otros postulados muy pronto perturbó las conciencias serenas e instigó la actuación inmediata de la censura al prohibir que

² «Manifiesto del Postismo», en E. Chicharro, *Música celestial y otros poemas*, ed. de Gonzalo Armero, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1974, pág. 279. En lo sucesivo utilizaremos la abreviatura MC para referirnos a los textos extraídos de esta edición.

³ J. Pont destaca el perfil 'revisionista' que posee el Postismo respecto a los ismos europeos, «con especial incidencia en aquellas zonas estéticas que tienen en el lenguaje y su inventiva lúdica su principal fuente de creación», *El Postismo*, Barcelona, Llibres del Mall, 1987, pág. 30.

⁴ «Tercer Manifiesto del Postismo» (MC, 308). Esta postura beligerante que muestran los postistas ante las circunstancias sociales y culturales de postguerra es subrayada por los críticos como una marca determinante de su poética; J.M. Polo de Bernabé, por ejemplo, así lo entiende: «Esta actitud irreverente con respecto a la solemnidad literaria de la época no era puramente caprichosa o producto de una broma más o menos pesada, puesto que si bien preconizaba una oposición a lo rutinario, a las convenciones de una sociedad burguesa desprovista de libertad de expresión por la censura, no se trataba simplemente de *épater les bourgeois*, sino de renovar, de cuestionar y desmontar el andamiaje cultural imperialista de la España de posguerra, empeñado en resucitar formas y temas del Siglo de Oro», «La vanguardia española de los años 40 y 50: El Postismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n^o CCCLXXIV, Madrid (agosto 1981), pág. 400.

la revista *Postismo* siguiera publicándose; sin embargo, los postistas eran sabedores de que la polémica era una marca imprescindible para asegurar la filiación vanguardista y para dejar constancia de su oposición a las normas vigentes. También percibieron con claridad que la incompreensión que los atenazaba condenaba su atrevimiento a la soledad y a la marginación, como se deja patente al final del primer manifiesto cuando E. Chicharro exclama «!Qué solos vamos a estar, pero qué bien!».

Esta falta de entendimiento motivó el que una gran parte de la crítica del momento simplificara la enjundia de los textos reduciéndolos a meros testimonios de provocación o reproducciones de experiencias pretéritas, cuando no a pura futilidad; fueron juicios demasiado estrictos que se prolongaron en el tiempo y que aún en nuestros días poseen cierto arraigo cuando se examina esta escritura como el último canto del cisne vanguardista⁵.

Aunque puede resultar fácil magnificar la dimensión de cualquier acontecimiento (también limitarlo, restringirlo o, incluso, anularlo), el significado artístico del Postismo puede advertirse de manera más nítida si con la perspectiva que nos concede el paso del tiempo juzgamos el espíritu poco ortodoxo de los postistas —que tienen en las vanguardias un referente muy inmediato y un modelo fácil de imitar— como un soplo de aire fresco que surge en un periodo histórico poco proclive a savias innovadoras; por esta razón su atrevimiento, al no hallar asideros donde poder madurar, se pierde en un ostracismo irremediable, si bien sus huellas perduran como marcas de estilo inconfundibles en la producción literaria de sus defensores más fervientes o de sus simpatizantes más veraces. Además, cuando unos años más tarde broten en suelo hispánico las simientes de la literatura experimental, la mirada al Postismo se hará inevitable al reconocer una audacia similar en los vanguardistas de la nueva ola, que vuelven a ensayar formas de expresión alejadas de los cauces discursivos convencionales. Esta circunstancia convierte al Postismo en precursor de las nuevas letras, como han señalado algunos trabajos⁶; el propio Carlos Edmundo de Ory, al hacer una semblanza de la

⁵ Así, para J. González Cuenca «(...) El Postismo se nos ofrece como un ismo rezagado, por no decir disecado, por más provocación e impertinencia de intenciones con que se presentara y por más buena voluntad con que lo tratemos», «Celebración del Postismo», *Barcarola* (Dossier Postismo), nº L (junio 1996), pág. 200.

⁶ Rafael de Cózar, por ejemplo, lo observa desde esta óptica: «Así el Postismo, que fue enjuiciado en los años cuarenta como un anacrónico intento de revitalizar las primeras vanguardias, hoy es preciso entenderlo como precedente real de la literatura experimental española, en la que destaca como uno de sus principales difusores el también Postista Ángel Crespo y que, a fines de los sesenta, reconocía al movimiento como antecedente inmediato. De hecho el Postismo coincide cronológicamente con el Letrismo francés de Isidore Issou, o el Espacialismo de Pierre Garnier, movimientos iniciadores en Europa de esa literatura experimental que cobraría un impulso especial con el Concretismo», «El Postismo en el contexto de vanguardia», *ibidem*,

poesía de E. Chicharro, se refería al punto de enlace que el movimiento supuso «entre los ismos europeos de vanguardia y las subsiguientes culturas del no-saber»⁷.

Si se tienen en cuenta todas estas premisas, el Postismo —ya sea el definido por sus fundadores o el que desarrollaron los autores encuadrados en lo que se ha denominado «Segunda hora del Postismo»— podrá ser valorado en su justa medida como fenómeno cultural que posee una impronta particular y una indudable repercusión en nuestras letras. La poética que conforma su entidad apunta, así, a una serie de fórmulas (lingüísticas, métricas y rítmicas, principalmente) con las que se desestructura la lógica discursiva y se pone en pie una elocución más libre de los esquemas conocidos, tanto en la lengua común como en la lengua literaria; por ello, el enunciado postista se dirige constantemente al terreno de la inventiva, pero cuidando al mismo tiempo que el temblor de la emoción lírica no sea anulado por la ocurrencia del ingenio, pues la palabra poética se entiende como el legado de verdades ocultas y sagradas; así lo proclama Carlos Edmundo de Ory en muchos de sus versos:

Palabras que el poeta hurtó del árbol
del dulce verbo celestial divinas
Que el poeta mamó divinas siempre
del silencio purísimo engendradas
En las noches divinas las palabras
de las estrellas las robó el poeta
Palabras que sembró divinas siempre
en su camino de dolor el poeta⁸.

Eduardo Chicharro, portavoz en múltiples ocasiones de los programas postistas y firme defensor de sus consignas, poseía un claro sentido del peligro que acecha al oficio de poeta cuando la voz se pierde en las sonoridades del verbo y su piel no tiene carne que revestir; con mucha frecuencia —reconoce— se hace un uso insustancial del lenguaje que condena el canto a mera vacuidad: «El contar por contar, el rimar por rimar, el inventar por inventar, el añadir más combinaciones de palabras a los billones de escritos que andan por el mundo me parece tarea ociosa. Por eso tiemblo, con egoísmo, cuando pienso en lo por mí añadido a esas montañas de papel»⁹. Sin duda, este sentido

pág. 245. En parecidos términos se expresa el estudioso del movimiento J. Pont, en «Revisionismo y precursoridad del Postismo», en *Ínsula*, núms. DCIII-DCIV (marzo-abril 1997), pág. 33.

⁷ «Chicharro y el postismo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º CCXCV (enero 1975), pág. 206.

⁸ *Metanoia*, ed. de R. de Cózar, Madrid, Cátedra, 1978, pág. 154.

⁹ «Autobiografía» (MC, 333). El autor considera además que la escritura es un acto de decoro y lealtad, porque 'decir' implica elaborar convenientemente la forma y el fondo, supervisar una y otra vez la obra hasta dar con la hechura adecuada: «Y corrijo y acorto luego, y vuelvo a corregir,

ético que posee de la creación es el que lo empuja a mostrarse fiel a lo largo de su obra con los fundamentos que pregona en los escritos¹⁰.

La estética postista constituye, pues, una señal inequívoca del estilo del poeta-pintor. Aunque su producción literaria no fue muy extensa y aún se conserva inédita gran parte de su producción en prosa, sí son perceptibles las huellas peculiares de su estilo vanguardista en los títulos publicados. Esa fidelidad al canon es sumamente reveladora en los primeros años del fervor postista (1944-1947), cuando el ansia de novedad goza de un entusiasmo acuciante entre sus afiliados; *La plurilingüe lengua* o los romances elaborados conjuntamente con C. Edmundo de Ory —*Las patitas de la sombra*— muestran todo un elenco de fórmulas muy celebradas por los postistas; tanto es así que la dicción se convierte a menudo en una artificiosa urdimbre de juegos fónicos, sintácticos y semánticos que terminan por embriagar la lógica del lector. Este exhibicionismo, sin embargo, es el vehículo del que se sirve el autor para dejar muy patente cuál es la poética que amparan sus versos:

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 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.
(MC, 52)

La búsqueda de un código de expresión alejado de las convenciones lógicas parece ser el motor de arranque de este discurso de lo absurdo. Ese atrevimiento, sin embargo, no está reñido con el empleo de materiales bien conocidos, como sucede en la *La plurilingüe lengua* (título bastante representativo del estilo que alberga) al considerar el soneto como una horma adecuada para ensamblar la tradición con la novedad, el profanamiento de la norma con los moldes clásicos, dejando patente que el Postismo no es simple bagatela sino experimentación sometida al conocimiento de la técnica¹¹.

El lirismo de contorno lúdico que predomina en estos títulos adquiere, sin embargo, un tono más elegíaco en *Cartas de noche*, conjunto de poemas escritos

treinta, cincuenta veces el mismo cuento, para que al lector no sólo le llegue el contenido, sino también la indumentaria de la prosa» (MC, 334).

¹⁰ Rasgo que ya puso de relieve C. Edmundo de Ory: «Chicharro fue el máximo teórico del Postismo; la fidelidad a sus postulados no se desmintió a lo largo de su obra poética», «Chicharro y el Postismo», *op. cit.*, pág. 204.

¹¹ Precisamente la presencia de ese control constituye para los postistas una diferencia fundamental que mantienen con respecto a la estética surrealista, con la que comparten el fervor por las imágenes del subconsciente.

entre 1950 y 1960; el poeta adopta la clave epistolar para cifrar los mensajes que dedica a seres queridos o admirados, y el versolibrismo parece ser, en este caso, una moldura más apropiada —por su flexibilidad métrica— para troquelar con mayor desenvoltura y garantía el alucinante mundo de los sueños que vislumbra en sus noches de insomnio. Las nueve misivas dan entrada, así, a un desbordado caudal de imágenes que desde los primeros versos resulta sorprendente por las realidades tan dispares y arbitrarias que aparecen conectadas. El ritmo acuciante y una sintaxis heterodoxa siguen siendo las fórmulas requeridas por el escritor para tejer las redes verbales que contienen una clara impronta surrealista.

Este camino y otras sendas exploradas por el poeta muestran, en definitiva, el firme empeño de edificar espacios alternativos donde poder escapar de unas realidades grises que oprimen la imaginación del individuo. El lenguaje para Eduardo Chicharro constituye un vehículo imprescindible para avistar el universo de lo remoto al liberar el pensamiento de las ataduras de una lógica excesivamente coercitiva. Esta es la filosofía poética que inspira las obras citadas y la que impregna el conjunto de axiomas que va desgranando en *Música celestial*¹², una sucesión de textos donde la experimentación se pone al servicio del objetivo didáctico. El tono sentencioso y a veces admonitorio que contienen los pasajes convierte el escrito en un programa de generosos consejos que el autor propone al lector con el objeto de que éste entienda la industria de un estilo que tiene como bandera la imaginación. En este sentido, *Música celestial*, más que un producto de creación, es un ejercicio reflexivo donde están contenidas las claves de sus versos y, por tanto, la poética del Postismo, sostenida por unos pilares bien conocidos: el pensamiento libre («La libertad es la cosa que más placer puede proporcionar a la persona», MC, 195), el desquiciamiento de la lógica («El mayor placer residirá en alterar el orden natural de las cosas», MC, 195), el cúmulo de imágenes originales («El mayor gozo es, entonces, el llenarse la persona de imágenes de cosas, y que la imaginación trastorna en éstas el orden natural», MC, 196), el sueño, como marco excelso de la invención («Soñar. Soñar, mejor que meditar», MC, 200) y, entre otras advertencias, el abrazo de la ética como un cimiento indiscutible del arte («Pero practicad, ante todo, la bondad. Reconoced que la bondad, en este mundo desconocido, es lo poco en que podemos creer. / Practicad, además de la bondad, la verdad. Practicad un taladro en el muslo de una camelia y mirad después por ese pequeño boquete», MC, 212-213). Crear, por tanto, significa tener firmes convicciones en la quimera y ser devoto de los sueños.

Todas estas recomendaciones encuentran en el lenguaje un magistral aliado que pone en marcha los resortes de la imaginación; de ahí que los procedimientos característicos del Postismo vayan encaminados a desestructurar

¹² Título que reúne composiciones de 1947 y 1958, según la edición citada de Gonzalo Armero.

la lógica convencional para dejar oír otras voces más veladas que estremecen la sensibilidad del poeta: «Yo amo la Creación. / Yo soy fanático de la vida temblorosa y fantástica que palpita en todos los seres, así como de su prepotente morfología» (MC, 196).

«Cazando las palabras en el aire»

Así se expresa Eduardo Chicharro en su primer manifiesto cuando destaca la importancia que posee el juego como *espina dorsal* del Postismo. Ese afán lúdico existe en cualquier expresión del arte porque es el motor que estimula la creación, pero en el caso de los postistas se convierte, además, en piedra angular de su poética porque es la fuente del ritmo que mana por sus letras. Por ello los materiales que utilizan están manejados con un sentido muy claro del divertimento verbal, porque es el que permite transformar la presencia habitual de las cosas y prestarles otro ropaje más informal, sin que en esa metamorfosis el arte pierda los resortes de lo trascendente¹³.

La experimentación lúdica halla en los sonidos un campo sumamente fértil porque es un camino de entrada a las dimensiones expresivas del lenguaje; de ahí que entre los procedimientos más frecuentes haya que citar aquéllos que bucean en la corteza del significante, porque permiten desencadenar un movimiento de asociaciones continuas que deriva la mayoría de las veces en un juego de creaciones léxicas, sintácticas y rítmicas. En la base de estos ensayos se encuentra, sin duda, la importancia que para los postistas tiene la música («La música es, de las manifestaciones libres, la más postista porque es la más abstracta», MC, 280), dado que son los sonidos los que establecen redes entre los elementos y dejan ver una textura poco común del arte verbal.

La aliteración y la paronomasia se hallan entre las fórmulas más productivas desde el punto de vista musical; la recurrencia de sonidos contiene la mayoría de las veces una efectividad fónica muy patente («verde lujo / de jaula, lonja», MC, 57; «lama, laúd, polilabial ginesta», MC, 66), aderezada con grandes dosis de humor. Las marcas estilísticas suelen responder a unos propósitos muy concretos, entre los que se encuentra la motivación sonora («Mondo y lirondo la oscilante testa / sacude riendo el sátiro de rancia / risa y el rubio chorro

¹³ Así lo reconocen los textos teóricos y la crítica más favorable: «Una de las acusaciones que se hicieron a los postistas es “la falta de seriedad”. Se les achacaba, entre otras cosas, de hacer un juego con las palabras. El primer manifiesto no solamente no rechaza esta noción de juego, sino que reconoce a ésta una categoría creadora: “Hay obras cumbres que son tan solo ‘juego’, y en el postismo el ‘juego’ es ya la base de su técnica. El simple ritmo en poesía o en música es ‘juego’. La composición en pintura y arquitectura es ‘juego’”. Lo que no vieron los críticos es que el texto postista, al plantear sus juegos sonoros, *descubre* significaciones de una gran belleza», J.M. Polo de Bernabé, «La vanguardia española...», *op. cit.*, pág. 405.

riendo escancia / entre sus labios túrgidos», MC, 67») ¹⁴, la creación de imágenes sinestésicas, especialmente expresivas en las evocaciones visuales («recoje el aire olores de la siega / y un eco de clamores se amortigua», MC, 63), las notas de sutil ironía («las palabras castísimas que aquesta / boca pronunciar puede en el derroche / de mi alegría», MC, 66; «se perpetúa / la quieta cacatúa de su mente», MC, 84). Y sobre todo el juego fónico, exhibido unas veces como desafío a la habilidad articuladora («Quieto peca, su entelequia / se la juega a cara o cruz con cada quisque», MC, 71; «Paco ¿peco si te explico este alpínico marisco», MC, 119), y otras como lúdica visión de situaciones o personajes, bien notoria, por ejemplo, en el poema titulado «El charlatán» donde el artificio hace perceptible la verborrea insustancial que caracteriza al parlanchín:

«¿Tengo tantas tonterías!...
tentempiés, tímpanos, témpanos,
tengo tinta, teterillas,
tengo pámpanos y púrpuras... (...)

«¡Que le aten, que le aten!
¡que le pongan con tomate!
¡Quieto, tente! ¡Quita, date!
¡Tate, tate! ¡Orate, orate!»
(MC, 237-240)

Muchos de estos ejemplos recuerdan sin duda el estilo que suelen tener los textos de la literatura festiva y también los juegos verbales que albergan las canciones infantiles, más orientadas hacia el puro placer del verbo que hacia el mensaje en sí:

Una bolita de algodón,
patín, patón,
potón, potera,
tabique y afuera ¹⁵.

Respecto a las combinaciones paronomásticas, una gama bastante variada de analogías puede encontrarse en los versos de Eduardo Chicharro; a veces

¹⁴ Otros ejemplos: «la nave de los remos rota» (MC, 34), «el cálido sonido del arado / resuena en el terruño» (MC, 81), «corre rápida la raposa (...) hunde el hierro en el abierto vientre hinchado putrefacto» (MC, 119), «Y en el viento de violines se suspende / grave el son de contrabajos» (MC, 137).

¹⁵ Vid. Luis J. Eguren Gutiérrez, *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Universidad, 1987, pág. 49. Estas concomitancias con los textos infantiles son bien comprensibles teniendo en cuenta el fundamento lúdico que inspira la estética del postismo y sus textos programáticos, donde se sublima el mundo de la infancia convertido en el paraíso de la inocencia añorada: «tan sólo la niñez se halla en estado de gracia. ¡Bendita niñez!, que nosotros defenderemos hasta el aburrimiento de quienes quieran escucharnos», «Manifiesto del Postismo» (MC, 282).

la fórmula está representada por elementos de fácil asociación con los que se intensifica la dimensión rítmica del enunciado; son casos del tipo «silla y los sillares» (MC, 40), «en el paso de beso y caso orando» (MC, 47), «tiernos cuernos» (MC, 56), «glauco fauno» (MC, 67), «pasar sin peso» (MC, 69), «casca y rasca» (MC, 71), «Son haces, luces. Delgadas como hoces, brillantes como heces» (MC, 134). Estas cláusulas y otras similares parecen dejar claro que lo relevante de la técnica no reside tanto en el mayor o menor primor del resultado como en poner al descubierto el mecanismo que hace posible esas consonancias fónicas, con frutos unas veces tópicos y otras más jugosos.

La concatenación de sonidos suele extenderse a más de dos o tres vocablos, incluso a lo largo de varios versos, en pos de una homofonía que va hilvanando los vocablos y tejiendo un discurso de perceptibles resonancias y sentido poco verosímil: «dura el nombre de un día lo que dura, / que es nombre de hombre, y es nombre de escombros» (MC, 38), «¿Quién me presta, quién me resta, quién me asesta / la amatista» (MC, 75), «movimiento de caderas con timbales atabales marsupiales» (MC, 113).

Esta progresiva transformación del lenguaje a través de los sonidos tiene que ver con la visión dinámica que el Postismo ofrece de las cosas¹⁶; un mundo en permanente cambio que exhibe su naturaleza metamórfica a través de una alocución que crece a medida que nuevos ritmos entran en juego:

Carlos yo te escribo trece trenes
 trinos trece te estremece
 y te envío mecedoras
 a tu casa.
 Que tu casa es una cosa
 que no pasa.
 En el filo sutilísimo te escribo
 del estribo¹⁷.

(MC, 107)

Aunque las asociaciones fónicas dejan al descubierto con bastante frecuencia la ruptura con la lógica semántica y sintáctica, el entrelazado de los significantes desemboca en más de una ocasión en juegos de palabras («Allá vamos, deshechos, por la senda / del día, y ay, tan faltos de reposo / que éste de hoy parecemos de ayer», MC, 53; «Espesa sombra que este asombro encum-

¹⁶ Así lo señala el poeta en su primer manifiesto: «En ese ambiente constantemente en transformación y constantemente en movimiento se descubre la verdadera razón o la consecuencia inevitable del «juego» postista» (MC, 282).

¹⁷ J.M. Polo de Bernabé ya apuntó en su estudio sobre la teoría del Postismo esta técnica tan singular: «Era frecuente la práctica de comenzar el texto por una frase temática que era, sobre todo, un hallazgo rítmico o fónico, un motivo seguido de variaciones que podían ser de uno o más autores», «La vanguardia española...», *op. cit.*, pág. 404.

bra», MC, 58), en redundancias que no están exentas de ironía¹⁸ y en abundantes notas de humor:

Viste bien y gasta estoque,
usa tetas, trata putas y en su escote
casto escueto escupe Ustaquio.
(MC, 71)

La pujanza, por tanto, que posee el significante dentro de esta poética no anula la presencia del significado dado que interesa ante todo que el mecanismo lúdico no derive en la pura extravagancia o pirueta verbal, sino que promueva el hallazgo de otros cauces expresivos para la poesía, aunque esto lleve consigo el estar muchas veces cerca de la pura bagatela lingüística y, otras, ante el hallazgo de un lirismo muy apreciable. Esta posibilidad parece más cercana cuando la paronomasia permite concebir imágenes de singular trazado: «clavada en el sudor la lejanía. / La letanía canta» (MC, 61), «La vida del olvido que dormida» (MC, 82), «Es caro Lola el hilo y es clara caracola / el fulgor de tus ojos negros de azul cereza» (MC, 252).

El divertimento y el azar, sin embargo, son líneas constantes que modulan el perfil de los poemas; por ello, aun cuando el discurso ascienda en su tono lírico y se vuelva elegíaco, con un golpe de celeridad —en el movimiento vertiginoso que marca su esencia— el atrevimiento ingenioso enseña el rostro y lanza expresiones del tipo «Al abrigo de la noria está la liebre (...) el obispo zurce el culo de la avispa / y en el mango de la escoba vive el piojo» (MC, 108), «Con un alfiler la prendo sobre la orla de la sombra» (MC, 118), «Dan las tres en el triglifo» (MC, 123), o bien «si ya los ojos brillan acuosos como charcas / blancos de tenue escarcha» (MC, 145).

La rima es otro artificio que contribuye a afianzar los acordes paronomásticos que tienen los versos; de ahí que *La plurilingüe lengua*, al ser una obra construida a base de sonetos, sea especialmente musical en todo su conjunto. Las consonancias de sus unidades métricas son muy perceptibles no sólo porque se ajustan a los cánones de la rima clásica, sino además porque en tales textos la rima versal constituye un ingrediente más de los variados materiales rítmicos que engrosan su urdimbre. Con bastante frecuencia, ese vigor se ve acrecentado por las variaciones del ritmo que acoge el metro: «Es desde esta costa cuanto basta, (...) más que fragata o bergantín, corbeta» (MC, 36), «y no soy yo quien dijo, y lo recojo (...) en cuatro partes dicho y a reajo» (MC, 43). Esquema complicado otras veces cuando se añaden rimas internas a esas

¹⁸ «Cállate, oh Ignacio alondra, en atento escuchamiento / pon tu intento de momento en el buen viento... / el invento el cargamento de portentos que sustento» (MC, 116), «Y aun los hombres de asombro / son sombras que se encumbran. / Pero cual mimbre en lumbré / son lumbrés que no alumbran, / en todo caso tímbrés» (MC, 243).

combinaciones: «la corbeta esta vieja que es cascajo!» (MC, 40), «y loco todo el cauto economato» (MC, 58), «Es la luna una laguna donde nadas con dos alas desplegadas» (MC, 130). Y no falta en este malabarismo de sonidos algún ejemplo de amalgama muy ocurrente: «risueño cornucopio cabeza de cornúpeto escopeto» (MC, 147).

Las anáforas, las onomatopeyas, las enumeraciones y el calambur son otras figuras rítmicas utilizadas por Eduardo Chicharro para potenciar los efectos ya señalados, es decir, la musicalidad y la asociación verbal:

Tus ojos son dos lámparas de aurora;
tus miradas, saetas relucientes;
tus pestañas, alud; resplandecientes
tus cejas son amor, Altisidora.
(MC, 73)

El calambur es un artificio que ofrece interesantes posibilidades de conectar los vocablos a manera de acertijo, llevando aparejado un guiño de complicidad con el lector para evaluar su perspicacia a la hora de descifrar el juego; esta habilidad puede ser muy fácil de demostrar en casos como «de la presta digitadora arte» (MC, 60), «como el Ruy / señor que es de la noche y de la rosa» (MC, 79); también en otras ocasiones donde las concomitancias fónicas dejan al descubierto las dilogías: «La flor del olmo, ¿vístela? ¿Viste la ontina?» (MC, 37), «ir de los tres al bor' de la legaña. / Albor de la legaña santa y pía» (MC, 61).

Sin duda la magnitud creativa que encierra la combinación de sonidos es aún más elocuente en aquellos versos donde se desgrana la agudeza en sucesivas permutaciones del discurso, dejando ver la esencia proteica del lenguaje¹⁹. De igual modo es bastante notoria en los sutiles acrónimos que el autor descubre tras el tejido de los términos; la ocurrencia en estos casos se acerca a los aledaños de la greguería:

El can contiguo con el acanto antiguo.
La cantimplora con el perro que te implora.
La clavícula con el clavo y la canícula.
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.
(MC, 150)

¹⁹ Buen ejemplo de este tipo de deformaciones lingüísticas sería el siguiente: «de tus ojos de tus labios de tus manos / de tus monos. Detuvimosnos / de tu dímonos y de tú vímonos / entretuvimosnos desde aquel día / entre aquel día y otro día vímonos / y dímonos» (MC, 254).

El culto al valor auditivo de la palabra encuentra otras prolongaciones en el campo léxico; es bastante perceptible, por ejemplo, el reiterado uso que se hace de voces esdrújulas con el fin de romper con los esquemas acentuales más corrientes y ofrecer otros de marcado ritmo enfático. El compás es bien apreciable porque los vocablos proparoxítonos introducen variadas combinaciones en la melodía del verso: «El ánfora, la cítara, el espejo» (MC, 42), «sostenido por cingulos y cruces» (MC, 60), «el arce acérrimo, el acero» (MC, 64), «por las cañas mastodónticas del órgano» (MC, 114). La intensidad del ritmo, sin embargo, es sumamente palpable cuando el artificio reúne más de dos y tres términos en las unidades métricas, quebrando las consonancias del verso y poniendo a prueba la destreza articulatoria del lector y la fibra sensible de su oído: «ínsulas ménsulas péndulas vírgulas pan / muérdago lúpulo tímidos vándalos y oro, / cuéntalas dámelas traémelas piénsalo en fin» (MC, 150). El autor es consciente de que en el acento ha hallado otra agradable manera de jugar a «cazar palabras en el aire»²⁰.

Otra senda que de igual manera muestra a las claras el estilo musical de esta escritura es la tendencia a reunir en los versos (sobre todo en *La plurilingüe lengua*) voces exóticas que proceden de ciertos campos semánticos; se trata de vocablos con plena entidad lingüística que fascinan al autor por la corteza de su significante y que suelen combinarse con otros de naturaleza neológica. Esta amalgama lleva al lector —en no pocas ocasiones— a considerar que determinadas expresiones son giros nuevos, cuando la verdad es que ya gozan de pleno registro en la lengua; se trata de una amable argucia con la que el autor indaga en el poder de invocación que posee la palabra, desligada de las reminiscencias culturales que la subyugan a unos referentes inmediatos.

Entre las preferencias léxicas se encuentran ciertas especies del mundo animal (*gimnoto, murena, ornitorrinco casuario, noctiluca, marsupiales*) y, sobre todo, del entorno natural (*sínfito, consuelda, sisímbrio, ontina, miosotis, prímulas, sicomoro, pepónide, muguete, anémona, ciclamen, giniesta, diatomea, aligustre, coclearia, yaro, llantén, codesos, pipirigallos*, etc.), aunque no se escatima el empleo de tecnicismos procedentes de las ciencias o de las matemáticas (*carioquinesis, sinusoides*), o de otros dominios (*singultos, deliquios*). Es evidente, como en tantos otros casos, que la textura fónica de los vocablos es la que arrastra la presencia de estas y otras voces, dibujando la torsión permanente del discurso:

²⁰ Sentido lúdico amasado de manera continua con el humor: «Demetra con Perséphone confunde / el óvulo y el ósculo y el óbolo» (MC, 67), «Sigo enviándote mecedoras, / cuídalas, límpialas, pómpalas, / góndolas, lámparas, ordénalas, / albérgalas en tu pecho» (MC, 109). Para Eduardo Chicharro el lenguaje ofrece una gama inmensa de creaciones verbales que están a la espera de que el poeta las dote de presencia; así lo expone en las notas recogidas en «Poesía: la aproximación y la exactitud»: «Se crea un terreno poético en el que empieza a cobrar vida un «falso relato», en el que pueden moverse a sus anchas los elementos más caóticos, unidos entre sí vez por vez por el capricho (o el instinto, la intuición) del poeta, con hechos denunciados como concretos» (MC, 28).

Va la lámpara gastándose en deliquio,
se deshace la madeja poco a poquío
y él se queda, vano y loco, en vaniloquio.
(MC, 71)

La creación neológica, en este sentido, representa otra puerta más que se abre para transformar la indumentaria habitual del lenguaje; por eso, una gran parte de estos giros es el resultado de la deformación acústica emprendida sobre el vocabulario convencional, dando entrada a signos que mantienen una tensión entre lo consabido (por la semejanza fónica que les une al lexema de origen) y lo nuevo. Aparecen, así, expresiones como *contienda diuturna* (donde han confluído *nocturna* y *diurna*), *animalos* o *animalítico* (asociación fácil de dilucidar), *disparte* (esbozada en *disparo* y *disparate*); composiciones del tipo *apocrifoeuménida*, *pluriloquios*, *perizoma*, *quirofaga*, *serpiformes*, o formaciones procedentes de la verbalización de sustantivos como *placentado*, *coyuntar*, *me gata* y *amónigan*.

Una firme convicción en las posibilidades renovadoras del lenguaje es la que espolea de manera continua la creación de estas construcciones, mezcladas en más de una ocasión con las voces léxicas, sobre todo cuando ambas modalidades comparten una similar hechura fónica (u.g., «mostazas yaros coclearias / aulagas y llantenes, *belloritas* / codesos, pipirigallos, fucsias», MC, 153). En otras ocasiones es el compás rítmico de los versos el que se convierte en una buena coartada para poner en marcha la alquimia del verbo; el poema titulado «El charlatán» ejemplifica esta posibilidad:

«Si el dinero os ha robido
entavía ha consegado
retirarse del tablado
y marchar desprevenado.

«Yo soldado, yo soldido,
yo en burro he decidido
de que él salga malparido
mal partido y mal parado.
(MC, 238)

Cualquier camino, por tanto, es válido si la audacia es la que sacude la escritura en pos de la maravilla. «Y la maravilla —aduce Eduardo Chicharro— no se puede producir sino por medio de la imaginación»²¹.

²¹ «Manifiesto del Postismo» (MC, 273). De ahí el afán por moldear de manera continua el lenguaje para extraer de él las imágenes aún no inventadas; una búsqueda que está auspiciada por la vocación vanguardista del poeta, como ha señalado Luis A. de Villena: «Chicharro era el vanguardista nato —pese a su formación académica—, el vanguardista propiamente dicho, que descubrió la cualidad renovadora del lenguaje postista. El postismo es así un surrealismo

El «culto del Disparate»

Con esta expresión el escritor madrileño subraya uno de los lemas más coreados por el credo postista. La «lógica de lo absurdo» constituye el firme espaldarazo que los vanguardistas de postguerra conceden a la originalidad, como punta de lanza de un discurso que se cierne en torno a «un ámbito tan dilatado que va de lo perfectamente normal a la locura»²². Los procedimientos ya señalados son algunos de los recursos rítmicos y musicales que contribuyen a *perturbar* el sentido más común del lenguaje; a estas fórmulas se unen otras de carácter semántico y sintáctico que persiguen un objetivo similar. El resultado de todo ello es un ensamblaje de piezas donde la lógica da paso al dislate.

El empleo de construcciones lexicalizadas, de juegos de palabras o de ciertos clichés literarios son algunos de los artificios con los que el autor explora una nueva faz del enunciado. La reiterada aparición, por ejemplo, de la frase hecha muestra que para la poética del Postismo la invención puede columbrarse en todos los resquicios del lenguaje, incluso en aquellos giros que han sido petrificados por la fuerza del habla. Se trata de locuciones que, al ser desgajadas de los registros convencionales y ser insertadas en un contexto creativo, muestran brillos insospechados de la lengua. Eduardo Chicharro enuncia de manera clara este particular proceder de su poética:

estarme quieto, sosegarme inmoto,
desaparejar lo antiguo que apareja
mi pensamiento aquí entre ceja y ceja
hasta alcanzar la fuerza del gimnoto.
(MC, 33)

La asociación paronomástica es la técnica que justifica en variadas ocasiones la presencia en el enunciado de estas construcciones; el cambio de registro que introducen suele provocar un giro en el tono de los versos, haciendo compatible los trazos líricos con las líneas desenfadadas: «Gime el polvo y el mosto, por lo visto, / fermenta en el lagar» (MC, 61), «Mondo y lirondo la oscilante testa / sacude riendo el sátiro» (MC, 67), «bajo la luna, en vilo, de hilo en hilo?...» (MC, 78), «¿Soy yo cura, ámbito habito / o es el hábito del obispo / que hace al monje o no lo hace?» (MC, 108-109). Una vez más, el juego y el humor son las notas destacadas del estilo de Chicharro.

Con frecuencia —al igual que sucede con otros ingredientes— la fórmula se transmuta en sucesivas combinaciones que muestran cuán productiva

peculiar que se nutre de mordiscos e investigación de palabras. Todos son sus hijos», «El Postismo en los días de Venecia», en *Barcarola* (Dossier Postismo), nº L (junio, 1996), pág. 233.

²² «Manifiesto del Postismo» (MC, 277).

puede llegar a ser una estructura dada: «Cada minuto, peccata minuta; / peccata minuta, peccata mi sueño, / peccata, peccata, peccata beleño, / peccata mi vida, peccata mi ruta» (MC, 65). La agrupación de cláusulas o la deformación lúdica de las voces son otras sutiles maneras de reforzar el desconcierto²³.

La creatividad también se hace elocuente cuando se opta por modificar el sintagma («yo que póngome el zapato por montera y la cigüeña», MC, 125; «Nosotros Ángel que juntándonos no alzamos / un sésamo del suelo», MC, 146) o cuando la construcción da pie a imágenes de intenso lirismo («nos hablamos a tientas en la noche / de los sentidos», MC, 70)²⁴. En definitiva, es la voluntad de experimentación la que provoca este raudal de formas nuevas, a pesar de los riesgos que entraña moverse en los límites expresivos de la lengua; sin embargo, se impone la certeza de que sólo al romper con la solemnidad del código pueden atisbarse nuevos predios para el arte, como ocurre cuando la irreverencia se dirige hacia el propio discurso literario. Es inconfundible, por ejemplo, el sello de nuestros clásicos en el estilo empleado en los sonetos de *La plurilingüe lengua*; pero aún es más revelador observar que la admiración puede estar envuelta en el ropaje de la parodia o del simple remedo festivo cuando suenan los ecos de Antonio Machado («Yo voy por los caminos de la loba», MC, 59; «Mientras tanto voy soñando la canción que te repito», MC, 114) o de fray Luis de León («dejé la casa y sosegada vida», MC, 43; «nunca se cansa de tañer ni pudo / dejar de tañer tanto», MC, 55).

Por último, el elogio de la *locura* se hace patente cuando se subvierte la lógica de la sintaxis; es fácil constatar así que la ordenación de las piezas a menudo pone al descubierto la incoherencia semántica del enunciado porque no se ajusta a los patrones gramaticales²⁵. La unidad del texto reside justamente en el ejercicio lúdico, en la ostentación de un discurso subversivo.

El aditamento de unidades lingüísticas suele ser uno de los procedimientos más empleados por Eduardo Chicharro para crear una sintaxis heterodoxa;

²³ Dos ejemplos de ello serían los siguientes: «Casémonos sin demora / con flores de calabaza / ipso facto y de una vez, / por montera / sendas coronas de pámpanos» (MC, 163), «se deshace la madeja poco a poquío / y él se queda, vano y loco, en vaniloquio» (MC, 71).

²⁴ Lo grave y lo festivo, no obstante, son dos perspectivas que suelen fusionarse en la estética del Postismo como representación de la faz proteica del lenguaje; de ahí construcciones del tipo «dormirse a la sombra de una cuchara» (MC, 177), «por los siglos de los siglos que me orino» (MC, 107), «Me hago un nudo en la garganta / me hago un lazo con las tripas» (MC, 112), «me meriendo el calcetín caigo en la cuenta» (MC, 116) o «bailadles el agua encima / que morirán de susto» (MC, 157).

²⁵ «Que a mi vera que acota y a su mote» (MC, 35), «ahora te pido lo que dije harto» (MC, 44), «yo que marino soy y soy portero / de esta inmensa de pórvido llanura» (MC, 49), «coartada de ignorar, doy de estraperlo» (MC, 65), «pero no que no a la vieja coyuntar al moscardón» (MC, 113), etcétera.

insertar pronombres, adverbios, conjunciones o preposiciones en una cláusula que posee una estructura dada sirve para contrarrestar el mecanicismo que pesa sobre las voces, además de conferirles una presencia más destacada dentro del discurso²⁶; este propósito es perceptible de igual modo en el manejo poco ortodoxo que se hace de las formas verbales:

- Mas mi caballo ¿tú me lo dabas?
 - Si lo pudiera te lo daría.
 - Vete a buscarlo por si lo encuentres.
 - El que yo tengo se parecía...
 - Vete, ve pronto que aquí te espero.
 - Espera, espera, que te quería.
- (MC, 231)

También el hipérbaton se convierte en un artificio clave para construir el singular trazado de la sintaxis, pues justifica las variadas permutaciones que sufren los esquemas oracionales en pos de un discurso sin trabas («¿He de decir que me canso, que de cansar estoy vivo? / ¿O he de decir que me vivo, que de vivir estoy canso?», MC, 108). Es fácil colegir, por tanto, que en este continuo quebrantamiento de la norma la agramaticalidad sea el último eslabón de la tan anhelada «escritura en libertad»:

Dame tú a mi la torrija y yo a tí el pan de piñones
doíte a ti yo el tentempié y a mí tú la diatomea
que a tí doíte tú a mí des si en tú dándote me das
y en yo dándome a ti doy donde vas y donde voy,
diste doy tú dime a mí lo te doy lo te daré
dame dime el donde vas y yo a tí la nube rosa
mientras dícesme lo que hay si te doy bien me querrás...

(MC, 129)

Como afirman Eduardo Chicharro y Carlos E. de Ory en el último texto programático, «el postismo es un movimiento incomparable de la creación, imaginación y vida de la idealidad en vísperas del reino de la sabiduría intuitiva y desenfrenada»²⁷.

²⁶ Así ocurre en las siguientes citas: «Todo lo óigolo y lo apréndolo al instante» (MC, 125), «y soy muy mismamente» (MC, 87), «porque en lo tarde que tardes» (MC, 324), «sitial de miradores con sin puerta» (MC, 50), «en jamás las ha ganado» (MC, 237).

²⁷ «Cuarto manifiesto postista» (MC, 312).