

JUEGOS LINGÜÍSTICOS EN GLORIA FUERTES (POESÍA)

Mario GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ
UNED (Madrid)

En 1970, aparecía en la revista *Insula* un brevísimo estudio de apenas una página en el que su autor, Emilio Miró¹, apuntaba, con acertadas palabras de urgencia, algunos de los rasgos "estilísticos" del quehacer poético de Gloria Fuertes. Poco más se ha dicho desde entonces acerca de la lengua poética de la citada autora.

Por ello, resulta sorprendente que una poesía que es claro ejemplo del juego continuo con el material verbal haya sido tan desatendida por los críticos y estudiosos de la lengua literaria, quienes se han dedicado, si acaso, a puros análisis interpretativos de carácter teórico sobre la ideología de la autora, las constantes temáticas, el carácter autobiográfico de su obra o algún otro aspecto de este jaez².

1. Miró, E. (1970) "Gloria Fuertes. Poesía", *Insula*, 288, p. 7. Vid., además, Cano, J.L. (1969) "Gloria Fuertes, poeta de guardia", *Insula*, 269, pp. 8-9; Ynduráin, F. (1970) "Introducción" a Fuertes, G. (1970) *Antología poética. 1950-1959*, Barcelona, Plaza y Janés.

2. Vid. p.e., González Muela, J. (1973) "Gloria Fuertes. 'Poeta de Guardia'", *La nueva poesía española*, Madrid, Alcalá, pp. 13-21 y González Rodas, P. (1981) "Introducción" a Fuertes, G. (1981) *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*, Madrid, Cátedra, ³1981, pp. 25-50. Cfr. García-Page, M. (1988) *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Madrid, Universidad Complutense. Otros poetas han sido objeto de estudios similares al que pretendo llevar a cabo en estas páginas. Véase, p.e.: Senabre, R. (1966)

En estas páginas intentaré trazar un cuadro de los mecanismos de juego lingüísticos que G. Fuertes utiliza, de modo recurrente, en el cifrado de sus textos.

En tanto que no es nuestro objetivo proponer aquí una definición del "juego de palabras" ni discutir las no siempre coincidentes caracterizaciones dadas en los distintos estudios sobre tal fenómeno, así como la falta de acuerdo absoluto a la hora de determinar qué mecanismos lingüísticos deben inscribirse bajo la denominación de *juego de palabras* —denominación convertida casi en un "cajón de sastre"—, estudiamos una serie de procedimientos que tienen en común el ser una clara manifestación de la manipulación caprichosa que ejerce la poeta sobre el código lingüístico con fines primordialmente lúdicos. Los distintos mecanismos de juego que se describen en nuestro trabajo presentan una gran disparidad en cuanto al nivel de análisis lingüístico en que se producen —fónico, morfológico, semántico...—, en cuanto al plano del signo sobre el que, en mayor o menor grado, inciden —significante o significado— y en cuanto al propio procedimiento utilizado para la producción del juego —permutación, inversión, conmutación, adición, sustracción, etc.—.

Si adoptásemos una definición restringida del término *juego de palabras* deberíamos eliminar de nuestro estudio algunos recursos que son objeto de análisis en estas páginas.

El conjunto de ejemplos ha sido extraído de la colección antológica *Obras incompletas* y de *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor*³.

a) PARONOMASIA

La paronomasia es, posiblemente, el recurso fono-semántico que G. Fuertes emplea con mayor grado de frecuencia para la formación de

"Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero", *Papeles de Son Armandans*, 42, 125, pp. 137-151.

3. (1975) *Obras Incompletas*, Madrid, Cátedra, ⁶1980 y (1981) *Historia...*, op. cit.. Citamos por OI y HG, respectivamente.

un juego retórico⁴. La no plena identidad fónica entre los términos parónimos (*antanaclasis*) puede deberse a la *adición* o *sustracción* de un sonido:

- | | |
|--|--|
| 1) <i>Liebre libre</i> | 2) <i>Mujer casada,
casada</i> |
| 3) <i>Despacio espacio</i> | 4) <i>Aunque tu amor no te dé carne: ama</i> |
| 5) <i>Sin dejar tiesto tiesto ni figurita
[en pic]</i> | 6) <i>evitar levitar</i> |

4. Para más detalles, puede consultarse Martínez, J.A. (1976) "Repetición de sonidos y poesía", *AO*, 26, pp. 71-102, y García-Page, M. (1988) *op. cit.*, cap. 1, pp. 8-93. En el citado capítulo, reviso y complemento algunas observaciones hechas en un trabajo anterior: García-Page, M. (1986), "Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia", *RLit*, 48, 96, pp. 407-431. V. además (1989), "Datos para una tipología de la paronomasia" (en prensa). La paronomasia ha sido objeto de estudio desde otros puntos de vista. Vid., p.e. Valesio, P. (1967), *Struture dell'alliterazione. Grammatica, Retorica e Folklore Verbale*, Bologna, Zanichelli, esp. caps. 3 y 4, y Valesio, P. (1972), "Paronomasia and the Articulation of Phonological Rules", *Proceedings of the Eleventh International Congress of Linguists*, 2, pp. 1005-1015. Para la definición de la paronomasia, así como de los diferentes términos de retórica que se utilizan a lo largo de las páginas del presente trabajo, es obligada la consulta de los manuales de poética y retórica más representativos; entre otros: Fontanier, P. (1830) *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1968; Lázaro Carreter, F. (1953), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1971 (3ª ed. corregida); Shipley, J.T. (1955), *Dictionary of World Literary Terms*, Londres, George Allen and Unwin LTD; Lausberg, H. (1960), *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols. (I(1983), II(1984) y III(1980)); Morier, H. (1961), *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, París, PUF, 3 1961; Preminger, A. (1965), *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, MacMillan Reference Books, 1986; Marchese, A. (1978), *Dizionario de Retorica e di Stilistica*, Milán, Arnoldo Editore, 3 1981; Marchese, A.-Fornadellas, I. (1986), *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel; Spang, K. (1979), *Fundamentos de retórica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984; Beristáin, H. (1985), *Diccionario de retórica y poética*, México, Ed. Porrúa, S.A., etc. Vid., además, Todorov, Tz. (1978), "Les jeux de mots", en *Les genres du discours*, París, Seuil, pp. 294-310; Spang, K. (1983) "Semiología del juego de palabras", en Garrido, M.A. (ed.) (1984), *Teoría Semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*, Madrid, CSIC, I, pp. 295-303.

a la *conmutación* de un sonido:

- | | |
|--|---|
| 7) <i>Vicente era vidente</i> | 8) Si de algo positivo es la <i>certeza</i> :
[<i>cerveza</i>] |
| 9) Nunca vi <i>claro</i> lo del <i>clero</i> | 10) <i>Casida</i> a una <i>casada</i> |
| 11) Qué <i>facha</i> de <i>fecha</i> | 12) por aquella <i>padrea</i>
los <i>padrea</i> |

o a la *inversión*⁵ de un sonido:

- | | |
|--|---|
| 13) ...en la gran <i>urbe</i>
cruce la <i>ubre</i> | 14) Ya sé que soy <i>tonia</i> de amar tanto |
| 15) –Perdón, Sereno, ¿cuál es el
bloque de en <i>medio</i> ?
–El de todos los que tenemos <i>miedo</i> | 16) nos enseñaron a <i>nadar</i> antes que a <i>andar</i> |
| 17) <i>Volcanes</i> cerrados
<i>volcanes</i>
<i>Balcones</i> del infierno | 18) Yo de casarme hubiera <i>sido</i> con un <i>dios</i> |

Aunque el parentesco fónico se produce, en la mayor parte de los casos, entre constituyentes lingüísticos que se hallan próximos en la cadena discursiva, el grado de perceptibilidad del juego paronomástico puede verse incrementado gracias a una serie de procedimientos constructivos muy diversos. Así, frente a los casos de mera yuxtaposición de los parónimos:

- | | |
|-----------------------------------|-------------------------------------|
| 19) <i>Especial especial</i> | 20) para una <i>infanta difunta</i> |
| 21) vuestras <i>cortas cartas</i> | 22) mi cuerpo de <i>noble robte</i> |

existen casos de coordinación:

5. Este tipo de paronomasia es el que nosotros hemos denominado de *exclusión*, en el sentido de que los parónimos están compuestos de los mismos fonemas pero en distinto orden distribucional. Vid. García-Page, M. (1988), *La lengua...*, cap. I, esp. pp. 20-22, 25-27 y 84.

- 23) Como un monje *solidario* y *s*
solitario
- 24) (lleno de *libros* y *libras*)
- 25) ... y violáceas plantas carnívoras
habían el triángulo *fallido* o *f*
faidico
- 26) Y lo *afirma* y *firma* un poeta

El fenómeno puede reforzarse repitiendo la estructura sintagmática:

- 27) tanto *guante* y tanto *aguante*
- 28) Hay madrugadas
que no sé si al levantarme ir al *lecho*
o irme a la *lechel*
- 29) y está hecho ya polvo con el polvo
de la *trilla* y de la *trilla*
- 30) Entre lo *ético* y lo *poético*

Los parónimos pueden ser parte de estructuras sintácticas idénticas distribuidas en versos paralelisticos:

- 31) *tormenta* para hundiros
tormento para desesperaros
- 32) *Cámulo* de sierpes
túmulo de lava
- 33) Pierdes la *chaqueta*
cambias la *chaveta*
- 34) me preguntan los hombres con los
(*ojos*,
las madres me preguntan con sus
(*hijos*
los árboles me insisten con sus *hojas*
- 35) Mi ocio es leer (...)
Mi *color* el azul
Mi *calor* tus brazos

Los parónimos pueden quedar intensamente destacados cuando, además de reiterarse la pauta sintáctica, se repiten también, en el mismo orden posicional, todos o casi todos los constituyentes léxicos y gramaticales de las construcciones paralelas:

- 36) me *pagan* y escribo
me *pagan* y escribo
- 37) estamos hechos *trozos*,
estamos hechos *trizas*

- 38) La pintura es arte *óptico*.
La poesía arte *óptimo*.
- 39) Que en los *penales* no haya ningún
[justo.
que en los *panales* no haya ningún
[zángano
Que en las *trazas* no haya hipocresía,
que en los *treces* no haya desengaño.
- 40) Creo en los *platillos* volantes.
Creo en las *platillas* que envuelven el
[chocolate

Los componentes del juego pueden concatenarse de tal modo que simulen una reduplicación de lexemas. Cuando estos, sin alterar el orden consecutivo con que se presentan, se distribuyen en versos distintos, se consigue una forma especial de *anadiplosis* (falsa *anadiplosis*), cuyo efecto es similar al que se obtiene cuando se pretende corregir una expresión o precisar un concepto (*epanortosis*); v. gr.:

- 41) inmóviles, idiotas *parecemos*,
perecemos de sed bebiendo vino
- 42) ...y vengo *voceando*,
Buceando, mejor, entre la niebla.

Como puede observarse, la voluntad de juego con el material lingüístico parece un hecho indiscutible. No menos ingeniosos son los "artilugios" que, a base de emparejar parónimos, construye la poeta para producir efectos tan dispares como los siguientes:

i) *Sincopación*:

- 43) pero *vino* un *vilano*
vi(la)no = vino
- 44) Tanta *pata* y ningún *brazo*
¡qué *bromazol*
br(om)azo = brazo

ii) *Suma (representación anagramática)*⁶⁾:

- 45) al tocar lo que amas te quemas
que + (a)mas = quemas
- 46) porque alta eres y estarías en altares
alta + (e)ras = altares

iii) *Incrementación progresiva:*

- 47) date el bote con estrambote
(da) te --> bote --> (estram)bote
- 48) ¿A dónde ibas tú pelota de pelo
pedazo de oro...?
pe(dazo) --> pelo --> pelo(ta)

iv) *Falsa etimología:*

- 49) Las ratas y las erratas merodeaban
en la imprenta.
Rastread los hechos que...
ratas --> *erratas
rata --> *rastread
- 50) Cristo, cristal purísimo
Cristo --> *cristal

En algunas ocasiones, Gloria Fuertes crea un juego fónico complejo en el que obien se combinan dos –o más– paronomasias distintas o bien se agrupan diversas unidades léxicas fónicamente afines:

- 51) Con el alma al hombro
bajo un olmo, el hombre
- 52) –la oveja vale si bala–
–la abeja vale si vuela
- 53) se ríen de la inocencia,
han hecho del puro amor
una indecencia
¡No sé qué coño hace la ciencia!
A los no locos se nos acaba la
{pila de la paciencia
- 54) Sigue tropezando el hombre con la hembra
la hembra tropieza con el hombre del
{asombro

6. El fenómeno de que realmente se trata es un tipo particular de paronomasia que se produce cuando una unidad lingüística es parónima de la resultante de combinar dos –o más– signos contiguos en la cadena discursiva, esto es, cuando se rebasa los rígidos límites de la categoría "palabra". Vid. Martínez, J.A. (1976), p. 74 y García-PAGE, M. (1988), *La lengua...*, pp. 28-36.

Pero la autora puede limitarse a seriar paronomasias sin otra intención que el mero juego con el significante; hasta el punto de componer un texto exclusivamente a base del apareamiento de signos parónimos:

55) Yo,
remera de barcas
ramera de hombres
ramera de almas
ramona,
 pa' servirles.

56) *Blusa de Blasa*
Sólo en el polo
Garra de guerra
Qué asco de casco
Cuento que encania
Pato a la puta
Pena de pene
Pancha y su Pancho
Vista a la bestia
La tía Teta
Los senos sanos
Siete de sota
Leche en el fecho
Nicho en la noche

Como ha podido observarse en algunos ejemplos, los límites del fenómeno de la paronomasia parecen confundirse, en ocasiones, con los de otros mecanismos lingüísticos, como el *calambur* y la (falsa) *etimología*.

Con relación al calambur, la paronomasia se consigue excediendo los límites de la categoría "palabra" (cfr., p.e., 45) y 46))⁷. Pero, a diferencia de aquel, la suma de dos –o más– significantes consecutivos no da lugar a otro significante *entero* de palabra. El parónimo *incluyente* puede diferir de la suma resultante por tan solo un sonido. V. gr.:

57)
 Hecho a golpes de amor por una espina
 –la rosa no interesa– la *divina*
adivina primavera

58) Te quise y aún te quiero *todavía*,
Toda vida te amé

7. V. nota 6.

Con respecto a la falsa etimología (cfr., p.e., 49) y 50)), los términos parónimos simulan estar relacionados por alguno de los diferentes procedimientos de formación léxica, como puede verse en:

- 59) *arañada sin arañas.*
Desolada sin sol

En cualquiera de los dos casos, el fenómeno que se produce no es sino un tipo de *paronomasia de inclusión*⁸.

b) EL CALAMBUR

Según la opinión más generalizada, se produce un *calambur* cuando se configura un significante *entero* de palabra a partir de la combinación de dos –o más– significantes *enteros* de palabras sucesivas y contiguas en la cadena discursiva⁹. El proceso de formación del juego sigue la pauta: A+B=AB; v. gr.:

- 60) Agota.
Agota.
¡Este gota a gota!
- 61) Un homenaje a *Don Aire* con
[madriñero *donaire*
- 62) Cuando la casa escasa solo es casa
- 63) Estos poemas (¿son poemas?)
no tienen orden ni concierto
—sé que a veces desconcierto—
pero están escritos con cierto
amor.
- 64) Difícil, por ahora, *ser demente*,
porque yo no escribo *de mente*
- 65) la que *con vida convida*
- 66) la guerra *no se para*
la guerra nos *separa*
- 67) el hecho de haber sido *helecho*
- 68) ¡*Oh diosa odiosa!*

8. Para el concepto de *paronomasia de inclusión*, vid. Martínez, J.A. (1976), p. 75 y García-Page, M. (1988), *La lengua...*, p. 18.

9. Un estudio más detallado del fenómeno puede verse en García-Page, M. (1988), "Algunas observaciones acerca del *calambur*", *Actas del III Simposio Internacional de la Asociación Española de Semiótica sobre "Retórica y Lenguajes"* (en prensa).

Como se ha visto antes, entre la paronomasia y el calambur se encuentran algunos casos fronterizos, como ponen de manifiesto los siguientes ejemplos:

- | | |
|--|---|
| 69) el hecho de haber sido <i>helecho</i>
no condiciona <i>al hecho</i> | 70)
si te he visto no me acuerdo
me acuerdo mucho y a cuerda no me gana ... |
| 71) ... <i>demente</i> a diario
<i>era de menta</i> a ratos | 72) Le dijo a la vecina:
<i>se avecina</i> ... |

Estos casos de "falso" o pseudo-calambur deben ser analizados como ejemplos de paronomasias.

c) LA HOMONIMIA (ANTANACLASIS)

Partiendo de la distinción que suele hacerse en algunos estudios sobre la homonimia –*homofonía* y *homografía*–, van a exponerse, por un lado, algunos juegos basados en un simple apareamiento de homófonos, como ocurre en:

- | | |
|--|---|
| 73) No hay que usar sólo el <i>sexo</i>
sino alguna que otra vez el <i>sexo</i> | 74) Invade el mundo un jay!
un ay atroz.
...
El jay! porque no hay.
El jay de mí
porque no hay de ti –ay de
[ti- ...
...
Sólo hay un jay!
porque no hay amor. |
| 75) Claro que, si hay mucha <i>enzima encima</i> ,
[maio] | 76)
en el séptimo piso del andamio.
En el aire el poeta
...
se le enganchó la pluma
de la grúa
...
Y se <i>cayó</i> el poeta
Y se <i>cailló</i> el poeta
sin terminar su obra de teatro. |

y, por otro lado, algunos ejemplos de homonimia total o absoluta:

- | | |
|---|--|
| <p>77) Mujer casada
<i>casada</i>,
en <i>casada</i> tu pelo
sobre el <i>seno</i></p> <p>79) Lloro con <i>causa</i>,
sin motivo <i>río</i>,
agua de <i>río</i> o <i>mar</i></p> <p>81) El paro no hay quien lo <i>pare</i>.
Pero yo sé quién <i>pare</i> el paro.</p> <p>83) Así, ¡cuánto <i>cuesta</i>
la <i>cuesta</i>!</p> <p>85)
¡Qué <i>cuarto</i> de hora tan pequeño!
¡Qué <i>cuarto</i> tan pequeño sin ventanas!</p> <p>87) Te <i>amo</i> porque eres mi <i>amo</i></p> | <p>78) Al principio.
<i>Era</i> la <i>era</i> del <i>paraíso</i>.</p> <p>80) tu destino es morir sobre la <i>llama</i>,
la <i>llama</i> del aplauso que aún te <i>llama</i>.</p> <p>82) Es mejor no tener <i>nada</i> que <i>Nada</i>.
<i>Nada</i> que te ahogas...</p> <p>84) Soy una y estoy sola.
No ha llamado ni <i>vino</i>.
Me quedé sin <i>tabaco</i>,
sin <i>manos</i> y sin <i>vino</i>.</p> <p>86) Ahora que estoy a punto,
antes de entrar en <i>coma</i>,
<i>coma</i>
estos boquerones...</p> <p>88) con la <i>tibia</i> <i>tibia</i></p> |
|---|--|

De acuerdo con los ejemplos aducidos, la homonimia –como la polisemia– pone de manifiesto el desajuste existente entre el plano de la expresión y el plano del contenido: la existencia de más significados que significantes parece contradecir el pretendido “isomorfismo” entre dichos planos de análisis lingüístico, así como la propia definición del signo lingüístico.

d) LA DILOGÍA

Cuando la autora construye un juego basado en la plurisignificación de un término, suele dar algunas “claves” –supuestos connotadores semánticos¹⁰– para desvelar el equívoco. Así, vemos cómo las ex-

10. Se utiliza el término “connotador” en el sentido de Hjelmslev, L. (1943), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1974, cap. XXII. Para su aplicación al discurso poético, *vid.*, entre otros: Johansen, Sv. (1949), “La notion de signe dans la glossématique et dans l'esthétique”, *TCLC*, 5, pp. 288-303 y Salvador, G. (1964), “Análisis connotativo de un soneto de Unamuno”, *AO*, 14, pp. 18-39.

presiones que se han entrecomillado ayudan a interpretar el juego en uno u otro sentido:

89)

Cuando sea "paloma"
escribiré con mis *plumas*

pluma¹='apéndice del ave'

pluma²='útil para escribir'

90)

me confieso activista de la paz.

Tengo una clandestina biblioteca.

Siete pisos *francos* (aunque no me va esa
["moneda"])

franco¹='libre de contribuciones'

franco²='moneda francesa'

El sentido literal de "escribiré con mis plumas" y de "(tengo) siete pisos francos" se combina con el sentido derivable de la asociación con *paloma* (*pluma-paloma*) y *moneda* (*franco-monedas* francesa), respectivamente.

Los connotadores de los dos sentidos posibles pueden irse sucediendo, con carácter alternante, a lo largo del texto:

91)

en el séptimo piso del andamio
(...)

se le enganchó la pluma
de la grúa

en el séptimo acto.

Y se "cayó" el poeta.

Y se "calló" el poeta
sin terminar su obra de teatro.

Así ingresó en la Paz
-también ganada-

92)

.. Si a veces "hablo mal",

es porque me dejan

como un mueble,

como una mesa "cojitranca" me dejan

"sin equilibrio"

"me tambaleo"

y me tengo que "calzar" con un *taco*

"¡coño!"

Aunque "se horroricen los eruditos"

"¡Leche!"

Así, en 91), Paz puede interpretarse como el Hospital madrileño de la Paz', de acuerdo con la expresión casi fijada *ingresar en* + Hospital, Residencia, etc. ("ingresó en la Paz", por ejemplo), y *caer* ("se cayó"); o también como el 'descanso eterno' (óbito, muerte), en virtud de la expresión *callar(se)* ("se calló") y de *ganada* ("ganar la paz con la muerte", por ejemplo).

En 92), el sentido atribuible a *taco* por su relación con las expresiones *hablo mal*, ¡coño!, *aunque se horroricen los eruditos*, etc., se combina con el derivado por su relación como *calzar(se) con un taco*,

cojitranca, sin equilibrio, me tambaleo; es decir: *taco*¹ = 'palabra mal-sonante' y *taco*² = 'tarugo de madera'.

El término dilógico puede ser uno de los componentes de una frase hecha:

93) Si la realidad es "gris"
la pongo *verde*

94) Pasé el "estado de coma".
Estoy a *punto*
- y *aparte*.

95) "¡Alto el fuego" -digo al *cabó*
y al *fin*.

El sentido de *verde* según la expresión *poner verde a alguien* se combina con el propio de "color" al relacionarse con *gris*. El sentido de la unidad léxica *punto* en la expresión fraseológica *estar a punto*, asociable además con la frase *estado de coma* ("estar en estado de coma"), parece quedar bloqueado con la aparición imprevisible de *y aparte*, segundo miembro coordinado de la locución¹¹ *punto y aparte*. De acuerdo con este valor, *coma* pasa a adquirir también un carácter dilógico, al asociarse con la palabra *punto* (según el paradigma: *punto, coma, punto y aparte*, etc.). El sentido atribuible a *cabó* en la terminología militar, posibilitado especialmente por la expresión fija ¡*alto el fuego!*, se combina con el que pudiera derivarse por su relación con *y al fin*, según la locución *al fin y al cabó*.

Algo semejante ocurre en 96):

96) hágase mi voluntad así en la *mina*
como en el "lapicero"

11. Se adopta el término *locución* en el sentido de Casares, J. (1950), "La locución, la frase proverbial, el refrán, el modismo", *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 3ª parte (Anejo LII, de RFE). Cfr., entre otros: Dimitrescu, F. (1957), "Le concept de locution", *Mélanges linguistiques*, pp. 269-289. En otros casos se emplea indistintamente el término, más extendido, de *expresión fija*. Vid., p.e. Zuluaga, A. (1980), *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt a.M., Verlag Peter D. Lang.

El *mensaje literal*¹² de la oración religiosa de *El Padrenuestro* queda alterado por la inserción –conmutación– de nuevas piezas léxicas: el sentido de *mina* (*tierra*, en el original) como 'lugar donde trabaja el minero' se conjuga con el de *mina* = 'carboncillo o grafito del lapicero', por su relación con el mismo lexema *lapicero*.

G. Fuertes puede llegar a forjar un juego basado en la dilogía a partir de la utilización de su propio nombre. Se combina, entonces, el valor designativo del nombre propio y el sentido que puede adquirir el término *gloria* en un contexto determinado:

97) La *gloria* en "mi nombre"
y el amor en tus manos
encontré sin buscarlos

Gloria¹ = nombre propio
gloria² = 'fama'

98) Yo, si estoy haciendo algo interesante,
le mandaba a la *Gloria* para que "Dios" se
[lo diese

Gloria¹ = nombre propio de persona
Gloria² = 'Cielo'

G. Fuertes contruye a veces un juego lingüístico completo en el que la dilogía es tan solo un componente del mismo. Así, al lado de la *silepsis*, se producen fenómenos varios como la *falsa etimología*, el *calambur* y la *creatividad léxica*, como puede verse en textos del tipo:

99) El amor puede ser bello como una
["puntilla"
–ya que es *entredós*–

100) me gustaría tener una amiga
que se llamase "Tenta"
y estar siempre *conTenta*

12. Expresión acuñada por Lázaro Carreter, F. (1976), "El mensaje literal", en *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 149-171. El concepto de *mensaje literal* parece más apropiado que otros términos para dar cuenta de un mayor número de formas de manifestación de "lo fijado". Contrástese, p.e., con el de *discurso repetido* propuesto por E. Coseriu en (1966), "Introducción al estudio estructural del léxico", en *Principios de Semántica Estructural*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 87-142, esp. p. 113.

101)
 que esté amor-amor a lo suyo,
 ["amando",
 que esté "verde" o "azul"
 que no esté *amorado*
 que esté "suelto"
 a su caer
 "liberado"

102) Por la Mancha,
 Sancho se "aquijota"
 y Quijote se *ensancha*.

Las palabras *entredós*, *contenta* y *amorado* pueden interpretarse, mejor que como palabras compuestas, como una variedad particular del calambur, en la medida en que los sumandos (*entre + dos*, *con + Tenta*, *amor + atado*) se hallan total o parcialmente *in absentia*. De este modo, junto al valor tautológico de *entredós* = 'puntilla', 'encaje' o 'bordado', la forma gráfica soldada *entredós* adquiere, por su relación con *amor*, el sentido que podría asignárselo a *entre dos* ("... ya que es amor *entre dos*"). Al lado del significado de *contenta* = 'alegre', 'gozosa', derivable por el entorno lingüístico en que se inserta (especialmente en relación con *amiga*), puede situarse el de *contenta* = '*con Tenta*'. De este modo, coexisten a la vez los valores de *estar siempre contenta* ("por tener una amiga") y de *estar siempre con Tenta* ("por estar siempre junto a una amiga llamada Tenta"). Si *amorado* puede describirse como una variedad de la gama de los colores (por su relación con otros miembros copresentes: *verde*, *azul*), también admite la posibilidad de analizarse como la combinación de *amor* y *atado* (*amor atado*), en oposición a *amor suelto* o *amor liberado*. Según esta segunda versión, *amorado* es una manifestación del calambur ("que no esté *amor atado* / que esté (*amor*) *suelto*..."), o simplemente un neologismo, dado el cambio de significado operado¹³.

Con respecto a 102), *ensancha* no es más que una forma derivada de *Sancho*. Lo que ocurre es que, frente al esperable *asancharse*, según el esquema *Quijote* → *aquijotarse*, aparece la citada forma *ensancharse*,

13. Habría que considerar una tercera posibilidad: *amorado* puede describirse como una imprevista forma derivada por sufijación de *amor*, por cuanto el supuesto neologismo se relaciona con *Amor*, *amor*, *amando*... A su vez, *amorado*, con el sentido atribuible como tal derivado, es parónimo de otra palabra del mismo campo semántico, a la que podría suplantarse: *enamorado*.

que sigue la pauta de construcción de ciertos derivados verbales a partir de una base léxica adjetiva: *en-* + *A* + *-ar* (p.e., *enturbiar*), aunque también sustantiva: *en-* + *S* + *-ar* (p.e., *empolvar*). De acuerdo con este análisis, *ensanchar* conjunta el sentido propio del verbo existente, *ensanchar* (= 'dar amplitud'), y el sentido nuevo atribuible al supuesto verbo derivado *ensanchar* = *asanchar*.

e) LA POLISEMIA

Aun tratándose de un fenómeno semántico semejante al de la *homonimia*, cuyos límites son, en no pocas ocasiones, muy difíciles de trazar, aquí entendemos por *polisemia* la asociación de varios significados a un mismo significante; tales significados son las acepciones que tiene la palabra que ocupa una sola entrada lexicográfica. Por lo general, estas distintas acepciones suelen relacionarse gracias a una base de rasgos sémicos común. De hecho, algunas de estas acepciones no son sino sentidos derivados –figurados o no– de otro primario. A continuación se exponen algunos ejemplos:

103)

... estudié "ballet"
pero era muy duro para mí
seis horas de *barra*¹.
Ahora también hago *barra*²
pero es otra cosa con "ginebra" y
["tfo"].

*barra*¹ = 'ejercicio de gimnasia'
*barra*² = 'mostrador de un bar'

105) *Segundo*¹ pecado –El *segundo*¹ es,
que en un *segundo*²
saltaría en pedazos este mundo.

*segundo*¹ = 'que sigue el primero'
(numeral)
*segundo*² = 'acotación temporal'

104)

Nunca
en la *mañana*¹
pienso en el *mañana*²
*mañana*¹ = 'período de tiempo hasta
el mediodía'
*mañana*² = 'futuro'

106) Si *tocas*¹ la "guitarra" (...)
*toca*¹ el "saxofón" (...)
*tócate*² el ombligo.

*toca*¹ = 'hacer sonar un instrumento'
*toca*² = 'tozar', 'golpear suavemente'

Los términos polisemos pueden quedar destacados cuando se insertan en un mismo lugar dentro de un esquema lingüístico repetitivo, como se pone de manifiesto en los siguientes versos paralelísticos:

107)

He *plantado*¹ muchos árboles,
 he *plantado*² muchos libros,
 y he *plantado*³ a muchos tíos...

*plantar*¹= 'plantar árboles'
*plantar*²= 'escribir' (fig.)
*plantar*³= 'burlar'

108)

Desde siempre los enamorados se *cogen*¹
 las [manos.
 Desde siempre las frutas se *cogen*² del
 [árbol.
 Desde siempre los niños se *cogen*³ del
 [pecho.
 Desde siempre los guardias se *cogen*⁴ del
 [preso.

*coger*¹= 'agarrar con cariño'
*coger*²= 'recolectar'
*coger*³= 'asir(se) par mamar'
*coger*⁴= 'atar sin soltar', 'esposar'

109)

A los nueve años me *pilló*¹ un carro
 y a los catorce me *pilló*² la guerra

*pilló*¹= 'atropellar'
*pilló*²= 'sorprender', 'ocurrir
 entonces'

110)

La humildad del mendigo que te *tiende*¹ la
 [mano.
 La humildad del la chacha que te *tiende*² la
 [ropa.

*tender*¹= 'extender', 'pedir limosna'
*tender*²= 'colgar'

111)

Y Adán se *convirtió*¹ en manzana
 y Eva se *convirtió*² al catolicismo

*convertir(se)*¹= 'mudar(se)'
*convertir(se)*²= 'afiliarse'

112)

El viejo le *miraba*¹ las encías
 -la muerte les *miraba*² noche y día

*mirar*¹= 'ver', 'observar'
*mirar*²= 'acechar' (fig.)

113)

Cuando muera
 no te *echar*¹ a llorar,
*échate*² la siesta con tu amante...
échate el alma a la espalda...

*echar*¹= 'Aux. Perifrasis verbal'
*echar*²= 'acostar(se)', 'dormir'
*echar*³= 'cargarse'

114)

Un barco *atraca*¹ en un puerto.
 Un terrorista *atraca*² en un Banco.
 Yo os *atraco*³ con una ternera de cañones
 [recortados.

*atracar*¹= 'arrimar embarcaciones'
*atracar*²= 'asaltar para robar'
*atracar*³= 'asaltar para ayudar' (fig.)

115) *Llamo*¹ al amor por su nombre
*llamo*² a la puerta de enfrente

*llamar*¹= 'nombrar'
*llamar*²= 'tocar', 'golpear'

Algo semejante sucede en el poema *A modo de autoepitafio* (HG), si se tiene en cuenta la *elipsis* del término polisémico, núcleo sintáctico de las estructuras paralelas (*cargada* +SP.):

116) *Cargada*¹ de espaldas¹
de amores²
de años³
y de gloria⁴.
ahí queda la Fuertes

*Cargada*¹ de espaldas = 'cheposa'

*Cargada*² de amores = 'con muchos amores', 'enamorada'

*Cargada*³ de años = 'con muchos años', 'con mucha edad'

*Cargada*⁴ de gloria = 'famosa'

El juego semántico se contruye a veces a partir del sentido unitario o "de bloque" de una expresión fija o de una construcción sintáctica "estable":

117) Los doctores no *dan*¹ una
los tacaños *dan*² todas
loc. "no dar¹ una", 'errar'
*dar*² = 'conceder', 'ofrecer'

119) Tengo tregua en mi guerra
y está el dolor dormido
en este alto el *fuego*¹
*Fuego*². Tengo frío.
loc. "alto el *fuego*¹", 'dejar de disparar'
*fuego*² = 'lumbre', 'calor'

121) No sé si inserto la realidad en la poesía,
o *meto*¹ la poesía en la realidad
o simplemente *meto*² la pata.
*meter*¹ = 'insertar'
loc. "meter² la pata", 'equivocarse'

118) emigrada de centros y hospitales
dada de *alta*¹,
porque *alta*² eres...
loc. "dar¹ de alta"
*alta*² = 'elevada en estatura'

120) *Estoy*¹ mal,
pero mejor que ayer.
*Estoy*² en blanco.
*estar*¹ = 'sentirse'
loc. "estar² en blanco", 'no recordar'

122) El propio *amor*¹ es lo contrario del *amor*²
[propio
*amor*¹ = 'cariño'
frase "amor² propio", 'orgullo'

123)

El poeta tiene que *ver*¹ con el verbo
*(ver*²
 Perífrasis verbal "tener que *ver*¹"
*ver*² = 'mirar', 'observar'

124)

que a lo *mejor*¹ lo *mejor*² no existe
 loc. "a lo mejor¹", 'quizás'
 mejor² = "lo mejor", 'óptimo'

125)

hasta que a *fuerza*¹ de no usar la *fuerza*²"

loc. "a fuerza¹ de", 'por medio de',
 a [base de]
 fuerza² = 'energía', 'poder'

126)

Olvidamos de las *penas*¹
 que no merezcan la *pena*²
 pena¹ = 'tristeza'
 loc. "no merecer (algo) la pena²"

127)

Mi sitio es estar en *medio*¹ del pueblo
 y ser un *medio*² del pueblo
 loc. "estar en medio¹"
 medio² = "instrumento", 'útil'

128) y no perdona tan a lo *tonto*¹
 a tanto *tonto*²

loc. "a lo tonto¹", 'sin reparar o pensar'
 tonto² = 'mentecato'

Más artificioso se presenta el juego construido en *Marbella*(OI):

129) donde sueña una *sueca* haciéndose la *ídem*

Si la utilización de *ídem* evita la repetición de la unidad léxica *sueca*, a la vez que rompe la frase hecha *hacerse la sueca*, su valor de mención indirecta contribuye a enriquecer el carácter lúdico del fenómeno. El sentido de *sueca* como topónimo ('natural de Suecia') se combina, a través del vocablo *ídem*, con el derivado de la citada frase *hacerse la sueca*, parcialmente *in absentia*.

D) PARODIA DE LA FRASE HECHA¹⁴

Bajo este rótulo se incluyen no solo los diversos tipos de ruptura de una frase hecha, locución o expresión fija¹⁵, sino también toda forma de alteración de un *mensaje literal*.

Partiendo de un estudio de C. Bousoño sobre la "ruptura del sistema"¹⁶, con respecto al cual hemos introducido algunas modificaciones, pueden distinguirse varias formas de manifestación de la parodia, según la procedencia del *discurso repetido* que es objeto de violación:

14. Utilizamos la expresión *parodia de la frase hecha* (o de *locuciones, clichés*, etc.) tal como la han adoptado, entre otros: Alarcos García, E. (1955), "Quevedo y la parodia idiomática", *AO*, 5, 1, pp. 3-38, esp. pp. 23-36; Senabre, R. (1967), "Sobre la técnica de la greguería", *Papeles de Son Armadans*, 45, 134, pp. 121-145, esp. pp. 139-141; Alarcos Llorach, E. (1955), *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca, Anaya, 1966, pp. 88-96. Este procedimiento ha sido observado en algunos estudios; entre otros: Martínez, J.A. (1975), *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Publicaciones de Archivum, pp. 286 y 480-482; Delas, D. y Filliolet, J. (1973), *Lingüística y poética*, Buenos Aires, Hachette, 1981, pp. 107-108; Molino, J.-Tamine, J. (1982), *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, París, PUF, pp. 115-118; Reyes, G. (1984), *Polifonía textual. La citación en el relato literario*, Madrid, Gredos, p. 61 y *passim*. La ruptura del mensaje literal en cualquiera de sus manifestaciones es un juego lingüístico empleado también en el discurso en prosa. Pueden citarse, a modo de ejemplo: Suárez, S. (1969), *El léxico de Camilo José Cela*, Madrid-Barcelona, Alfaguara, pp. 221-260; Zuluaga, A. (1975), "La fijación fraseológica", *BICC*, XXX, pp. 225-248, esp. pp. 245-247; Riffaterre, M. (1964), "La función del cliché en la prosa literaria", en (1971), *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, pp. 193-217. El concepto de "derivación hipogramática" propuesto por M. Riffaterre es aplicable a este tipo de transformaciones de un modelo. Véase Riffaterre, M. (1977), "Semantic Overdetermination in Poetry", *PTL*, 2, pp. 1-19 y (1978), *Sémiotique de la poésie*, París, Seuil, 1983, cap. 2, esp. pp. 58 y ss.

15. Véase, p.e.: Zuluaga, A. (1975).

16. Bousoño, C. (1970), "Un ensayo de estilística explicativa. (Ruptura de un sistema formado por una frase hecha)", *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, pp. 69-84. (Artículo escrito en 1966 y recogido en (1952), *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1976, I, cap. XVI, pp. 547-572). Un estudio pormenorizado de las alteraciones que propongo con respecto a la clasificación de C. Bousoño puede verse en García-Page, M. (1988), *La lengua...*, cap. 3.

i) La frase original pertenece al lenguaje coloquial¹⁷.

- | | |
|--|--|
| <p>130) entre <i>citas</i> y flautas
(entre pitos y flautas)</p> <p>132) nos han matado a boca <i>barro</i>
(a boca (de) jarro)</p> <p>134) año nuevo, <i>viuda</i> nueva
(año nuevo, vida nueva)</p> <p>136) por fin me conociste de verdad,
en carne y <i>verso</i>
(en carne y hueso)</p> | <p>131) ...y lo aceptamos
con borreguil rebeldía
por puro instinto de <i>conversación</i>
(instinto de conservación)</p> <p>133) amar a troche y <i>noche</i>
(a troche y moche)</p> <p>135) hay que abrir las manos
para que no se nos caiga el <i>arma</i> de
(vergüenza
(caérsele a uno el alma de vergüenza)</p> <p>137) y alguna <i>llamada</i> telefónica
(llamada telefónica)</p> |
|--|--|

Podrían igualmente incluirse algunas de las combinaciones léxicas más o menos estables, como son las relaciones de implicación descritas por E. Coseriu¹⁸. El procedimiento es semejante en:

- 138) un mendrugo de paz
un mendrugo de pan

En todos estos ejemplos, la parodia se ha producido por una operación de sustitución entre dos signos que guardan una relación fónica estrecha (rima, paronomasia, etc.). Tal procedimiento es posible entre elementos que no mantienen ningún tipo de afinidad fónica:

- 139) A Dios rogando y con la *flor*, dando A Dios rogando y con el mazo
[dando]

17. Está en prensa una primera versión de este apartado en García-Page, M. (1987), "La ruptura del 'discurso repetido' en poesía" (en el *Homenaje al Dr. Juan Manuel Lope Blanch*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas de UNAM).

18. Coseriu, E. (1967), "Las solidaridades léxicas", *Principios...*, pp. 143-161.

- | | |
|--|-----------------------------------|
| 140) Cada <i>almeja</i>
con su <i>almejo</i> | Cada oveja con su pareja |
| 141) Oveja que bala, <i>poema</i> que pierde | oveja que bala, bocado que pierde |
| 142) Voy al mercado, limpio la alcoba,
hago la comida, lavo la ropa.
A mí no se me caen los versos
por tan poca cosa. | caérsele (a uno) los anillos |
| 143) -Esto es un atraco.
¡Manos unidas!
A punta de <i>poema</i> vengo a asaltar
corazones cerrados. | ¡Manos arriba! A punta de pistola |

Por procedimientos diferentes –sustitución, inversión, etc.–, puede llegarse a construir un texto que expresa justo lo contrario de lo que dice el original:

- | | |
|---|--|
| 144) Hay un jardín que <i>da</i> peras al olmo | pedir peras al olmo |
| 145) Dios <i>ahoga</i> pero no <i>aprieta</i> | Dios <i>aprieta</i> pero no <i>ahoga</i> |
| 146) <i>Hay veces que</i> a quien madruga
<i>ni siquiera</i> Dios le ayuda | A quien madruga, Dios le ayuda |

La inversión (cfr., p.e., 145) de los constituyentes de la frase es el mecanismo de ruptura practicado en:

- | | |
|--|---|
| 147) <i>Adivinanza adivina</i>
Adivina adivinanza | 148) Estoy de sostén <i>de fuerza</i>
<i>de camisa</i> , de vietnamita
camisa de fuerza |
|--|---|

Un análisis más complejo requieren textos como 149) y 150), dado que se combinan varios procedimientos de ruptura a la vez; v. gr.:

- | | |
|---|---|
| 149) Amores no identificados.
Platos volantes. | 150) <i>besos incommunicantes</i>
vasos comunicantes |
|---|---|
- Objetos volantes no identificados, platos volantes

G. Fuertes puede romper un esquema fijo, un cliché, y, a continuación, restaurarlo:

- 151) he estado al borde del cañón
-al pie del cañón-
- 152) Nos han dejado solos frente a labio,
frente a frente.

ii) La expresión original pertenece a una creación literaria¹⁹.

Como en el caso anterior (A), las formas de modificación son muy diversas, como puede deducirse de los siguientes ejemplos:

- 153)
La cipresa está triste, ¿qué tendrá la cipresa? "La princesa está triste, ¿qué
tendrá la princesa?"
(R. Darío, *Sonatina*)
- 154) ¡Gustavo!
Qué solos se quedan los buenos! "¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!"
(G.A. Bécquer, Rima LXXIII,
Rimas, Castalia)
- 155) sólo es para dar a la Caza caza "Tras un amoroso lance,
y no de esperanza falto,
Volé tan alto, tan alto,
Que le dí a la Caza alcance".

19. Esta variedad de ruptura del sistema, como una forma de "intertextualidad literaria", ha sido objeto de diversos estudios. Además de los indicados, pueden verse, entre otros: Alarcos Llorach, E. (1955), *op. cit.*, pp. 97-99; Alcántara, M. (1957), "La incorporación de la frase hecha en la poesía española. (Notas para un estudio)", *RAMB*, LXIII, I, pp. 223-250; Pérez Firmat, G. (1978), "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en Literatura", *Romanic Review*, 69, I y 2, pp. 1-14; Senabre, R. (1980), "Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", en *Blas de Otero. Study of a Poet* (C. Mellizo y L. Salstad, eds.) University of Wyoming, Dep. of Modern and Classical Languages, Laramie, Wyoming, pp. 29-39; Espiño Collazo, J. (1983), "Implicaciones semánticas en la 'ruptura del sistema'", *AO*, 33, pp. 287-300; González, A. (1986), "La intertextualidad en la Obra de Blas de Otero", *Actas de las II Jornadas Internacionales de Literatura: Blas de Otero*, Universidad de Deusto, Fac. de Filosofía y Letras, pp. 63-75; Montejo, L. (1988), *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*, Madrid, Universidad Complutense, esp. 3ª parte... Para el concepto bajtiniano de *intertextualidad*, vid. Kristeva, J. (1966-67), "El texto cerrado" y (1968), "Poesía y negatividad", en (1969), *Semiótica (I)*, Madrid, Espiral/Ensayo, 1978, respectivamente pp. 147-185 y 55-93. Cfr. Reyes, G. (1984) cap. 1 especialmente.

- (S. Juan de la Cruz, *Tras un amoroso lance*)
- 156) La perfecta soltera,
(perdón Fray Luis)
(Fray Luis de León, *La perfecta casada*)
- 157) Larra se suicidó
porque un día no creyó
en el *vuelve mañana* del amor.
(M.L. de Larra, *Vuelva Usted mañana*)
- 158) ..."la noche se serena" ...
(*"El aire se serena"*
F. Luis, *Oda a Salinas + Noche serena*, de F. Luis)
- 159)
Dios, para mí, ¡qué *llama viva* eres!
(*Llama de amor viva*, S. Juan de la Cruz)
- 160)
me hiciste saber que no era verdad eso de
"poesía eres tú"
¡*Poesía soy yo!*
(G.A. Bécquer, Rima XXI):
¿Qué es poesía?, dices mientras clavas
en mi pupila tu pupila azul;
¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?
Poesía...eres tú
- 161)
-¡Ay qué larga es esta vida!-(Santa Teresa) Santa Teresa, *Vivo sin vivir en mí*
-¡Qué vida tan corta!-(yo)
-¡"Que muero porque no muero"-(Santa Teresa)
-Que vivo porque no vivo-(yo)
-"Vivo sin vivir en mí"-(Santa Teresa)
-Vivo porque vivo en ti-(yo)

iii) La frase original procede de un poema de la propia autora:

- 162) Cuando el sol se apague...
¡Comienza a *poder!*
(...)
Cuando el sol se apague...
¡Comienza a *beber!*
(*Son como consejas*, OI)
- 163) Gracias por haberme hecho *ser humano*
(...)
Gracias por no haberme hecho *legionario*
(*Mis queridos difuntos*, OI)
- 164) A lo mejor es bueno desesperarse
¡mucho y *acostarse temprano*.
(...)
A lo mejor es bueno desesperarse
¡mucho.
(*A lo mejor es bueno*, OI)

Es muy frecuente que la alteración se produzca en el último verso, elemento que funciona a modo de *cierre*²⁰ estructural del texto (cfr., p.e., 164):

165)
Maletilla de las letras
por los caminos de España;
sin hacer auto-stop a los catedráticos,
ni a los coches oficiales (...)
-quiero decir siete libros
igual que siete comadas-
maletilla de las letras
por los atajos de España.
(Maletilla, OI)

166)
Mis queridos difuntos, *me despido*,
creedme fui feliz a vuestro lado,
os devuelvo la luz que me prestásteis,
(...)
¡Cuidadlos, no aceraros que resucitáis.
Mis queridos difuntos, *hasta luego*.
(*Mis queridos difuntos*, OI)

iv) La frase original proviene de un texto religioso.

La oración del *Padrenuestro* y la del *Confiteor* (*Yo, pecador*) son los modelos lingüísticos que la autora viola con más frecuencia. Son diferentes las formas de transgresión, como puede verse en:

167)
Padre nuestro que estás en *la tierra*,
(...)
Padre nuestro que estás en *la escuela de*
¡gratis.
(Oración del *Padrenuestro*)

168)
El *cuerno* nuestro de cada día
dánosle mañana
y *no* perdones...
"El pan nuestro de cada día, *dánoslo*
hoy, perdona nuestras ofensas..." (Oración del *Padrenuestro*)

20. Para el concepto de *cierre*, vid. Herrnstein Smith, B. (1968), *Poetic Closure. A Study of How Poems End*, Chicago-Londres, The University Chicago Press; Lázaro Carreter, F. (1976), *op. cit.*. Pueden consultarse más ejemplos de cierre en los textos poéticos de G. Fuertes en García-Page, M. (1988), *La lengua...*, cap. 7.

169)

¡Hacer una oración?...:
El amor nuestro de cada día
dándole hoy... (...)
Padre nuestro que estás en los cielos
¿por qué no te bajas y te das un
(garbeo? (...)

Hágase mi voluntad así en la mina
como en el lapicera (...)

La castaña nuestra de cada día (...)

"El pan nuestro de cada día dánosle
hoy... Hágase tu voluntad así en la tierra
como en el Cielo (...). El pan nuestro de
cada día" (Oración del *Padrenuestro*)

170)

...y grita al techo
el "yo pecador me confieso mudo"

"Yo, pecador, me confieso a Dios ..."
(Oración de *Yo, pecador o Confiteor*)

171) que por ser vos quien soy

"por ser Vos quien sois" (Oración de *Yo,
pecador*)

Distintas citas extraídas de los Evangelios son modificadas de modos diversos; v. gr.:

172) Ganándome el sudor con este pan

"Con el sudor de tu rostro comerás el
pan" (*Génesis*, 3, 19). "Ganar el pan con
el sudor de la frente", variante generalizada

173) No doy al César lo que es del César

"Y El les respondió: Pues dad al César lo
que es del César y a Dios lo que es de Dios"
(Lc., 20, 25. Versiones similares en Mt.,
22, 21 y Mc., 12, 17)

Algunos textos funcionan más bien como simples alusiones, ya que solo conservan de la cita original las unidades léxicas clave para su identificación o reconocimiento:

174) Y viga es hoy su paja

"¿Cómo es que miras la brizna que hay
en el ojo de tu hermano, y no reparas en
la viga que hay en tu ojo?.." (Mt., 7,3-5)

175) El limpio limpio limpio tire piedra

"El que de vosotros esté sin pecado, arrojé
jale la piedra el primero" (Ju.,8,7)

176) *Anda, Lázaro al fin, levanta,*
[escribe

"Lázaro, ¡sal fuera!" (Ju., II, 43)

177) y alguien que no conozco
me recite: *Levántate y anda*

Curación del paralítico: ¡Qué es más fácil, decir 'Tus pecados te son perdonados', o decir 'Levántate y anda'? Pues para que veáis que el Hijo del Hombre tiene sobre la tierra poder para perdonar los pecados, dijo al paralítico: Levántate, toma tu lecho y vete a casa..." (Mt, 9, 5-6)

v) La frase original pertenece a la letra de una canción:

178)
El patio de mi casa no es particular
cuando lloro se moja como los demás

"El patio de mi casa no es particular/
cuando llueve se moja como los demás".
(Canción popular, infantil)

179) *La tierra es niño*
vestido de azul
con su metralleta
y su canesú

"Tengo una muñeca
vestida de azul,
con su camiseta
y su canesú" (Canción popular, infantil)

180)
Tengo siete amores
para la semana.
Lunes me da versos.
Martes me da ansias.
Miércoles disgustos.
Jueves añoranzas.
Viernes me da llanto (...)

Tengo, tengo, tengo,
tú no tienes nada,
tengo tres ovejas
en una cabaña:
Una me da leche,
otra me da lana,
otra mantequilla (...)
(Canción popular)

181)
permítenos, al menos como al *caracol*
sacarlos orgullosos al sol

"Caracol, col, col,
saca los cuernos al sol
que tu padre y tu madre
ya los sacó"
(Canción popular, infantil)

182)
Yo no me conformo como la *amapola*
que embellece el trigo
y siempre está sola

"Soledad,
es tan tierna como la amapola,
que vivió siempre en el trigo sola,
sin necesitar de nadie..."
(Emilio José, *Soledad*)

183)
Al atardecer *engraso* con llanto *los ejes*
de la silla de ruedas

"Porque no engraso los ejes
me llaman abandonao(bis)..."
(Atahualpa Yupanqui, *Los ejes de mi carreta*)

vi) La frase original proviene de un anuncio publicitario, de un título, de un eslogan, etc.; v. gr.:

- | | | | |
|------|---|------|---|
| 184) | Estados <i>desunidos</i>
Estados Unidos | 185) | <i>Cantamos contigo</i>
Contamos contigo |
| 186) | Examen de <i>Preunicementario</i>
Examen de Preuniversitario | 187) | <i>Galerías Preciadas</i>
Galerías Preciados |

g) OTROS PROCEDIMIENTOS DE JUEGO VERBAL

En este apartado incluimos otros diferentes mecanismos lingüísticos que, aunque son empleados con un menor grado de recurrencia, tienen la capacidad de crear efectos lúdicos variados:

i) Antonimia

G. Fuertes procede, en diversas ocasiones, a enfrentar dos –o más– elementos lingüísticos relacionados semánticamente por un fenómeno de *antonimia*; como puede verse en los siguientes ejemplos:

- | | |
|---|---|
| 188) La <i>muerte</i> para el <i>cuerpo</i>
la <i>vida</i> para el <i>alma</i> | 189) <i>ganándome el dolor</i> con el <i>placer</i>
(...)
<i>ganándome la muerte</i> con la <i>vida</i> |
| 190) Sigue habiendo <i>solteras</i> con su perro
Sigue habiendo <i>casados</i> con querida | 191) La <i>cabeza</i> nos <i>organiza</i>
el <i>corazón</i> nos <i>desorganiza</i> .
La <i>envidia</i> nos <i>integra</i>
el <i>amor</i> nos <i>desintegra</i> . |

ii) Poliptoton

- 192) ¡Si al menos alguien *llamase*, *llamara* o *llamaría*!
- 193) Como *estar* *estás* solo,
como *estamos* tan solos

iii) Derivatio

- | | |
|--------------------------------------|--|
| 194) <i>te anima</i> el <i>ánimo</i> | 195) <i>y la sangre</i> le <i>sangra</i> |
|--------------------------------------|--|

JUEGOS LINGÜÍSTICOS EN GLORIA FUERTES (POESÍA)

196) *corre*
por los *corredores*

198) Por la *tarde*, al *atardecer*

197) La *soltera* nace
la *solterona* se hace

A veces, la autora pone en relación dos unidades léxicas emparentadas por un falso proceso de formación léxica, como puede apreciarse en:

199)
Prefiero hacer el amor en *Alejadria*
a describirlo en *alejandrino*

201)
para que la *USA* no la vuelva a *usar*

200) *Incunables* tengo...
hay *cunas* de niño

202)
Siéntate a vislumbrar este otro *plano* -
o *planeta*-

Otras veces, la forma derivada puede ser descrita como un ejemplo de creatividad léxica²¹.

203) *desollados*,
desamados,
deslantados (de *llanto*)

204) los *tigres* que *tigrean*

iv) *Inversión*.

Bajo el término de *inversión*, incluimos cualquier tipo de alteración del orden distribucional que presentan los constituyentes de una construcción previamente enunciada:

205) Tengo *jaqueca*
y *congoja*
tengo *congoja*
y *jaqueca*

207)
del *rico* que no sabe lo que es ser *pobre*,
del *pobre* que no sabe lo que es ser *rico*

206) Me subí a la *azotea*
y me quité la *vida* de la *pena*
y me dejé la *pena* de la *vida*

208)
Como no puedo *hacer* lo que *quiero*,
ahora solo *quiero* lo que *hago*

21. Véase, p.e. Guilbert, L. (1975), *La créativité lexicale*, París, Lib. Larousse.

209) ...leer hojas a los peces
...leo peces a las hojas

210)
¡Ayl ¡Qué pena de amor, amor de pena!

v) *El encabalgamiento*²².

En este apartado se pretende dar cuenta del efecto lúdico que ocasionalmente provoca el encabalgamiento al quebrar un cliché o una combinación de constituyentes sintácticos estable²³. La pausa métrica parece adquirir eventualmente los valores propios de la pausa fono-semántica en cuanto que sugiere el cierre de la construcción sintáctica sin necesidad alguna de complementación. De este modo, la expresión, fija o no, que aparece a fin de verso (*verso encabalgante*)²⁴ goza, en una primera instancia, de carácter gramaticalmente autónomo. Pero este primer sentido (A) queda automáticamente bloqueado en el momento en que el receptor prosigue la lectura del verso siguiente y descubre que hay otros signos; otros signos que, al funcionar como complemento sintáctico de aquella, requieren ser *encabalgados*. En consecuencia, el enunciado adquiere otro sentido (B), el que corresponde a la frase total que incluye la expresión supuestamente autónoma (*verso encabalgante*) y los nuevos constituyentes del verso *encabalgado*. Estos nuevos constituyentes suelen funcionar como elementos sorpresa dentro de un esquema lingüístico repetitivo contra el cual actúan. La función que desempeñan es eminentemente metalingüística, en la medida en que su aparición invita a la relectura del texto:

22. Entre los trabajos dedicados al *encabalgamiento*, cabe destacar el estudio monográfico de A. Quilis (1961), *Estructura del encabalgamiento en la métrica española. (Contribución a su estudio experimental)*, Madrid, CSIC, 1964. (Anejo LXXVII, de

23. En realidad, más que romper un cliché, lo que se hace es potenciar su transgresión, propiciar una doble lectura. Basta con imaginarse la frase total sin segmentar ocupando un mismo verso.

24. Para los conceptos de *verso encabalgante* y *verso encabalgado*, vid. entre otros: Quilis, A. (1969), *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 3^a 1986 (ed. corregida y aumentada), p. 81.

JUEGOS LINGÜÍSTICOS EN GLORIA FUERTES (POESÍA)

- | | |
|---|--|
| <p>211) Prefiero
quedarme desnuda
de amigo insincero</p> | <p>212)
La mala vida y la buena gente
me ha (sic) cortado el cordón umbilical
del llanto</p> |
| <p>213) aligera hacia mí,
abre los brazos,
acércate sin miedo,
te lo juro que no quiero dejarte
malherido.</p> | <p>214) Nos obligaron a pegar
tiros, antes de hacemos el amor.</p> |
| <p>215) ¡Ojalá conociéramos el día
en que no se oigan más disparos
que los del corcho
de la botella de champán!</p> | <p>216)
Se dan casas, aunque nunca se dan casas
a los pobres que no pueden dar...</p> |

La autora juega, pues, con una duplicidad de lecturas: una primera lectura provisional, ficticia –sin encabalgamiento– y una segunda lectura, auténtica –con encabalgamiento–²⁵, v. gr.:

- 211) quedarme desnuda ≠ quedarme desnuda de amigo insincero
 212) me ha(n) cortado el cordón umbilical ≠ el cordón umbilical del llanto
 213) no quiero dejante ≠ no quiero dejarte malherido
 214) nos obligaron a pegar ≠ nos obligaron a pegar tiros
 215) no se oigan más disparos ≠ no se oigan más disparos que los del corcho de la botella de champán
 216) se dan casas ≠ se dan casas a los pobres

La presencia de los elementos pertenecientes al verso encabalgado puede suponer la frustración de las expectativas suscitadas por un esquema iterativo, como puede verse en los siguientes versos paralelisti-

25. Este fenómeno de "deslexicalización" del tópico ha sido observado antes por otros lingüistas: Bousoño, C. (1952) cap. 14, pp. 484-485; Alarcos Llorach, E. (1967), "Secuencia sintáctica y secuencia rítmica" en A.A.V.V., *Elementos formales en la lírica actual*, Santander, Univ. Internacional Menéndez Pelayo, pp. 9-16 (anteriormente en Alarcos Llorach, E. (1955), *op. cit.*, esp. pp. 94-96); Martínez, J.A. (1975), pp. 467-468 y 476; García-Page, M. (1989), "En torno al encabalgamiento. Pausa virtual y duplicidad de lecturas", *RLit* (en prensa). A. Marchese-J. Forradellas (1986), *s.v. encabalgamiento*) describen este fenómeno como un ejemplo de *metanálisis*.

cos. El desbloqueo sintáctico que provoca el encabalgamiento es más violento:

217) Si las sílabas valen,
si la síbila acierta,
si los atletas *pegan*
patadas al balón

si + SN + V → si + SN + V + SN + SP

218) Una carta de amor (...)
te eleva,
te anima el ánimo,
te crea,
te destruye *los virus*
de tristeza

te + V (SN) → te + V + SN + SP

219) Gloria Fuentes
antipoeta
teóloga-agrícola
diputada en *cortes*
de mangas
profesora en partos (...)

SA + (SP) → SA + SP + SP

217) los atletas pegan ≠ los atletas pegan patadas al balón

218) te destruye los virus ≠ te destruye los virus de tristeza

219) diputada en Cortes ≠ diputada en cortes de mangas

En todos estos ejemplos, el carácter esticomítico de los versos que constituyen el patrón sintáctico contribuye eficazmente a la consecución del efecto lúdico buscado.

Cuando la expresión presuntamente autónoma viene repetida, el grado de sorpresa es sensiblemente mayor, por cuanto han aumentado las expectativas de reproducción. La desviación del primer sentido (A) hacia el sentido (B) resulta más intensa, más brusca:

220) Afortunadamente
no tenemos presente,
no tenemos presente
lo
de
que
nos tenemos que morir

221) Yo quiero que te quieras,
que te lleves bien contigo,
que no te consientas,
que no te consientas
volver a decir:
-¡qué asco de vidal!

220) no tenemos presente ≠ no tenemos presente lo de que nos tenemos que morir

221) no te consientas ≠ no te consientas volver a decir...

F) Estructuras parentéticas

Similares efectos de doble lectura producen otros procedimientos lingüísticos utilizados por G. Fuertes, como las *estructuras parentéticas*:

- | | |
|---|---|
| 222) Hay dos clases de amores,
los que te dejan
y los que no te dejan (<i>parar</i>) | 223) evitar carcajadas sin sonrisa,
evitar la alfombra por la cuadra,
evitar detenciones <i>-de la orina-</i>
Evitar fallecer en la oficina. |
| 224) ¡Qué celos medievales!
¡Qué inferioridad!
¡Qué falta de sereno
<i>-ambiente-!</i> | 225) pregunta aconseja <i>date</i>
<i>-nunca por vencido</i>
¡Salta! |
- 222) los amores que te dejan y los amores que no te dejan ≠ los amores que te dejan y los amores que no te dejan *parar*
- 223) evitar detenciones ≠ evitar detenciones *de la orina*
- 224) ¡Qué falta de sereno! ≠ ¡Qué falta de sereno *ambiente!*
- 225) *date* ≠ *date* (*nunca*) por vencido

h) CONCLUSIÓN

De acuerdo con los datos obtenidos con nuestros análisis, no parece aventurado afirmar que G. Fuertes, concedora de los recursos lingüísticos que pueden propiciar la creación de un juego, manipula constantemente el código en busca de tales objetivos.

Su obra poética viene a constituirse, desde un punto de vista formal, en un ensayo continuo con el lenguaje con fines fundamentalmente lúdicos. Los procedimientos de juego verbal analizados no son sino las principales características de su quehacer artístico.