

eman ta zabal zazu



Universidad
del País Vasco

Euskal Herriko
Unibertsitatea

LOS JUEGOS LINGÜÍSTICOS EN LOS *POEMIGAS* DE LUIS EDUARDO AUTE

Leire Fidalgo Fernández

Filología Hispánica

Curso 2017/18

Tutora: Isabel Echevarría Isusquiza

Dpto. de Filología Hispánica, Románica y Teoría de la Literatura

RESUMEN

El acercamiento interdisciplinar propuesto para estudiar los juegos del lenguaje en la obra de Luis Eduardo Aute combina análisis lingüístico y literatura. Por un lado, lo lingüístico radica, sobre todo, en el análisis de la creación y recepción de los juegos (2), en el desentrañamiento de las funciones que predominan en los enunciados (2.1, y 2.2), y en la clasificación de las figuras retóricas y de los procedimientos de creación léxica predominantes en los ejemplos seleccionados (4). Por otro lado, la aproximación literaria se justifica en la medida en que los enunciados analizados no representan un hecho aislado, sino que deben entenderse como parte de una tradición literaria concreta, las vanguardias.

Combinaciones basadas en la repetición, creaciones léxicas novedosas y la intertextualidad a través de la parodia de ciertas composiciones conocidas son los ejes en torno a los que gira el corpus que hemos analizado. Muchos han sido los escritores que han utilizado estas herramientas en su producción artística, sin embargo, como muestra, nos centraremos en el análisis de los recursos más característicos y que definen el peculiar estilo de Luis Eduardo Aute en sus *poemigas*, recopilados recientemente en *Toda la poesía* (2017). El motivo principal de nuestra selección es que Aute es un excelente representante de poeta popular, afirmación que se apoya en el gran abanico de receptores a los que llega su obra. Por ello, tomaremos sus creaciones para el desarrollo del trabajo: el estudio de la lengua como un campo abierto al cambio y la exploración –a través del humor y de la ironía– de sus límites. El análisis lingüístico revela la libertad tanto como las reglas, pues la libertad descansa en las reglas, sin ellas no hay libertad creativa, solo balbuceo.

Debido a las limitaciones de un estudio como este, planteo el trabajo como una ejemplificación del estudio exhaustivo que he realizado de la obra completa del autor, sin profundizar en cada uno de los ejemplos y dejando abierta la posibilidad de interpretar libremente cada poema seleccionado.

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN. LENGUA Y LITERATURA.....	3
2.	LA LENGUA, LA POESÍA Y EL JUEGO.....	4
2.1.	LA FUNCIÓN POÉTICA Y LA FUNCIÓN LÚDICA.....	5
2.2.	LA FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA.....	7
3.	AUTE, AUTOR.....	8
4.	LOS JUEGOS LINGÜÍSTICOS. ANÁLISIS DEL CORPUS.....	10
4.1.	FIGURAS RETÓRICAS DE REPETICIÓN.....	11
4.1.1.	<i>Paronomasia</i>	11
4.1.2.	<i>Dilogía</i>	14
4.1.3.	<i>Calambur</i>	15
4.1.4.	<i>Anagrama</i>	16
4.1.5.	<i>Políptoton</i>	17
4.2.	CREATIVIDAD NEOLÓGICA.....	17
4.2.1.	<i>Fusión</i>	18
4.2.2.	<i>Desarrollo del paradigma derivativo</i>	21
4.2.3.	<i>Siglación</i>	22
4.3.	INTERTEXTUALIDAD.....	23
4.3.1.	<i>Parodia de la fraseología</i>	24
4.3.2.	<i>Glosas a citas literarias</i>	26
4.4.	METALITERATURA.....	29
5.	CONCLUSIONES.....	30
6.	BIBLIOGRAFÍA.....	31

1. INTRODUCCIÓN. LENGUA Y LITERATURA

El eje fundamental de este trabajo es el estudio de la lengua a partir de una fuente literaria. La lengua, como instrumento consustancial al ser humano, está presente en todos los ámbitos de nuestra vida; podría estudiarse en conversaciones espontáneas, en intercambios más o menos convencionalizados, en los medios de comunicación, ...

He decidido centrarme en el ámbito literario porque es uno de los espacios en los que la lengua es más libre, ya que es un fin en sí misma donde el emisor goza de más libertad para jugar con el lenguaje, pues su función prioritaria no es la referencial sino la poética o, en algunos casos –como el estudiado–, la lúdica. Así, centra su atención en el mensaje y no tanto en la relación entre lo que dice y el contexto exterior al que se refiere con su enunciado. En palabras de Jakobson (1991: 7), en el lenguaje de la poesía la relación entre medios y fines, es decir, entre las leyes estructurales y el aspecto creador del lenguaje, se encuentra más al alcance del observador que en el habla cotidiana.

Asimismo, estudiar la lengua a través de la literatura es justificable ya que el instrumento con el que se opera es el mismo. Tal y como apunta acertadamente Senabre (1998: 10), «el lenguaje no es literario o no literario por sí mismo. En realidad, es el uso del lenguaje lo que confiere carácter artístico o matiz vulgar al mensaje resultante». De modo análogo lo expresa Pozuelo Yvancos (1994: 56), en su caso, para justificar el estudio lingüístico de las obras literarias, pues «la lengua literaria –en tanto uso de signos connotativos– no es “otra” lengua, [...] sino que construye sus contenidos con los materiales expresivos y contenidos propios de los signos denotativos. La lengua literaria tiene a los signos denotativos como sustancias de la expresión».

Para concretar esta idea, L. E. Aute puede tomarse como un magnífico ejemplo de poeta popular actual ya que conecta de la mejor manera posible con la comunidad –es *popular*, en el sentido de «estimado o, al menos, conocido por el público en general» (*DLE*, s.v. *popular*, 5ª ac.)– y con el ámbito en el que la creatividad lingüística goza de mayor tradición, la literatura. Decimos que Aute forma parte de lo que comúnmente se denomina “literatura popular”, pero ¿a qué nos referimos con esta expresión? Lo popular no se concreta en un texto pues, en realidad, indica una especie de relación, una manera de utilizar los productos culturales compartidos por toda una sociedad, pero

comprendidos y definidos de forma variable, lo cual implica identificar no conjuntos culturales, catalogados como populares por sí mismos, sino las diversas formas de apropiación de esos productos (Chartier, 1994: 50).

Por tanto, uno de los aspectos que se debe destacar de cualquier obra literaria es que esta ofrece infinidad de lecturas. Para un lector medio, la obra de Aute puede ser atractiva en tanto que ofrece un análisis original y una crítica social de ciertos temas comunes como la religión, la política, la educación, u otros tantos. Podríamos quedarnos ahí y la lectura de la obra resultaría satisfactoria. Sin embargo, un lector más atento iría más allá, se detendría en el análisis de las figuras retóricas que emplea para ofrecer esa visión original del mundo; trataría de desentrañar el procedimiento del que se ha valido el autor para materializar en el texto sus creaciones léxicas novedosas; o buscaría las correspondencias con otros autores, es decir, indagaría en la intertextualidad que recorre la obra.

En suma, considerándola o no literatura popular, nos valdremos de las “animalhadas” de Aute para reflexionar acerca de las posibilidades que ofrece el lenguaje para romper con las expectativas del interlocutor y promover en él una introspección en ese código lingüístico del que nos valemos para comunicarnos.

2. LA LENGUA, LA POESÍA Y EL JUEGO

Las interacciones cotidianas suelen caracterizarse por un bajo grado de originalidad. Los hablantes recurren a clichés, fórmulas fijas en la lengua que les vienen a la mente en bloque y que emiten casi sin procesar. Con el juego lingüístico, el emisor rompe con esa previsibilidad y manifiesta su actitud ante la lengua: en cierto sentido, se rebela contra la imposición del significado de ciertas palabras y expresiones que el uso ha anquilosado. Este acto lo enfrenta al código con la mirada de un niño que aún no ha sido “contaminado” con tales relaciones significante-significado, lo cual le permite crear nuevas formas de expresión. Así lo explica Senabre (2015: 105):

Parece natural que en todo escritor exista cierta inclinación a las innovaciones neológicas, aunque sólo sea para contrarrestar la fuerza negativa de lo esperable [...]. Las normas sintácticas que jalonan el desarrollo del discurso lo siembran de indicios que podrían calificarse de premonitorios. Y lo mismo sucede con los emparejamientos desgastados de palabras, con las fórmulas demasiado repetidas y ya previsibles, con los lugares comunes y los clichés idiomáticos en expresiones y símiles.

El juego lingüístico se basa, por tanto, en rebasar lo establecido. Sin embargo, el objetivo del autor no es frustrar la lectura, sino más bien dificultarla y, de este modo, establecer con el lector una complicidad (Senabre, 2015: 93). Tal complicidad deriva de la necesidad de fijarse en la construcción del mensaje para decodificarlo con éxito. Así, se consigue conectar con un lector atento que se detiene en lo escrito y se cuestiona acerca de las posibilidades que ofrece la lengua. Por tanto, al singularizar el mensaje, lo que se busca es restablecer esa conexión autor-texto-lector.

Los autores manipulan la lengua con diversos fines –romper las expectativas del receptor, invitar a ver el mundo desde una perspectiva nueva, etc.– pero, sobre todo, lo hacen por puro placer estético. En general, la literatura se sustenta en el goce estético; en algunos casos, concretamente en la literatura que tiene como meta jugar con la lengua, el resultado de esta experimentación son una serie de enunciados que destacan por su función poética, al fijar nuestra atención en el mensaje, así como por su función metalingüística, ya que estas creaciones originales provocan que el lector reflexione acerca del código que utiliza.

2.1. LA FUNCIÓN POÉTICA Y LA FUNCIÓN LÚDICA

Una de las clasificaciones más célebres de las funciones del lenguaje es la postulada por Jakobson en 1958, cuya aportación fundamental fue el concepto de *función poética*. Esta función supone una revalorización del mensaje, de modo que los signos son considerados en sí mismos y no por el referente al que aluden. Posteriormente, Riffaterre reformula la idea de Jakobson con su concepto de *función estilística* que consiste en «la conexión de la intención del codificador al emitir un mensaje con los efectos que éste tiene sobre el decodificador» (Eguren, 1987: 108)¹. De esta apreciación puede destacarse la consideración del receptor para que el juego tenga éxito.

Entendidas las principales ideas relativas a la función poética, debe abordarse el estudio del concepto de *función lúdica* expuesto por F. Ynduráin en su ensayo *Para una función lúdica en el lenguaje* (1975). Basándose en el *Homo ludens* (1938) de Huizinga, F. Ynduráin considera que «lo lúdico se distingue por el ejercicio de una actividad

¹ Vid. R. Riffaterre, 1976: «La función estilística», *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona: Seix Barral (apud Eguren, 1987: 108).

gratuita, sin finalidades segundas, ejercida libremente, aunque no por ello exenta de reglas, y entendida como escape o licencia, fuera de los usos habituales» (*apud* Eguren, 1987: 18). Aporto esta definición por ser la pionera, aunque es bastante restrictiva, ya que en su obra hace alusión a un conjunto de “palabras” sin función referencial, empleadas conscientemente y sin otra finalidad que lo meramente lúdico. Tomada sin matizaciones, esta definición dejaría fuera de estudio todo el campo de los juegos de palabras en los que la manipulación de los significantes colabora en la creación de significados.

En cambio, según D. François, lo lúdico representa «un uso secundario en el lenguaje (“marginal, ocasional, esporádico”), distinto de la comunicación, pero basado en ella» (*apud* Eguren, 1987: 114)². Es importante esta apreciación, ya que la ausencia total de significado conceptual pondría en peligro la comunicación. Si se sobrepasa el límite de lo inteligible, tendríamos como resultado un mensaje vacío que el receptor sería incapaz de interpretar.

Por tanto, la función lúdica que enmarca este trabajo tiene en cuenta la propuesta por F. Ynduráin, pero la sobrepasa, porque nuestro análisis se centrará en juegos de palabras que tienen como base términos existentes en la lengua. Es decir, dejamos a un lado aquellas creaciones prelingüísticas basadas exclusivamente en el ritmo, que se caracterizan por apoyar su significado no en un aspecto lógico sino más bien en aspectos emotivos o rítmicos, conocidas como *jitanjáforas*³.

Tras haber ampliado el campo de referencia al que alude la función lúdica, ¿cómo seguir justificando su diferenciación de la función poética? Según Eguren (1987: 126-127), mientras en el hecho poético, la finalidad del autor es estética, concretándose en una intención de estilo personal cuyo objetivo es dejar una obra perdurable que, con el paso del tiempo puede cristalizar en formas fijas e, incluso, en géneros literarios; en el juego, en cambio, la actitud ante el lenguaje es fundamentalmente “no-finalista”, ya que el autor no muestra ambición de crear obras permanentes, sino de disfrutar en el momento y, aunque también se respeten normas culturales, su grado de fijación es menor.

² Vid. D. François, 1972: «Funciones del lenguaje», en A. Martinet (ed.), *La lingüística. Guía Alfabética*, Barcelona: Anagrama (*apud* Eguren, 1987: 114).

³ Para un análisis más detallado de estas creaciones, remito al citado trabajo de Eguren (1987), en el que, además, se realiza un repaso preciso de los diferentes estudios referidos a las funciones del lenguaje.

Por tanto, se puede inferir que la diferencia entre función lúdica y función poética es externa ya que deriva de la actitud del emisor: si en lo estrictamente poético prima su actitud estética, en lo lúdico se subraya su actitud de juego. En suma, la *función lúdica* no es más que una desviación de los usos habituales del lenguaje que supone una transgresión de las “normas” que rigen en la comunicación, pero sin romper con ellas del todo, es decir, teniendo como base la propia lengua, que es el instrumento a través del cual el autor proyecta sus intenciones, ideas o reflexiones sobre el mundo con el objetivo de que llegue a un receptor que las decodifique.

2.2. LA FUNCIÓN METALINGÜÍSTICA

Salirse de lo común, jugar con el lenguaje, provoca que el receptor se fije precisamente en el código utilizado; es decir, trae a primer plano la reflexión acerca de la lengua como instrumento de comunicación. Los juegos de palabras requieren un esfuerzo adicional de interpretación, son una manifestación condensada del uso estético del lenguaje y provocan en el receptor varios efectos: en primer lugar, asombro al romperse sus expectativas y, consecuentemente, la necesidad de fijarse más en el propio mensaje para desentrañar su sentido.

Por ello, creo lícito relacionarlo con la función metalingüística, ya que el juego lingüístico invita a una reflexión acerca de las ambigüedades que se crean en la construcción del mensaje. El juego con el lenguaje puede ser considerado como una invitación a una reflexión metalingüística dirigida al receptor, así como una expresión intencional del emisor (Zirker y Winter-Froemel, 2005: 8-10). Asimismo, reflexiona sobre la relación lengua-comunicación y sirve para desentrañar las características de la lengua cotidiana.

De esta reflexión se deriva una apreciación fundamental de los juegos del lenguaje, y es que estos dependen del emisor, en tanto que creador, pero también dependen del receptor, que debe captar la transgresión para una correcta interpretación del mensaje. Si pasan inadvertidos, no habrán conseguido su propósito, por consiguiente, no producirán el efecto deseado.

3. AUTE, AUTOR

En este trabajo trataré de mostrar, ordenada y ejemplificadamente, los principales mecanismos de juego lingüístico que Luis Eduardo Aute utiliza en la composición de sus *poemigas*, publicados en lo que él mismo denomina “la serie animal”. Pero, antes de sumergirnos en su mundo de figuras retóricas y creaciones léxicas insólitas, es preciso enmarcar estos procedimientos en la tradición de la que bebe el autor, las vanguardias nacidas a comienzos del siglo XX y su posterior recuperación.

La relación del autor con el surrealismo es clara, entre sus referentes destaca a Buñuel, a Brassens o a Rimbaud. Además, cuando leemos sus *poemigas*, es inevitable relacionarlos con las greguerías de R. Gómez de la Serna o con los aerolitos de C. E. de Ory, que constituyen una muestra de una estética liberada a través de un lenguaje que explora sus límites. La revolución lingüística que trajo el surrealismo implicó una revolución social profunda, pues la quiebra del orden discursivo racional provoca no solo la ruptura con un modo de conocer sino también con una moral concreta. Esta idea fue recuperada por el postismo, línea en la que debemos entroncar los *poemigas* analizados, audaces críticas contra la sociedad establecida.

Asimismo, dado que no es un autor muy conocido, conviene situar los fragmentos analizados en las coordenadas vitales de Aute y, a través de sus propias reflexiones extraídas de diferentes entrevistas, conocer el significado de conceptos como *animalhada* o *poemiga*. Dejando a un lado su faceta de poeta, Luis Eduardo Aute es famoso principalmente por ser cantautor, gracias a composiciones como “Al Alba” o “Las cuatro y diez”. No debemos olvidar que también es cineasta; entre su filmografía podemos destacar su último cortometraje *Vincent y el Giraluna* (2015). Sin embargo, él mismo se autodefine como pintor y escultor, faceta con la que más dice sentirse identificado. Además de toda su producción pictórica⁴, con cuadros como *Autorreflexión* (1991), en su poesía lo gráfico juega un papel reseñable porque, además de incluir dibujos en muchas de sus obras, juega con el espacio y con la tipografía.

⁴ Puede verse una muestra en la siguiente página web: <http://www.luiseduardoaute.net/pintura.html>

Aute, Aute, queridísimo, escúchame. No somos nada. Criaturas fantasmales, átomos de entelequias, apenas sentimos el peso de las cosas. Nuestra angustia existencial se vuelve espuma, tanto soñamos con el Paraíso perdido.

Leo tus escrituras, verborreas de palabradicto, rompecabezas lingüístico joyceano y Dada. ¡Qué risa nos dando! Inefable fabulador, gramático lúdico. *Verbum infans*. Lewis Carroll te bendiga. (Carlos Edmundo de Ory, 2005: 13).

Así comienza C. E. de Ory su prólogo a la primera “animalhada” de Aute. Un breve fragmento que encierra las claves de su poesía y de su actitud ante el lenguaje y ante la vida. Quisiera destacar la denominación de “gramático lúdico”, que encaja perfectamente con lo que hace el autor con este instrumento tan cotidiano que es la lengua: la explora cual gramático para sacar de ella todo su jugo, pero, a la vez, la deforma sin más pretensión que jugar con ella y ofrecérsola para que la miremos desde una nueva perspectiva.

Creaciones léxicas insólitas, juegos fónicos recurrentes, parodias de paremias anquilosadas... son las piezas que conforman los *poemigas* de Aute, definidos por Borja Casani como «golpes del entendimiento, momentos, observaciones rápidas y concisas»⁵. Creaciones que, continuando la tradición de las greguerías de Ramón Gómez de la Serna e inspiradas por los aerolitos de Carlos Edmundo de Ory, jueguetean con el código y consiguen encerrar en un breve espacio críticas audaces contra lo consabido y naturalizado.

Ha de decirse también que el autor muestra una clara conciencia sobre la importancia de estudiar las lenguas, porque todas «construyen el conocimiento. A través de las lenguas uno puede conocer una cultura y puede hacerse respuestas a determinadas preguntas. Si nos fijáramos más en las raíces etimológicas de las palabras llegaríamos a conclusiones muy inquietantes» (Aute, 2016)⁶. Eso es precisamente lo que hace, fijarse en las palabras que utilizamos cotidianamente, descomponerlas, relacionarlas entre sí violentando su origen, combinarlas unas con otras para ensamblar conceptos valiéndose de su cercanía fónica, que en una conversación ordinaria nunca encontraríamos enlazados, utilizar paremias como base de sus creaciones para cambiarles su valor... En definitiva, apropiarse del código, divertirse con él y ofrecer alternativas a la rutina semántica.

⁵ Entrevista con el periodista Antonio San José, 2013, a partir de 1:10:20: <https://www.youtube.com/watch?v=xbhhzL77K3Q>

⁶ Entrevista en *Moon Magazine*: <https://www.youtube.com/watch?v=ENPFITZtKhs>

Para concluir, unos breves apuntes sobre la serie “animalhada”, ofrecidos por el propio autor:

Lo de animal es porque la palabra *animal* –que me gusta mucho, suena bien, aparte de que se dice igual en varios idiomas– cambiando el orden de las letras es *Manila*, que es la ciudad donde nació. Y leído de derecha a izquierda es *lámina*, y hay muchas láminas en el libro. Y luego, esencialmente, porque cuando se le dice “animal” a otra persona, te están diciendo un piropo. Yo me acuerdo que en el colegio y en la Iglesia nos decían que las personas buenas, al morir, iban al cielo, las malas al infierno, [...] y los pobres animales no iban a ningún sitio porque, decían, no tenían alma. Eso es una barbaridad, porque la palabra *animal* viene del latín ANIMA, que es ‘alma’, de modo que nada más “almático” que un animal (Aute, 2016)⁷.

Como puede comprobarse, ya en la formulación de la serie nos encontramos con un juego lingüístico, el autor da a una palabra tan común como *animal* una connotación propia, así como un origen concreto (“del latín ANIMA”) y la relaciona con otros términos con los que comparte las mismas grafías (leída a través de un espejo sería *lámina*, y reordenadas sus letras –la figura del anagrama– forma el nombre de la ciudad de la que procede, Manila). En suma, nos encontramos ante un personaje polivalente que juega constantemente con las herramientas de todos los ámbitos en los que desarrolla su obra.

4. LOS JUEGOS LINGÜÍSTICOS. ANÁLISIS DEL CORPUS

El análisis que presento se basa en una lectura detenida de la obra poética de Luis Eduardo Aute y, más concretamente, del examen exhaustivo de los cinco primeros libros que componen su “serie animal”. Por razones de espacio, ofrezco solo una muestra pequeña pero representativa de algunos mecanismos lingüísticos de su arte verbal. El análisis de los ejemplos procede de la lectura atenta de *Toda la poesía*, una edición al cuidado de Miguel Munárriz, escritor, periodista, editor y amigo del autor, que reúne su obra poética desde 1970 a 2010⁸.

Los procedimientos que estudiamos se clasifican en cuatro apartados, relacionados entre sí por ser todos ellos una manifestación de los trabajos lingüísticos del poeta con fines, principalmente, lúdicos y metaligüísticos⁹.

⁷ Entrevista en *Likes*, 2016: <https://www.youtube.com/watch?v=S6Q455STo0Q&t=54s>

⁸ L. E. Aute, 2017: *Toda la poesía*, ed. de Miguel Munárriz, Barcelona: Espasa. Para no dificultar la lectura, en los ejemplos incluidos íntegramente, he decidido señalar únicamente la página donde se encuentran.

⁹ Para hacer esta clasificación, teniendo en cuenta la extensión del trabajo, se han destacado solo los procedimientos más representativos del juego lingüístico en Aute, siendo conscientes, por otra parte, de que la propia denominación “juego de palabras” ha sido objeto de numerosas discusiones en las que no profundizaremos por no ser prioritario en nuestro análisis.

4.1. FIGURAS RETÓRICAS DE REPETICIÓN

Es un conjunto de figuras que consisten en la repetición de cualquier recurso expresivo, desde estructuras completas hasta meros sonidos¹⁰. La nómina de recursos que pueden incluirse es muy extensa: rima, aliteración, anáfora, pleonasma, etc. Dentro de este probable cajón de sastre, destacamos cinco procedimientos muy conocidos en retórica: la paronomasia, la dilogía, el calambur, el anagrama y el políptoton. Dada la profusión terminológica y la variación en las definiciones, me sujetaré a lo propuesto por el *Diccionario de términos literarios* de Estébanez Calderón¹¹, obra que goza de un amplio consenso entre los estudiosos de la literatura.

4.1.1. Paronomasia

La paronomasia es uno de los recursos más productivos en la obra de Aute. Por paronomasia debe entenderse la «figura retórica consistente en asociar, dentro de un mismo texto, palabras que presentan una semejanza fónica y distinto significado. [...] Esta figura se adecua especialmente al juego de palabras y para mostrar la agudeza de ingenio y sentido del humor, ya sea como mero pasatiempo divertido o bien con intencionalidad irónica y satírica» (*DTLi*, s.v. *paronomasia*)¹². La homofonía entre elementos que no guardan ninguna otra relación entre sí configura una gran cantidad de *poemigas*. Por ejemplo:

(1) ESCOELÁSTICA

Las secuelas
de la escuela
se cuelan,
siempre,
como esquelas (p. 184).

La cercanía fónica entre *secuelas*, *escuela*, *cuelan* y *esquela* se ve reforzada por la secuenciación de las palabras, que poetizan una de las críticas más recurrentes en la obra de nuestro autor: el rechazo a toda forma de imposición social. La relación que establece entre *escuela* y *esquela* podría llevar a una visión de la educación convencional como un sistema que conduce a la muerte del individuo.

¹⁰ El *Diccionario de la Lengua* define *repetición* como el «empleo de palabras o conceptos repetidos deliberadamente con voluntad expresiva» (*DLE*, s.v. *repetición*, 9ª ac.).

¹¹ D. Estébanez Calderón, 1999: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza editorial. De ahora en adelante se usará la sigla *DTLi*.

¹² Denominada también *paronimia* y *parequesis* o *adnominatio* en latín.

(2) LA NOCHE ES CRÁPULA Y LARGA

Después
del crepúsculo
de lo escrúpulos
vendrá la noche
del crecrúpulo
de los espúsculos
largos (p. 238).

De la relación fónica entre *crepúsculo* y *escrúpulo*, el autor ha creado dos términos mezclando los significantes de ambos. Es una muestra de cómo, valiéndose de la paronomasia, crea nuevos términos que refuerzan la homofonía.

(3) ACOSO DEL OCASO

El único acoso de recibo
es el que le hace la noche al día
en su ocaso (p. 469).

En este caso la relación fónica cristaliza desde el título y se desarrolla a lo largo de la composición. He destacado este *poemiga* porque, además de la paronomasia obvia entre *acoso* y *ocaso*, al final del primer verso, en vez de la locución *acuse de recibo*, el autor ha sustituido el primer término por otro semejante fónicamente.

Otros ejemplos que ilustran la recurrencia de este procedimiento podrían ser la crítica a la institución eclesiástica en “Catolaicidad” (p. 241), donde relaciona *confesional*, *confusión* y *confesión*; o a la mala gestión del Estado en “Estado de mala esperanza” (p. 522), valiéndose de este procedimiento retórico para poner en relación, por un lado, *Estado*, *estatuto*, *estadísticas* y *estallidos* y, por otro lado, *cuentas* y *cuentos*. Asimismo, en “Dadivinanza” (p. 365) nos anticipa cuáles serán los términos que se vinculan: *dádivas* y *adinivar*, a los que se añade *divina*.

Un tipo especial de paronomasia que he considerado apropiado analizar es aquella en la que la composición se forma a través de la relación de palabras de las que se ha destacado una parte que coincide con una palabra existente en la lengua. Así, llega a constituir una falsa raíz común (una falsa familia léxica), ya que se violenta la etimología de los términos, haciéndoles coincidir con otros con los que la única relación que comparten es semifónica. Esta relación se refuerza gráficamente a través de las mayúsculas. He aquí un ejemplo muy ilustrativo:

(4) LA EDAD NO DEPENDE DE LOS AÑOS SINO DE LOS DAÑOS Y DESENGAÑOS

nimiEDAD: el primer respiro.
brevEDAD: los años de la infancia.
zafiEDAD: los años adolescentes.
humEDAD: los años promiscuos.
terquEDAD: los años en posesión de la verdad.
contrariEDAD: los años en posesión de la duda.
notoriEDAD: los años en busca del éxito.
seriEDAD: los años responsables.
levEDAD: los años frívolos.
variEDAD: los años fugitivos del aburrimiento.
suciEDAD: los años posteriores.
gravEDAD: los años decadentes.
soLEDAD: los años últimos
piEDAD: el último suspiro (p. 336).

El poema constituye un remedo lexicográfico, en sentido inverso, de las definiciones del diccionario, ya que aquí es el lema el que aporta la definición. La nueva manera de ver el concepto es la realidad creada. Desde el punto de vista morfológico, los términos se relacionan por ser nombres deadjetivales de cualidad, estado y condición formados con el sufijo *-dad*¹³. Sin embargo, Aute toma los términos y los ordena secuencialmente, para, a través de las nuevas definiciones creadas para cada uno, relatar las diferentes etapas de la vida humana: desde “*el primer respiro*” de la “*nimiEDAD*” hasta “*el último suspiro*” de la “*piEDAD*”, cuando el sonido “pi” del monitor cardiaco indica que ya no hay vuelta atrás.

Más ejemplos de este mismo procedimiento son los poemas creados en torno a *arte*, (“vanguardista”, p. 272), *teo*, (“El ateísmo de Zeus”, p. 118; “maTEOmáticas”, p. 537) o *gen* y *clon* (“Generalidades sobre la inteligencia aborigen del genio, su comportamiento genital y clonclusiones”, pp. 192-199).

Otro tipo especial de paronomasia sería la falsa etimología, construida al dar un significado no convencional a un término definiéndolo a través de palabras con las que comparte rasgos fónicos. Por ejemplo, “*Ignoro: de ignorar: ignicionar la gnosis*” (p.

¹³ Es uno de los más productivos para obtener sustantivos de cualidad a partir de adjetivos. Presenta cuatro variantes: *-edad*, *-idad*, *-dad* y *-tad*. La variante *-edad* forma parte de un conjunto de nombres formados sobre adjetivos bisílabos, como *breve* > *brevedad*, *solo* > *soledad*, etc. La terminación típica de los adjetivos de más de dos sílabas que reciben este sufijo es *-io/ -ía*: *contrario* > *contrariedad*, *notorio* > *notoriedad* (NGLE, 2010: 117).

142), “Etiqueta: pequeña ética casera” (p. 197), o “HILISTA: persona que NADA y / guarda su ropa, finamente hilada” (p. 220).

Como ha podido comprobarse en algunos de los ejemplos mostrados, la paronomasia puede fundirse con otros procedimientos, tales como la falsa etimología, el calambur o la creación léxica, pues está presente en todas ellas. Aun así, por exigencias metodológicas, se han incluido en este apartado, siendo conscientes de la dificultad de establecer una clasificación unívoca de tales enunciados.

4.1.2. Dilogía

La *dilogía* consiste en usar una palabra con dos acepciones diferentes dentro de un mismo enunciado, se funda en la polisemia y en la homonimia de ciertas palabras, y es un recurso estilístico fundamental del lenguaje literario (*DTLi*, s.v. *dilogía*)¹⁴. Por tanto, para identificar esta figura es necesario tener en cuenta el enunciado en el que se inserta, que será el que dé pistas al lector acerca de los sentidos que se activan para un mismo concepto. Por ejemplo:

(5) RECESO DE UN PROCESO

Por una vez
perdió el juicio,
el juez (p. 97).

La locución *perder el juicio* lleva al receptor a interpretar el sustantivo en su segunda acepción, es decir, como el «estado de sana razón opuesto a locura o delirio» (*DLE*, s.v. *juicio*, 2ª ac.); sin embargo, tanto el título del poema como el nombre que lo cierra activa otro significado, el jurídico: «conocimiento de una causa en la cual el juez ha de pronunciar la sentencia» (*DLE*, s.v. *juicio*, 6ª ac.).

(6) IMSOMNACIÓN

Dormir...
ese sueño
imposible (p. 101).

El sustantivo *sueño* se interpreta, en relación con el verbo *dormir*, como ‘gana de dormir’ (*DLE*, s.v. *sueño*, 2ª ac.) y como «cosa que carece de realidad o fundamento y, en

¹⁴ Conocida también como *antanaclasis* y *diáfora*.

especial, proyecto, deseo, esperanza sin probabilidad de realizarse» (*DLE*, s.v. *sueño*, 5ª ac.) con la inclusión del adjetivo *imposible*. Además, la dilogía se anuncia en el título que encabeza el poema: *insomnación* es el resultado de la fusión de *insomnio* y *ensoñación*.

(7) EN OTRO ORDEN DE COSAS
NI VIEJO NI NUEVO ORDEN
NIGÚN ORDEN
¡ES UNA ORDEN! (p. 105)

Este breve *poemiga*, además de encerrar una ácida crítica contra el poder establecido, activa varias acepciones del sustantivo *orden* que refuerzan las contradicciones inherentes a todo sistema de poder. La idea se introduce desde el título, compuesto por una fórmula fija en la lengua española para introducir una novedad en el discurso. Además, en cada verso de los tres que forman el poema, el sustantivo *orden* remite a acepciones diferentes: primero al «ámbito de materias o actividades en el que se enmarca alguien o algo» (*DLE*, s.v. *orden*, 5ª ac.) ya que, aunque no se muestren explícitos en el texto, los adjetivos *viejo* y *nuevo* remiten a la locución *orden social*; posteriormente, se activa el significado de «concierto, buena disposición de las cosas entre sí» (*DLE*, s.v. *orden*, 2ª ac.); y el verso final, con cambio de género incluido, se decodifica recurriendo a la acepción «mandato que se debe obedecer, observar y ejecutar» (*DLE*, s.v. *orden*, 17ª ac.).

Los connotadores de los posibles sentidos son evidentes en otros ejemplos, entre ellos, cabe destacar el juego dialógico con *reflexión* (“Bailar a destiempo o compasión por los que pierden el compás”, pp. 206-207) –la producida por el espejo y la acción de reflexionar–, *revelar* (“Nostalgia de Kodak”, p. 330) –en el sentido de descubrir lo ignorado (*DLE*, s.v. *revelar*, 1ª ac.) pero también en el sentido religioso (4ª ac.) y, relacionado con el título, «hacer visible la imagen impresa en la placa o película fotográfica» (*DLE*, s.v. *revelar*, 3ª ac.)– o *principio* (“Finiquito del (f)infinito”, p. 576) –como antónimo de final pero también como norma que rige el comportamiento–.

4.1.3. Calambur

El *calambur* es una «figura literaria consistente en un juego de palabras que se produce al reagrupar los vocablos de un enunciado o ciertas sílabas que forman parte de esos vocablos, de tal forma que, sonando lo mismo o parecido, signifiquen cosas distintas» (*DTLi*, s.v. *calambur*). En los ejemplos seleccionados, la identificación del recurso es clara:

- (8) oDIOSincrasias
 ¡Oh, Dios!
 ¿Por qué tantos odios? (p. 182)
- (9) Quema Dura
 Qué malos...
 ¡Quémalos! (p. 480)
- (10) OSAMENTAL
 ES QUE LE TOcas
 y es puro hueso (p. 592).

En otros poemas el recurso es menos explícito, caso de “*ConSumo Pontífice*” (“Postmandamiento”, p. 106), en el que la crítica al consumismo se vehicula convirtiéndolo en Sumo Pontífice al que se debe rendir pleitesía. Otra reagrupación, esta muy común en adivinanzas, es la que forma el término *musaraña*, con el que juega Aute en “Navegando por otras Webs” (p. 301) donde lo anuncia por partes para, finalmente, ofrecerlo completo e inserto en la locución verbal *pensar en las musarañas*.

4.1.4. Anagrama

Por *anagrama* se entiende la «transformación de una o más palabras en otra u otras de significado distinto, por la reordenación de sus fonemas o letras correspondientes» (DTLi, s.v. *anagrama*). Los ejemplos seleccionados muestran claramente el procedimiento: en (11) las cuatro letras de *posa* se combinan en sus formas posibles y se incluyen en el título con el uso de *mariposa*; en (12) el procedimiento que tiene lugar en el último verso se anuncia al comienzo del poema a través de una analogía con el término *letrilla* que, además de referirse al diminutivo de letra, podría relacionarse con la composición poética.

- (11) COMO LA MARIPOSA
 Sobre la sopa
 se posa,
 de paso,
 un sapo (p. 186).
- (12) EN CUEROS
 Por un par de letrillas
 de mierda,
 se hace el cuerpo puerco (p. 332).

4.1.5. Políptoton

Con *políptoton* se designa una figura retórica que consiste en la reiteración de una palabra en diversas formas y funciones gramaticales dentro de un enunciado o en enunciados vinculados entre sí (*DTLi, s.v. políptoton*). Suele aplicarse a la repetición basada en la variación flexiva, aquí adoptamos el término para referirnos a la variación morfológica en general.

(13) RAZÓN AQUÍ

La dictadura de la Razón
me va llevando,
razonablemente,
a la razón de la dictadura (p. 147).

Además del políptoton creado a través de *razón* y *razonablemente*, el primer y el último verso se relacionan por compartir los mismos constituyentes, aunque en disposición inversa, con lo que se obtienen dos sentidos diferentes.

(14) RECREO

Qué mayor
Creación para
un Creador que
ser creado por
su propia
criatura (p. 203).

Creación, creador, creado y criatura pertenecen claramente a la misma familia derivativa. Con *recreo* pueden surgir más dudas, ya que es perfectamente interpretable como ‘acción de recrearse’ (*DLE, s.v. recreo, 1ª ac.*) pero es más costoso establecer la relación con ‘crear o producir de nuevo algo’ (*DLE, s.v. recrear, 1ª ac.*) debido a que la desinencia verbal de primera persona singular no encuentra ningún referente; aunque no es imposible, y menos aún si se tiene en cuenta que este vínculo se ve reforzado por el desarrollo del poema.

4.2. CREATIVIDAD NEOLÓGICA

La lengua está constituida por un inventario infinito de unidades, entre ellas, las que aquí nos interesan son las pertenecientes a las clases abiertas de palabras (sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios). Como se sabe, el léxico es un inventario abierto que permite la inclusión de nuevos elementos, siempre que estos respeten las reglas fonotácticas y morfosintácticas de la lengua en la que se insertan. Aunque los hablantes

nos servimos para comunicarnos de esquemas que hemos construido a lo largo de nuestra experiencia vital, forma parte del hablar el crear, y es que «el lenguaje es actividad creadora. En cuanto actividad humana, el lenguaje posee el rasgo de toda actividad del espíritu, que es la libertad» (Casado, 2017: 15).

Asimismo, es preciso señalar que la finalidad de estos juegos del lenguaje no es trascender, pues su razón de ser es meramente lúdica. Esta actitud jocosa no debe confundirse con las acuñaciones léxicas que muchos autores han creado e incluido en sus obras por considerarlas útiles¹⁵. Por el contrario, son formaciones individuales, probablemente innecesarias desde el punto de vista de la comunicación cotidiana, con un alcance restringido al uso que de él haga su autor, sin ninguna pretensión de trascender ni de ser recopilado en ningún diccionario.

Nuestro autor explora el ámbito neológico muy asiduamente. C. E. de Ory (2005: 13) es consciente de ello, e incluso hace un juego de palabras con su apellido, en el que condensa con gran maestría esta idea: «AUT, lazo entre las palabras: *inusitatum verbum aut novum*. Así define Cicerón todo neologismo». En este análisis se ha considerado oportuno señalar tres procedimientos morfológicos.

4.2.1. Fusión

Se han empleado múltiples denominaciones y definiciones para el mecanismo que en inglés se denomina, generalmente, *blending*. Entre toda la profusión de términos, cada uno con su matiz definitorio, he optado por utilizar el término *fusión*, ya que es el propuesto por Álvarez de Miranda (2006). Siguiendo a este autor, la particularidad esencial del término *fusión*, y lo que lo diferencia del más extendido *acrónimo*, es que, mientras que en este se combinan letras, en las *fusiones*, segmentos de palabras –que pueden coincidir, incluso, con una palabra completa–. A modo de síntesis, lo que se produce en una *fusión* es una distorsión del significante de un lexema de manera que se asocia a otro lexema, así, se obtiene un nuevo lexema que podría interpretarse como la “disolución” de dos raíces en un nuevo significante (Álvarez de Miranda, 2006)¹⁶.

¹⁵ Por ejemplo, el caso de *aporafobia*, neologismo acuñado por la filósofa Adela Cortina en varios artículos y que ha triunfado hasta el punto de convertirse en la palabra del año 2017 para la FUNDEU (2017: <https://www.fundeu.es/recomendacion/aporafobia-palabra-del-ano-para-la-fundeu-bbva/>)

¹⁶ En cuanto a su formación desde el punto de vista morfológico, un artículo recomendable es el de Fábregas Alfaro (2005), desde el modelo de la gramática de la Morfología Distributiva. En este trabajo, sin embargo,

Según Renner (2015: 131), procesar un *blending* es similar a un juego en el que se espera que el receptor identifique las palabras condensadas en el nuevo término y le asigne al resultado un significado plausible dentro del contexto y teniendo en cuenta las connotaciones de los constituyentes de la fusión. De modo que este procedimiento puede entenderse como uno de los pilares más visibles de la relación entre emisor y receptor ya que requiere el ingenio lingüístico de ambos, del primero para crearlo y del segundo para interpretarlo.

Junto con la paronomasia, es uno de los juegos lingüísticos más productivos en Aute, y del que más ejemplos se pueden extraer. Una muestra representativa de ello lo conforma esta sucinta recopilación:

(15) SECULTURA
ME EMPIEZA A INQUIETAR
ESTA SENSACIÓN DE CADÁVER
CADA VEZ
QUE ESCUCHO (O PRONUNCIO)
LA PALABRA CULTURA (p. 246).

En sintonía con el tema de (1), el poema critica la cultura establecida con la creación de *secultura*, fusión de *sepultura* y *cultura*. En este caso, como en la mayoría de las fusiones que he identificado, el número de sílabas coinciden con el del término más largo, de modo que la información fonológica de ambas raíces se superpone en un solo exponente. Lo mismo ocurre en *refulgio* (“De todo nos podrán despojar menos de nuestros sueños”, p. 215) formado por *refugio* y *fulgor*. Otra combinación posible es la que encontramos en *conscientífico* (“Adiós a la razón”, p. 375), en el que la semejanza fónica entre la segunda sílaba de *consciente* y la primera de *científico* facilita la fusión de ambos para crear un nuevo término muy parecido a los habituales compuestos. El caso de *finfinito* (“Finiquito del (f)infinito”, p. 576) refleja de una manera más transparente este modo de proceder.

Un tipo peculiar de creación léxica que podría relacionarse con la fusión es la que parte de un único término simple –en el cual se remarcan las partículas de afirmación o

dado que se analizarán las creaciones desde el punto de vista léxico, recurriremos al *Diccionario de la lengua española (DLE)* para consultar las acepciones de los términos que componen la fusión. Un trabajo similar pero más detallado es el análisis realizado por F. Rainer (2002) de los neologismos en la obra *Monstruario* de Julián Ríos.

de negación–. Se analiza como si fuera un compuesto y, distinguidas sus dos partes, se toma la partícula y se sustituye por su antónimo; es decir, se reinterpreta una parte del lexema como un elemento de vocabulario independiente del que es homófono, y se sustituye ese segmento fonológico por otro lexema. De este modo se crea un nuevo significante que, en muchos casos, precisa aún más las connotaciones del significado original. Podría entenderse, por tanto, como un caso de etimología popular, pues lo que subyace es un falso análisis morfológico.

(16) SOFOS (SIMETRÍAS Y NOMETRÍAS)

SE ES
Y
SERERES
O
SI NO
YOSOY
ESE
SINO
U
OJO (p. 124).

En (16), la simetría –o, mejor dicho, la *nometría*– se enfatiza a lo largo del poema debido a que está formado por palíndromos.

(17) NOLUETA

El hombre
es el rastro
que arrastra
su sombra (p. 187).

El autor justifica la creación del término *nolueta* a través del breve poema en el que define al ser humano de una forma poco común y recurriendo a otra figura estudiada (la paronomasia). Así, la *nolueta* –más preciso que la extendida *silueta*– es vista como la negación del ser humano.

Este tipo de creación lo encontramos también en *penomista* (“Más penomista que pesimista”, p. 349) o en *dinodente* (“Disentería”, p. 643), en las que la partícula de negación se justifica debido a que las palabras que se modifican se definen con connotaciones negativas; es decir, *pesimista* es aquel que «propende a ver y juzgar las cosas por el lado más desfavorable» (*DLE*, s.v. *pesimista*) y *disidente* es quien se separa de la creencia o conducta común (*DLE*, s.v. *disidir*).

4.2.2. Desarrollo del paradigma derivativo

Merece un apartado el procedimiento en el que Aute parte de una palabra prefijada y sustituye su prefijo por otro con un significado relacionado. Esta formación derivada no existe en la lengua común, pero cabría la posibilidad de que existiera, ya que el autor lo que hace en este caso es desarrollar el paradigma derivativo de una voz.

(18)POLÍTICA DE BLOQUES

De nuevo el mundo
se divide en dos:
el Submundo
y el Inmundo...

También está Extramundi,
pequeño pueblo gallego donde vive
la familia de Elena,
la asistenta (p. 95).

En tono claramente irónico, Aute describe en pocas palabras la realidad de la división social. Parte del término *submundo*, el ‘ambiente marginal o delictivo’ (*DLE*, s.v. *submundo*) y crea nuevas voces sustituyendo el prefijo *sub-* por otros relacionados con él: *-in* y *extra-*. Por un lado, *extra-*, al igual que *sub-* es un prefijo locativo, pero alude al espacio exterior de algo (*NGLE*, 2010: 181). Por otra parte, *in-* indica ‘negación o privación’ (*NGLE*, 2010: 186), por tanto, lo que lo relaciona con *sub-* ya no es el caso locativo sino el significado, pues *sub-* denota ‘posición inferior’ (*NGLE*, 2010: 180). Merece especial atención el caso de *inmundo* ya que, aunque aquí se use como sustantivo, está recogido en el diccionario como adjetivo que proviene del latín *IMMUNDUS*, y cuyo significado es ‘sucio y asqueroso’ (*DLE*, s.v. *inmundo*, 1ª ac.).

(19)PÓLIPOS PSÍQUICOS

Más que bipolar
era
polipolar (p. 487).

El prefijo *bi-*, elemento compositivo que significa ‘dos’ es sustituido por *poli-* que indica ‘pluralidad’. De nuevo estamos ante una ampliación de la derivación prefijal.

(20)LO QUE SON LAS COSAS

[...]
Más que sobrevivir, la vida
es...
subsistir (p. 599).

La creación de *subvivir* deriva de la sustitución del prefijo en la voz *sobrevivir*, que puede entenderse como «vivir con escasos medios o en condiciones adversas» (*DLE*, s.v. *sobrevivir*, 2ª ac.). El prefijo *sobre-* se clasifica dentro de los gradativos o escalares que, según la *NGLE* (2010: 184-185) «miden o evalúan el grado con el que se manifiesta una propiedad o ponderan la intensidad con la que tiene lugar una acción o un evento. [...] Se aproxima a la locativa, puesto que las escalas se interpretan como jerarquías dispuestas verticalmente». Esta asimilación explica su sustitución por el prefijo locativo *sub-* que denota posición inferior, lo contrario que el locativo *sobre-*.

4.2.3. Siglación

La sigla es la «abreviación gráfica formada por el conjunto de letras iniciales de una expresión compleja» (*DLE*, s.v. *sigla*). En general, se trata de la pieza lingüística resultante de unir los grafemas iniciales de cada constituyente de una unidad sintáctica. Así ocurre en los ejemplos (21) y (22), en los que el autor desarrolla la unidad compleja que deriva de la sigla inventada. Sin embargo, en (23) el procedimiento es el inverso: toma una palabra del léxico común y la convierte en sigla, de la cual propone diversos desarrollos. La sigla se convierte así en un pretexto formal para desplegar la idea que quiere transmitir, justo al revés de lo que ocurre en la siglación corriente que termina con una formación opaca.

(21) Bad, OR not too WELL
Declarado P.I.P.I.¹

¹Persona Invisibilizada Politicamente Incorrecta (p. 239).

Además de la sigla, con las mayúsculas del título nombra a uno de sus referentes, George Orwell.

(22) POR LAS SIGLAS DE LOS SIGLOS
El problema de España resuelto
por las siglas de los siglos Amén Jesús

Estado
Surreal
de
Pueblos
Apátridas
y
Naciones
Históricas

Asimétricas
Igual a: I.D.E.M*

*I.D.E.M.: Iberia Deconstruida en Estados Mixtos (o Mestizos) (p. 387).

Este ejemplo es muy ilustrativo ya que en él podemos ver la formación de un acróstico con los grafemas que componen la palabra *Espanha*. Asimismo, la sigla inventada puede relacionarse con el latinismo *idem*, ‘lo mismo’. De este modo iguala el acróstico con la sigla creada.

(23)D.I.O.S.
Dialéctica (o Diaeléctrica)
Identitaria del
Origen del
Ser,

o también:

Documento de
Identidad del
Orden
Superior,

o, si se prefiere:

Dióxido
Iónico de
Oro y...
Sueños (pp. 536-537).

4.3. INTERTEXTUALIDAD

El concepto de *intertextualidad*, que deriva de la obra bajtiniana, se refiere a la idea de que un texto siempre está en relación con otros textos¹⁷. Bajtín reflexionó sobre el carácter dialógico que tiene todo discurso; así, todo emisor ha sido antes receptor de otros textos en los que se inspira para crear sus composiciones¹⁸. Este concepto ha tenido éxito entre los estudiosos de la teoría literaria, quienes lo han definido de forma diversa y han ofrecido perspectivas alternativas. Entre ellos, destaca el concepto de *transtextualidad* que Genette (1989: 9-10) define como «todo aquello que pone en relación, manifiesta o

¹⁷ El origen del término debe relacionarse con el artículo «Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela» de Julia Kristeva (1967), quien acuñó el concepto, derivado del análisis de la teoría bajtiniana.

¹⁸ Dice Bajtín que «el discurso encuentra el discurso del otro en todos los caminos, en todas las orientaciones que llevan a su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa con él» (*apud* Calsamiglia y Tusón, 2012: 138).

secreta, a un texto con otros textos». Con ello, se refiere a todos los procedimientos que ponen en relación a una obra con su contexto, siendo la intertextualidad uno de esos tipos posibles de relación.

Según Pozuelo Yvancos (1994: 146), la visión de Roland Barthes define muy bien esta noción, ya que

explícitamente subvierte la referencialidad del lenguaje para concebirlo como una estructura autosuficiente cuya única función es la de *ser*. Escribir, dirá repetidamente, es un verbo intransitivo, escribir es un acto performativo, el lugar de la textualidad e intertextualidad. La pérdida de la *mimesis* o representación de algo que estuviera más allá del lenguaje: escribir es crear una secuencia de significados tomados del repertorio intertextual del lenguaje; una suma de textos que refieren a otros textos.

Una de las cualidades que destacan del enunciado lingüístico es lo que Bajtín denominó *heteroglosia*; la multiplicidad de voces presentes en un mismo enunciado. Según Reyes (1990: 132)¹⁹, una lengua es un objeto viviente, socioideológico y, por lo tanto, está en la frontera entre uno mismo y el otro. Desde esta perspectiva, la palabra –parcialmente ajena a los interlocutores en su origen– solo se convierte en propia cuando el hablante la empapa con su intención.

En la poesía de Aute esta intertextualidad es manifiesta, pues se reconoce fácilmente la relación que, intencionadamente, establece tanto con fraseologismos del acervo común como con otros textos literarios. Algunos enunciados imitan con mayor claridad la fuente de la que surgen, mientras que otros funcionan como meras alusiones, pues solo conservan las unidades léxicas clave para poder relacionarlas con la cita de la que proceden.

4.3.1. *Parodia de la fraseología*

En este epígrafe se incluyen *poemigas* creados en base a la alteración de un fraseologismo. Estas unidades complejas se almacenan en bloque en nuestro lexicón, pero ese significado aparentemente fosilizado puede convertirse en materia para nuevas creaciones lingüísticas. Siguiendo a Timofeeva (2009: 249-271), la ruptura de estas estructuras fijas en el idioma recibe el nombre de *desautomatización fraseológica*, y se

¹⁹ *Apud* Calsamiglia y Tusón, 2012: 139.

realiza con el fin de provocar ciertas inferencias en el receptor²⁰. Entre los requisitos propuestos por F. Mena para ser considerada desautomatización, destacamos que la unidad originaria debe ser recuperable pues, de lo contrario, cualquier manipulación resultaría ineficaz y perdería su sentido²¹.

(24) EN SON DE GUERRA

Más vale soñar de pie
que vivir pesadillas...
de rodillas (p. 214).

En el título encontramos la desautomatización de la locución *en son de paz*, a la que se ha sustituido el sustantivo por su antónimo, de modo que cambia su significado completamente. Asimismo, el desarrollo del poema corrobora este nuevo sentido, tomando la paremia *más vale morir de pie que vivir de rodillas* –célebre cita atribuida popularmente al Ché Guevara pero que, en realidad, pertenece a Emiliano Zapata– y modificando su forma.

(25) NO HAY BIEN QUE POR MAL NO VENGA, Y VERSA VICE (p. 332)

En este caso, se ha roto con lo previsible a través de un cambio sintáctico, que provoca el cambio de sentido. Este movimiento se hace más patente al final, donde se modifica también el orden del adverbio *viceversa*²².

(26) Sin PIEdad

Quien no quiera
estar de pie y
en pie de guerra
nunca estará
en pie de paz

sino bajo el pie
de la guerra (p. 425).

La locución *en pie de guerra* viene acompañada por su forma desautomatizada *en pie de paz*. Al igual que en (24), pero esta vez en sentido contrario, el sustantivo *guerra* se

²⁰ El concepto de *desautomatización* es una aportación del Formalismo Ruso, en concreto de Víktor Shklovski (1917) en su artículo «El arte como artificio».

²¹ Vid. F. Mena, 2003: «En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos», *Tonos digital 5* (apud Timofeeva, 2009).

²² Que el adverbio signifique ‘al contrario, por lo contrario; cambiadas dos cosas recíprocamente’ (*DLE*, s.v. *viceversa*) también favorece la identificación.

sustituye por su contrario *paz*. El título, además de guardar estrecha relación semántica con las locuciones, incluye otra de las partes cruciales de ambas y la que se mantiene intacta, el sustantivo *pie*, destacado en *piedad*.

4.3.2. *Glosas a citas literarias*

En los *poemigas* seleccionados, las modificaciones con respecto a la cita, más o menos humorísticas o bienhumoradas, son diversas. Si analizamos el perfil de las personas a las que alude, es probable que todos ellos conformen su nómina de referentes.

(27) CORRECCIÓN A UN MAESTRO

Vivimos
en un mundo político
dice Dylan;
inmundo diría yo (p. 103).

(28) CIRCUNESPEJO

«Yo
soy yo y mi circunstancia» se dijo
el filósofo, en una ocurrencia,
ante el espejo.

El espejo reflexionó...
y, perplejo, le preguntó:
«¿También en esta circunstancia?» (p. 133).

(29) «EL HOMBRE DE HOY ES UNA VENDA QUE ENVUELVE EL VACÍO ABSOLUTO», DICE ERNESTO SÁBATO

Venda
que, además,
se venden
al peor postor,
querido maestro (p. 168).

(30) DICE FEUERBACH QUE EL HOMBRE ES LO QUE COME DISCREPO.

Conocí a
otros que
fueron lo
que
soñaron (p. 266).

(31) DECÍA EL POETA: «LA POESÍA ES
UN ARMA CARGADA DE FUTURO»

Discrepo,
en este mundo
tan armado
y desalmado
sugeriría:
la poesía debiera ser
un alma
descargada
de tiempo (p. 504).

(32) DECÍA EL POETA: «Y ME MANTENGO FIRME
GRACIAS A TI, POESÍA, PEQUEÑO PUEBLO
EN ARMAS CONTRA LA SOLEDAD»

Discrepo,
humildemente sugeriría:
«Y me mantengo apenas
gracias a ti, poesía,
minúscula aldea de almas
solitarias» (p. 504).

En estos ejemplos (27) – (32), el autor comenta la cita, añadiendo una apreciación propia y puede mencionar al autor o no hacerlo. En (33) y (34), sin embargo, toma la cita como base y modifica algunos de sus componentes, pero manteniendo las palabras clave para identificarla:

(33) EL «LOBBY» FERROZ

I
La explotación del hombre
por el hombre «lobby».

II
El hombre
es un «lobby» para el hombre (p. 245).

(34) DESESPERANDO A GODOT

Si la esperanza
es lo último que se
pierde,

¿será la
desesperanza
lo primero que se
gana? (p. 305)

Otro de los procedimientos –en (35), (36) y (37)– consiste no en incluir una cita literal, sino en mencionar al artista al que quiere interpelar, a elementos destacables de su producción o a ambos:

(35) ROSEBUD

Ciudadano
lo serás tú, ¡cerdo!

-Yo sólo soy un marrano súbdito de la vida,
un cochino esclavo de la pasión – le dijo
el animal de Welles
al bestia de Kane (p. 140).

(36) A CARLOS EDMUNDO DE ORY

a LAS
de tus aerolitos
cayeron al mar mío
e hicieron
que emergieran de
sus aguas
o LAS

de este aqualito (p. 168).

(37) LA REALIDAD ES UN SUEÑO DE GIGANTES Y MOLINOS

Don Quijote fue el primer surrealista,
Sancho, el eterno realista,
y Miguel de Cervantes,
el primer y último superviviente
de su irreal
especie (p. 503).

Finalmente, en la muestra (38) se puede observar una mezcla de todos los procedimientos: modifica la cita (*eterno retorno*) y menciona tanto al autor (F. Nietzsche), como a su obra (*Así habló Zarathustra*):

(38) ETERNO RETERNO

—Te mientes a ti mismo.
—le dijo Zarathustra al filósofo.
—Sí, —le respondió Friedrich—,
no hago más que mentarme
divinamente (p. 132).

4.4. METALITERATURA

Para cerrar la selección, me ha parecido oportuno destacar ejemplos de juegos de palabras que hacen referencia a jugar con las palabras; son *poemigas* metaliterarios centrados en la reflexión acerca de las posibilidades que ofrece el sistema lingüístico. Por ejemplo, (39) puede entenderse como una reivindicación de la creatividad que supera lo socialmente establecido, en (40) asimila el trabajo de poeta al de labrador y en (41) relaciona lengua y saber. Para concluir, “La poesía” puede entenderse como síntesis de la reflexión poética del autor.

(39) ALGUNOS GRAMOS DE GRAMÁTICA

Soy un palabradicto
y me rebelo
contra las palabras
al dictado (p. 286).

(40) PALABRADOR

Bendita pala la que labra
la palabra (p. 286).

(41) ANGELINGUA

Se hizo la lengua
para el sabor,
pero también
para el saber,
a través
del lenguaje (p. 286).

(42) LA POESÍA

La poesía no se hace...
o nace
o dejás que te cace.

No hay otra. Si no es así,
la poesía simplemente,
pace (p. 503).

5. CONCLUSIONES

Este sucinto análisis es una invitación a reflexionar sobre la consideración de las lenguas como herramientas en las que los límites de lo establecido pueden ser sobrepasados para explorar las posibilidades que nos ofrecen. Los juegos con el lenguaje son un recurso habitual en el habla espontánea, pero son mucho más perceptibles en la literatura experimental: V. Huidobro (1981: 97) nos invita desde el creacionismo a que «mientras vivamos juguemos / el simple sport de los vocablos / de la pura palabra y nada más»; y C. E. de Ory (2011: 42), años después, insiste en ello: «no digo palabras, hago palabras».

Estas creaciones consiguen romper con las expectativas del receptor; ruptura que apunta a la posibilidad del texto de influir en él, de invitarle a cuestionarse los fundamentos de su cosmovisión, ofreciéndole una perspectiva nueva. Mientras la naturalización de los discursos va construyendo una imagen de la realidad determinada, la raíz última de estos juegos es la conciencia lingüística como motor de liberación de ese anquilosamiento. Pero no debemos olvidar que, en el fondo, para resultar exitoso, todo juego descansa en el código compartido; se trabaja con el lenguaje teniendo como base el propio lenguaje, sus restricciones y su abanico de posibilidades.

En suma, en este trabajo hemos ofrecido una panorámica general de las posibilidades que ofrece la lengua para jugar con ella, ejemplificándolo con el estudio de los procedimientos más destacados en la obra de Luis Eduardo Aute. Sin embargo, también creemos que es un campo abierto a nuevas investigaciones, tanto teóricas como aplicadas, que permitirán reafirmar la evidencia de que las lenguas funcionan como herramientas vivas para la comunidad que se vale de ellas.

6. BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., 2006: «Acrónimos, acronimia. Revisión de un concepto», en E. de Miguel, A. Palacios y A. Serradilla (eds.), *Estructuras léxicas y estructura del léxico*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 295-308.
- AUTE, L. E., 2016: *El sexto animal*, Barcelona: Espasa.
- 2017: *Toda la poesía*, Barcelona: Espasa.
- CALSAMIGLIA BLANCAFORT, H. y A. TUSÓN VALLS, 2012: *Las Cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona: Ariel.
- CASADO VELARDE, M., 2017: *La innovación léxica en el español actual*, Madrid: Síntesis.
- CHARTIER, R., 1994: «“Cultura popular”: retorno a un concepto historiográfico», *Manuscrits: Revista d’història moderna*, 12, pp. 43-62.
- DE ORY, C. E., 2005: «Prólogo», en L. E. Aute, *animalhada*, Madrid: Siruela.
- DE ORY, C. E., 2011: *Los aerolitos*, Madrid: Calambur.
- DLE = RAE y ASALE, 2014: *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [en línea: <http://dle.rae.es/>].
- DTLi = ESTÉBANEZ CALDERÓN, D., 1999: *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza editorial.
- EGUREN GUTIÉRREZ, L.J., 1987: *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid.
- FÁBREGAS ALFARO, A., 2005: «Pretenmuelas y cabalgablandas: aspectos formales del cruce léxico como mecanismo literario», *Edad de Oro*, XXIV, pp. 373-389.
- GENETTE G., 1989: *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid: Taurus.
- HUIDOBRO, V., 1981: *Altazor*, Madrid: Cátedra.
- JAKOBSON, R., 1991: «Hacia una ciencia del arte poético», en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, ed. de Tzvetan Todorov, Madrid: siglo veintiuno editores, pp. 7-10.
- NGLE = RAE y ASALE, 2010: *Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid: Espasa.
- POZUELO YVANCOS, J.M., 1994: *La teoría del lenguaje literario*, Madrid: Cátedra.

- RAINER, F., 2002: «Neologismos monstruosos», en B. Pöll y F. Rainer (eds.), *Vocabula et Vocabularia*, Frankfurt: Peter Lang, pp. 283-302.
- RENNER, V., 2015: «Lexical Blending as Wordplay» en A. Zirker y E. Winter-Froemel (eds.), *Wordplay and metalinguistic/ metadiscursive reflection: Authors, contexts techniques, and meta-reflection*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, pp. 119-133.
- SENABRE, R., 1998: «Lengua coloquial y lengua literaria», *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones, pp. 9-20.
- , 1998: «Humor y lenguaje», *Capítulos de historia de la lengua literaria*, Universidad de Extremadura. Servicio de publicaciones, pp. 35-48.
- , 2015: «Observaciones sobre el neologismo», *El lector desprevenido*, Oviedo: Ediciones Paraninfo, pp. 95-109.
- TIMOFEEVA, L., 2009: «La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir», en *Estudios de Lingüística: Investigaciones lingüísticas en el siglo XXI*, anexo 3, pp. 249-271.
- ZIRKER, A. y E. WINTER-FROEMEL, 2015: «Wordplay and Its Interfaces in Speaker-Hearer Interaction», en A. Zirker y E. Winter-Froemel (eds.), *Wordplay and metalinguistic/ metadiscursive reflection: Authors, contexts techniques, and meta-reflection*, Berlin: Walter de Gruyter GmbH & Co, pp. 1-22.