

PALABRAS EQUIVOCADAS; ERROR CON-SENTIDO. ALGUNOS EJEMPLOS DE LAPSUS LINGUÆ EN LAS DERIVAS DE LA POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA

Consuelo Vallejo Delgado



PALABRAS EQUIVOCADAS; ERROR CON-SENTIDO. ALGUNOS EJEMPLOS DE LAPSUS LINGUÆ EN LAS DERIVAS DE LA POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA

ERRONEOUS WORDS: ALLOWED SENSE ERRORS. SOME EXAMPLES OF LAPSUS LINGUÆ IN THE AREA OF EXPERIMENTAL POETRY IN SPAIN

Autora: Consuelo Vallejo Delgado

Departamento de Pintura. Universidad de Granada

cvallejo@ugr.es

Sumario: 1. Introducción. La poesía experimental, entre literatura y arte. 2. Sólo con palabras. Juegos de significantes con significados. 3. Errores lingüísticos; palabras equivocadas. 4. Cuando el acto sintomático de equivocarse se vuelve arte, poesía, o lo que sea. 5. Conclusiones. A modo de epílogo: Juegos frágiles. Referencias bibliográficas.

Citación: Vallejo Delgado, Consuelo. "Palabras equivocadas; error con-sentido. Algunos ejemplos de lapsus linguæ en las derivas de la poesía experimental española". En Revista Sonda: Investigación y Docencia en las Artes y Letras, nº 10, 2021, pp. 59-74.

PALABRAS EQUIVOCADAS; ERROR CON-SENTIDO. ALGUNOS EJEMPLOS DE LAPSUS LINGUÆ EN LAS DERIVAS DE LA POESÍA EXPERIMENTAL ESPAÑOLA

ERRONEOUS WORDS: ALLOWED SENSE ERRORS. SOME EXAMPLES OF LAPSUS LINGUÆ IN THE AREA OF EXPERIMENTAL POETRY IN SPAIN

Consuelo Vallejo Delgado

Departamento de Pintura. Universidad de Granada
cvallejo@ugr.es

Resumen

Reflexionamos sobre un tipo de creación basado en juegos de palabras, donde el acto sintomático de equivocarse se vuelve arte. Algunas creaciones actuales, híbridas entre literatura y arte, cercanas a la llamada poesía experimental, presentan recursos similares al error lingüístico o *lapsus linguæ*. Analizamos algunas claves sobre cómo se producen estos errores desde el punto de vista de la neurología y la lingüística, haciendo especial mención a aquellos que se dan por semejanza morfológica entre palabras diferentes. Señalamos ciertos procedimientos retóricos que llevan implícita la idea del equívoco o la multiplicidad de opciones, así como autores anteriores que los ponen en práctica en sus creaciones. A través de la detección y análisis de ejemplos actuales del panorama artístico español, realizamos una discusión sobre la intencionalidad o la espontaneidad en su hallazgo, constatando la utilización de errores lingüísticos similares al *lapsus linguæ*, e identificando los procesos retóricos antes descritos.

Palabras clave: Error; *lapsus linguæ*; poesía experimental; palabra-arte; analogía

Abstract

This paper aims to reflect on a creation type based on plays on words, where the revealing nature of making errors becomes art. In fact, some current creations, which are hybrid between literature and art, close to the so-called experimental poetry, have resources similar to linguistic errors and *lapsus linguæ*. Furthermore, this paper analyses the keys to know how these errors occur from the point of view of neurology and linguistics, with particular reference to errors in different words caused by morphological similarity. Thus, we observe some rhetorical processes with the implicit idea of ambiguity and multiplicity of choice, and previous authors implementing these processes in their creations. Moreover, we discuss the intentionality and the spontaneity of current examples from the Spanish art scene, after an analysis and detection process. Consequently, we observe the use of linguistic errors such as *lapsus linguæ* and we identify the above-described rhetorical processes.

Key Words: Error; *lapsus linguæ*; experimental poetry; word-art; analogy

1. INTRODUCCIÓN. LA POESÍA EXPERIMENTAL, ENTRE LITERATURA Y ARTE.

Llamamos poesía experimental a un ámbito en el que se reúnen diferentes tipos de manifestación artística, hibridaciones de los lenguajes de difícil categorización, donde la palabra se disemina difrazada, latente bajo múltiples formas, maleable, a veces hasta invisible. La palabra es, entonces, sólo desencadenante, fuerza generadora, algo informe que se traslada por analogía a objetos, imágenes, fotografías, sonidos, acciones..., que añaden a su significado original el juego versátil de ser ya otra cosa: poema objeto, poema visual, foto-poesía, poesía fonética, poema acción...

Millán Domínguez se refiere a esta dificultad, señalando en lo que respecta a la poesía visual:

Definir qué es la poesía visual es una labor complicada debido a su naturaleza mixta o intermedia, en la que los límites son imprecisos. Se relacionan en ella la escritura, la imagen, el texto, los iconos, el discurso y la plasticidad, uniéndose a todo ello su pretensión estética. Del terreno de la literatura, la poesía visual conserva la utilización del discurso en sus componentes fundamentales, acentuando las posibilidades denotativas y connotativas. Del campo visual se utilizan los recursos del dibujo, el collage, el fotomontaje y las técnicas pictóricas más habituales (2014: 113).

En las últimas décadas, el *establishment* comienza a entender la originalidad y el porqué de estos híbridos, recuperando trayectorias y marcando la importancia contextual de estas creaciones, que se daban casi siempre en los alledaños marginales de lo alternativo. Se hacía eco Juan Manuel Bonet, en *La paraula pintada*, del problema de reconocimiento de este tipo de manifestaciones artísticas, diciendo:

(...) tiene mala prensa hoy, la no-especialización. Hay quien piensa, cuadrículadamente: el poeta a escribir, el pintor a pintar, el crítico a criticar. Tienen mala prensa los escritores que pintan, por ejemplo Rafael Alberti, los pintores que escriben, por ejemplo Antonio Saura, los críticos-poetas, por ejemplo Juan Eduardo Cirlot. ¿Los fronterizos? Esos son los peores...

(Juan Manuel Bonet, citado en *La palabra imaginada*, 2007: 38).

En la actualidad, estudiados sus antecedentes (Dadá, el letrismo y el concretismo de los sesenta) y designada como género, no faltan antologías de poesía experimental que intentan, a través de un afán recopilatorio, consciente de sus límites, actualizar el campo más allá de lo que ya hicieran algunos de los protagonistas de esta *neovanguardia* española. Entre ellos, citamos a Julio Campal, Ignacio Gómez de Liaño, José Antonio Sarmiento, Rafael de Cózar, y Fernando Millán, quien continúa hoy en la doble faceta de creador y teórico. Una de estas antologías últimas es *Poesía Experimental Española (antología incompleta)*, coordinada por Alfonso López Gradolí —autor también de *La Escritura mirada, una aproximación a la poesía experimental española* (2008) —que «recoge la obra de 62 autores que se mueven actualmente entre la frontera de lo plástico y de lo poético» (Alamar, 12 de mayo 2012).

La actividad en el campo de la poesía experimental en España sigue viva, y se observan recorridos de un lado a otro de esas fronteras disciplinarias fuertemente establecidas, pero también de los medios donde se desarrollan, algunos hasta ahora marginales, que van desde libros —en todas sus formas y posibilidades— (Sanz y Antón, 2012), a revistas ensambladas, fanzines, centros-archivos, o encuentros. Aunque la importancia de este tipo de poesía abarca hoy también el ámbito expositivo nacional e internacional, conquistando ferias, bienales y museos de arte contemporáneo. Muestra de ello es el protagonismo de la palabra en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia, en el año 2018.

El rastro de la poesía experimental, como tal, está trazado y ha sido estudiado en las últimas décadas en España, sin embargo, no se ha llevado a cabo un reconocimiento completo de la deuda de la poesía experimental como precursora de otras manifestaciones artísticas. Y, aún en los casos en que se traslada a los grandes centros hegemónicos del arte actual, la actividad es renombrada, camuflándose en la herencia del amplio espectro de las artes plásticas, visuales, audiovisuales, o en la performance, sien-

do en este tipo de experimentaciones poéticas y en sus ramificaciones —esos territorios híbridos de la comunicación y la expresión— donde mejor se cumple el anhelo de integración de las artes, desmitificadas y abolidas las barreras disciplinares y cualquier disyuntiva estética.

2. SÓLO CON PALABRAS. JUEGOS DE SIGNIFICANTES CON SIGNIFICADOS.

Si es complicado categorizar al conjunto de manifestaciones que se engloban bajo el término «poesía experimental», lo es aún más en ejemplos actuales que sólo usan la palabra. Estas creaciones se suelen encontrar adscritas al campo de la poesía visual, donde, sin embargo, es la imagen la que sustituye en gran medida a la palabra. Pero los procedimientos de este tipo de obras son muy diferentes a ésta, principalmente por el protagonismo evidente de la palabra, aunque sus creadores no proceden únicamente del lado de la literatura. Ejemplos de este tipo de arte hecho sólo con palabras los encontramos también en las experimentaciones cercanas al letrismo o a la poesía concreta, en las que la palabra se vincula a juegos principalmente formales, o a una dimensión gráfica, plástica o sonora. Ana María Guash se refiere a ellos, nombrándolos como arte-palabra, pero haciendo hincapié en el uso específico de la palabra y en su pérdida de significado:

La consideración de palabras como arte, lo que en el entorno del arte conceptual se denominó word-art (arte-palabra), implica que el texto (la palabra en tanto elemento discursivo en un contexto literario) y el titulado (la palabra en tanto elemento gráfico en un contexto visual) se transformaron en “logos”, en palabras-objeto sin contexto y sin connotación literarias, si bien en algunos casos los textos combinan la visualización de un vasto espacio con un acto que de por sí no tendría significación (Guash, citado en Mora-Meléndez, 2020: 300).

Sin embargo, existen creaciones en las que el uso que se hace de la palabra no consiste únicamente en su transformación como objeto, o como signo, estando implicados recursos relacionados con la retórica. Se dan entonces ricos procesos de analogía que diversifican su uso normal y atañen principalmente a su significado, deconstruido en juegos semánticos

que trascienden la univocidad de los términos.

La tradición de las creaciones basadas en el uso diverso de la palabra arranca desde Grecia —o antes, si añadimos civilizaciones o culturas no occidentales—, y se traslada, pasando por todas las épocas y culturas con las que confluye, al momento actual. Rafael de Cózar traza un recorrido amplísimo en su libro *Poesía e Imagen. Formas difíciles del ingenio literario* (1991), ordenando, estableciendo tipologías, diseccionando y agrupando, recuperando ejemplos; los sistematiza. En la introducción se apunta: «Y esta es la aportación que ofrece este libro a la crítica literaria actual. Los caligramas, enigmas, jeroglíficos, emblemas, acrósticos, laberintos, retrógrados, logogrifos, anagramas, cronogramas y otros procedimientos semejantes aparecen aquí estudiados (...)» (López Estrada, citado en Cózar, 1991: 7).

De todas estas formas creativas revisadas por Cózar, que se bifurcan de la poesía más tradicional, nos interesan los casos en los que el uso de la palabra se realiza en base a esas analogías mencionadas con anterioridad, produciéndose un juego simultáneo entre similitud y diferencia. En concreto, Cózar habla de homofonía, dilogía, logogrifo y paranomasia, que pasamos a definir a partir de su acepción en el *Diccionario de la Real Academia* (1992). La homofonía estaría referida a palabras que suenan igual. La dilogía sería el uso una palabra con dos significados distintos dentro del mismo enunciado. El logogrifo consistiría en la combinación de letras que forman una palabra para obtener otras. La paranomasia, en el uso de palabras muy similares en un mismo contexto, creando confusión.

En este tipo de procedimientos subyace la idea de polisemia, pero también la del error, puesto que la interpretación del sentido se ve en la encrucijada de seleccionar entre varias posibilidades, que comparten una semejanza importante a nivel de significante pero no a nivel de significado. La opción correcta se parece demasiado a la desacertada, o al contrario, pero entre ambas existen conexiones semánticas que tanto creador como espectador deben establecer. Se pone de manifiesto la elasticidad de la palabra y su capacidad para ser usada de manera diferente, creativa, ingeniosa, generando nuevas poéticas que están basadas en la multiplicidad de la lectura y en las derivaciones de sus significados.

Pero hay un hecho más que llama la atención, y es la relación entre la propia morfología textual y su semántica, de manera que en los procedimientos seleccionados del estudio de Cózar, como también en otros que pasaremos a ver a continuación, los juegos de significantes y los juegos de significados están estrechamente vinculados, sin que podamos discernir bien qué sucede antes o cual de ellos origina al otro; si los errores de significante producen hallazgos de significados, o al contrario.

3. ERRORES LINGÜÍSTICOS; PALABRAS EQUIVOCADAS.

La identificación de este tipo de creaciones que juegan con la palabra y el error nos lleva a reflexionar sobre los mecanismos y los contextos en los que se ocasionan, detectando su vinculación con fenómenos descritos tanto en el ámbito de la neurología como la lingüística. La pregunta que surge a posteriori sería el porqué del interés del arte en este tipo de anomalías, y cómo se trasciende su uso esporádico, azaroso, y aparentemente carente de sentido.

3.1. El lapsus lingüæ.

Uno de los primeros aspectos a apuntar en el caso de los errores del lenguaje sería la diferencia entre aquellos que obedecen a un rasgo patológico, es decir, aquellos que tienen relación con determinados fallos cerebrales que los originan, y otros que no tendrían relación aparente con ellos, y que suelen denominarse *lapsus lingüæ*.

En el ámbito de la neurología, los fallos del lenguaje se denominan de forma genérica «afasias», distinguiéndose la de *Broca* y la de *Wernicke*, recogidas por Howard Gardner (2005). Un caso específico serían las «parafasias», que consisten en la sustitución de fonemas o morfemas por otros, y que a nivel clínico se consideran evidencia de una patología mayor.

En el caso de los errores cometidos al hablar de forma ocasional o fortuita, se habla de *lapsus lingüæ*. Y tal y como señala la profesora Susana del Viso, no está claro que tengan siempre relación con trastornos neurológicos:

Todo hablante comete lapsus lingüæ de cuando en cuando; estos errores no parecen ser producto de ningún estado mental especial ni depender de la formación o el nivel cultural de los hablantes; no son producto de patología alguna, más bien al contrario; no dependen de características situacionales, etc. Tal vez, si acaso, puedan variar *cuantitativamente* en situaciones de mayor demanda o presión comunicativa para el hablante, o en algún estado de cansancio o similar (aunque no tenemos constancia de investigaciones que corroboren tal extremo). (2002: 356)

Del Viso presenta un estudio sistemático que argumenta las regularidades que muestran los errores espontáneos del habla, el cual pone de manifiesto que no se trata de errores aleatorios o arbitrarios. Además, crea un *corpus* de errores en castellano, similar al de otros autores, donde se recogen los que han ido recopilando en el estudio, identificando también los límites y el alcance en la selección de los mismos.

Lo que nos interesa de lo aportado en este estudio es esa idea central de que los errores obedecen a normas y patrones determinados, puesto que su producción evidenciaría el propio funcionamiento del lenguaje, su construcción.

Pero hay un rasgo que borra la distinción de estos errores, hecha sólo en base a su relación o no con el ámbito clínico, y es que tanto en el caso del error lingüístico patológico como en el *lapsus lingüæ*, su producción es involuntaria. Nos equivocamos sin querer, y el error surge incontrolado y espontáneo.

Otro aspecto que nos interesa a la hora de acercarnos a la manera en que se producen estos errores tendría que relacionar, necesariamente, su generación con los procesos que ocurren en la lectura. Según varios autores, en el cerebro hay dos vías de lectura, la léxica y la fonológica (Dehaene, 2007, citado en Gamoneda, 2014) que se dan al unísono, pero que a veces pueden entrar en conflicto. En nuestro cerebro existe un área especializada en el reconocimiento visual de las letras. Como señala Gamoneda, en un estudio sobre el error de lectura en un poema de Verlaine, «las palabras necesitan ser fijadas por la mirada» (2014: 435). Efectivamente, leer consistiría tanto en una captación de las formas, como en una interpretación de su significado. Sin embargo, am-

bos procesos no se dan al mismo tiempo, sino que la diferente velocidad en que se lee un texto o una palabra en cuanto a imagen, es decir su comprensión morfológica, y la de la captación de su sentido, origina fallos, errores, que se deben casi siempre a una cierta proximidad con el término que se confunde. Gamoneda habla del *rebús* en la homofonía, de manera que, debido a la semejanza de dos palabras que se pronuncian igual, es necesario seleccionar entre varios sentidos, y del *amorçage*, donde una cadena de letras o fonemas facilita que leamos otras con las que comparte un morfema, produciéndose un error. Pero además, este autor, relaciona estos fallos con las competencias de la metáfora y el lenguaje poético, apuntando que «la lectura poética deja sus marcas en los procesos neurocognitivos de la lectura» (Gamoneda, 2014: 439), y afirma la existencia de una relación necesaria entre estos errores y la creatividad poética. De tal manera que afirma:

Tal eficaz operación de seducción del sentido sucede a espaldas de todo proceso consciente, y, de este modo, «sacrifica mucho intelecto», que diría Valéry. Pero ello no quiere decir que escape al funcionamiento de los procesos cognitivos de la lectura. Un análisis detallado de éstos podría refrendar que la imperfección lectora está implicada en los fenómenos poéticos (2014: 433).

De la idea de *lapsus lingue* como fenómeno aleatorio o arbitrario, pasamos siguiendo el estudio de Del Viso, a la identificación de unos ciertos patrones que se repiten en su producción. Con las aportaciones de Gamoneda introducimos la idea de la importancia de la analogía y el error en la generación de nuevos sentidos en el uso poético del lenguaje. Faltaría por determinar la implicación del emisor y el receptor, es decir, la relación del error con el sujeto que produce el fallo y cómo se da el reconocimiento del mismo por parte de un posible receptor, espectador del mismo.

3.2. Freud y la producción de palabras mixtas. De cómo el error explora emociones del subconsciente.

Freud, en *El chiste y su relación con lo inconsciente* (1905), habla de mecanismos que llama «de condensación», en los que varias palabras se usan simulta-

neas dando lugar a otra nueva, produciendo un error que origina el chiste. En el texto aparecen ejemplos como Cleopoldo (Leopoldo y Cleo). Además, alude a diferentes historias para ilustrar con más detalle estos equívocos. En una de ellas cuenta cómo un tal Ehering al verle un anillo de compromiso a un amigo le pregunta por él, quien responde: Trauring pero cierto, unión de Trauring, aber wahr, que significa Triste pero cierto, confundiendo *Trauring* (triste) con *Trauri* (alianza). En este libro, Freud refiere también otros muchos ejemplos similares recogidos por otros autores, citando el mencionado por Brill acerca de una historieta anónima donde las Navidades son calificadas como *alcoholidays*.

Lo que nos interesa del estudio aportado por Freud, es la semejanza entre los ejemplos que presenta y las creaciones realizadas con palabras basadas en el error. El mecanismo parece el mismo, tal y como ocurría, además, en el caso del *lapsus lingue* y en los errores con sentido poético antes referidos. Pero Freud no pasa por alto señalar dos cuestiones: el carácter espontáneo en su producción y la revelación de una cierta verdad. Estos equívocos desvelarían un sentido que no existía en la palabra original. El error lingüístico, por lo tanto, sería sólo aparentemente error, pues llevaría implícito el descubrimiento de una realidad más profunda y, en cierta medida, certera. Además, Freud apunta que cuanto menor sea la diferencia entre la palabra original y la errónea mayor será la eficacia del chiste. La semejanza mayor con lo equivocado aumenta el grado de confusión, por lo que el reconocimiento del error provoca una mayor hilaridad, un mayor placer. «Al placer proporcionado por la libre combinación de los significantes en los juegos de palabras, Freud lo denomina *placer del sinsentido*» (Lázaro, 2005: 168).

4. CUANDO EL ACTO SINTOMÁTICO DE EQUIVOCARSE SE VUELVE ARTE, POESÍA, O LO QUE SEA.

Una marca de tinto de verano juega con la polisemia de la palabra Distinto, o un espectáculo cultural de Madrid se anuncia como Madrionetas. Los juegos de palabras que usan el error para cambiar y generar nuevos significados están de moda; abundan desde hace tiempo en los chistes de toda la vida, en la viñetas, en la publicidad y en los memes de

hoy, ejemplos perfectamente equiparables, a todos los niveles, a este tipo raro de poesía experimental. Nada los distingue de la mera ocurrencia o el reclamo del marketing, salvo el lugar donde se exhiben o reproducen, y una intencionalidad —llamémosle especializada— que los designa como poesía o arte; son poemas mínimos, obras mínimas.

Incluso en aquellos ejemplos en los que prima el humor, a diferencia de los chistes puramente lingüísticos que tendrían la función principal de provocar la risa (Castro, 2014), los errores que se presentan como obras artísticas son mostrados por su creador con una intencionalidad más amplia que la simple gracia.

Reconocemos, por lo tanto, varios momentos o fases para que estos errores triviales de palabras sean material para el arte. Uno de ellos tiene que ver con su hallazgo, con la concordancia con una cierta verdad; son errores con sentido. El proceso aparentemente simple de su producción, casi siempre espontáneo, da paso a una actividad reflexiva inmediatamente posterior que sirve de reencuentro con el significado. Lo que sucede antes y después del producto creativo (esa palabra errónea que evoca o se solapa con otra) es una misma cosa. Siguiendo la reflexión de Freud, cuando el error ocurre se produciría una revelación de cosas no dichas que de repente toman forma. Lo interno se externaliza, sirviendo de re-conocimiento; son errores sentidos. Es por ello que, estos fallos triviales aparentemente simples, adquieren importancia, no sólo porque a veces despiertan la risa como ocurrencias improvisadas, sino por su poder de expresar emociones internas mucho más complejas. Es entonces cuando su creador, tal y como hiciera Duchamp con el urinario (que deja de ser un urinario cualquiera para convertirse en la fuente del señor Mutt) los señala como obra, autenticando su valor. El error léxico se convierte en una tontería hecha arte. La débil diferencia con los fallos de los niños al aprender a hablar, o con los de los enfermos con patologías neurológicas, no sería suficiente para distinguirlos, como tampoco su relación con los mecanismos del chiste. Sólo el sentido otorgado al sinsentido cometido en el habla o en la escritura, en la palabra, transforma la mera ocurrencia en un signo de nuestro tiempo, efímero y momentáneo en su mensaje y en su comprensión. En el arte y en la poesía, como en el humor, el error le saca el mejor partido a las palabras.

4.1 Ciertos antecedentes más o menos poéticos. De las palabras combinadas de Huidobro a las palabras rotas de Justo Alejo o la antipoesía de Nicanor Parra.

Como antecedentes o movimientos relacionados con la palabra y el error se pueden señalar algunas experimentaciones transdisciplinarias de Dadá o el Surrealismo basadas en juegos lingüísticos, muchas de ellas precursoras de la poesía fonética. Pero también podríamos remontarnos a ciertos aforismos o incluso a las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, o a los ejemplos citados anteriormente que menciona Cózar y que vienen desde época clásica. También podríamos llegar hasta sus derivas en la poesía de los novísimos o el conceptualismo, la parapoésía de Luis Alberto de Cuenca o los poemas para niños y niñas de Gloria Fuertes. Es por ello que no vamos a trazar una trayectoria —sería amplísima y de difícil acotación— sino que elegimos ciertos ejemplos por su proximidad al tipo de juegos lingüísticos basados en experimentaciones cercanas al error: las combinaciones de Vicente Huidobro, las palabras rotas de Justo Alejo y la antipoesía de Nicanor Parra.

En el poema «Altazor-Canto IV» del chileno Vicente Huidobro (1893-1948), se juega con las palabras combinándolas entre sí, como en los versos: «Al horitaña de la montazonte/La violondrina y el goloncelo». Y también con la generación de nuevas palabras basadas en analogías con la palabra primera, golondrina, derivada en otras tantas: «Ya viene la golondrina/Ya viene la golonfina/Ya viene la golontrina/ Ya viene la goloncima/Ya viene la golonclima/Ya viene la golonrima/Ya viene la golorisa/La golonniña/La golongira/ (...)». Estas analogías serían aparentemente juegos originados en el significativo, pero no son sólo eso, puesto que son evidentes los hallazgos en el significado, en un lenguaje que se torna original y genuino; poético. Como señala Torres Ruíz:

(...) hoy no se puede escribir poesía sin un poco de locura mental sin un poco de invención—porque-sí, mezcla explosiva que se sube a la cabeza del creador y del lector. Por eso, la deuda con Vicente Huidobro, más que con los

vanguardistas alemanes, franceses o italianos, es duradera e imborrable (Torres Ruíz, 2020)

Otro ejemplo, en el que la palabra también se vuelve anómala, pero siguiendo procedimientos muy diferentes a los que hemos visto en Huidobro, lo podemos encontrar en la poesía de Justo Alejo (1935-1979). En muchos de sus poemas las palabras se rompen, y mediante el uso de las mayúsculas o los colores encuentra nuevos significados. En su caso, se trata de una poesía donde la imagen gráfica y el error, error sólo aparente, se usan en pro de un mensaje crítico y social:

Pero el método de Alejo de romper las palabras destacando semántica y semióticamente ciertas letras y sílabas, también será deudor de Rimbaud, o Verlaine, por la potencialidad que le otorga Alejo en ocasiones a las vocales y los colores; así mismo en sus versos se reflejarán la conceptualización y el silencio resultante de la composición tipográfica de Mallarmé, y la visualización de este, de Apollinaire y del dadaísmo; beberá de las asociaciones fonéticas y fonológicas de este movimiento y del creacionismo; y del surrealismo tomará además la ruptura sintáctica con el fin, quizás, de romper metafóricamente del mismo modo la sociedad (Delgado de Castro, 2015: 86)

En el caso de la antipoesía del chileno Nicanor Parra (1914-2018) —que era además matemático y físico— lo que nos interesa especialmente es la vinculación con los temas populares, urbanos, y la desmitificación de la creación, de la poesía, que según él «debía cambiar su forma y su formato, su medio y su canal, su hablante y su mensaje» (Vásquez-Rocca, 2012: 13). En sus artefactos usa un sentido crítico e irónico, de manera que:

El antipoeta, mediante un proceso de descontextualización, incorpora a su obra discursos del habla coloquial, la fórmula científica, la sentencia filosófica, así como discursos del habla coloquial, la fórmula científica, la sentencia filosófica, así como de los múltiples lenguajes que provienen del mundo industrial y comercial. El antipoeta traslada discursos de lugar. Deconstruye o desmantela la escritura de ellos, los saca del lugar natural en el cual surgen para instalarlo en uno nuevo, en un espacio artístico (Vásquez-Rocca, 2012: 14).

4.2 Algunos ejemplos de errores de palabras en creaciones actuales del panorama español:

Ejemplos similares a los procedimientos descritos abundan en el ámbito creativo desde hace décadas, y en producciones actuales, también como recurso de la poesía fonética y del arte de acción. Recordemos la impracticable declinación del poema sonoro de Esther Ferrer: «espectáculo / espectaculocracia / espectaculogismo / espectaculografía / (...)» (Escrituras en libertad, 2009).

Sin embargo, en esta ocasión, seleccionamos principalmente obras que utilizan sólo el texto escrito. Además, nos fijamos en ejemplos más bien vinculados al campo de la poesía experimental, y no tanto al de las llamadas artes plásticas o visuales, aunque hemos señalado con anterioridad que los límites son difusos y la especificidad la marca el medio de difusión más que la diferencia entre las obras. Y, a veces, ni eso.

En las obras seleccionadas, los juegos de palabras son la base de composiciones gráficas que las dotan de una expresión formal, o bien acompañan objetos o esculturas, completando la obra, a veces sólo a



Fig. 1. Antonio Gómez, *Pena de Suerte*. Imagen: cortesía del artista

modo de título, descubriendo mediante la palabra nuevos sentidos. La imagen es desvelada por el título, como diría Geles Mit (2002).

Revisamos a continuación algunas creaciones actuales, constatando la utilización de errores lingüísticos similares al *lapsus linguae*, e identificando procesos retóricos antes descritos.

En *Pena de Suerte*, de Antonio Gómez (Fig. 1), las palabras «muerte» y «suerte» enfrentan sus significados. Pero, además, la S sustituida por \$, símbolo del dólar, genera una nueva polisemia. La ambivalencia del lexema, como signo y como letra, causa un primer efecto de resonancia en el lector; la repetición no sólo de la palabra, sino de toda la frase-verso: pena de suerte, pena de muerte, pena de \$. La velocidad de reconocimiento se produce debido a la simultaneidad de las palabras superpuestas, y al protagonismo del símbolo que lo modifica semánticamente.

Podemos identificar un recurso similar en *Escalera de luna*, de Juan de Loxa, Homenaje a Elena Mar-

tín Vivaldi, donde el poeta dibuja una escalera inclinada formada con la palabra manuscrita Eluna, una analogía a dos bandas entre su nombre —Elena-Eluna— y el primer libro de poemas publicado por la poetisa en 1945, *Escalera de luna*. Sin embargo, en este caso el *elemento error*, la «e», no aparece, siendo sustituido por el *elemento target*, según las denominaciones de Susana del Viso (2002)

El poema objeto de Alejandro Gorafe titulado *Amortérate* (Fig. 2A) —un mortero tapizado en polipiel negra con cremalleras y tachuelas— es un ejemplo en el que se dan a la vez la condensación freudiana y el *lapsus linguae* del tipo *amorçage*. En el título se reúnen tres palabras: amor, mortero y motero (condensación); y a la vez se produce la confusión morfológica entre dos de ellas, que comparten el morfema «mo», dándose una diferencia léxica mínima de una letra, la «r». En este caso, el que lee el título anticipa, casi simultáneamente, otra palabra que no está escrita, produciendo la elipsis de esa letra, que la diferencia de la que sí lo está. Es el lector el que inventa, por analogía, la otra palabra: motero. La eficacia de esta palabra-título se debe a la econo-



Fig. 2. A) Alejandro Gorafe, *Amortérate*. B) Enhorabuena (Manuel Pérez Valero). Fuente: Fotografías cortesía de los artistas.



Fig. 3. A. Clemente Padín. B. Franklin Valverde. C. Francisco Aliseda.
Fuente: Colección Arte Postal Postdata Esperanza Recuerda.

mía con la que se da el error; existiendo una mínima separación entre los dos términos. Pero además, en esta obra de Gorafe, es el objeto plástico el que retroalimenta a la palabra, creando un juego múltiple de significados que se acompañan en las sensaciones visuales y sinestésicas de los materiales usados en su elaboración. El espectador va de la palabra al objeto, y viceversa, sintiendo ese placer del descubrimiento que lo convierte en cómplice del juego, trampa que el artista ingenia para seducirnos, poniendo en marcha el mecanismo de funcionamiento interno de sus procesos cognitivos, creativos, lingüísticos. Cazadores de significados, artista y lector-espectador se reúnen en el acto imprevisible y mágico del descubrimiento de sentidos.

Algo parecido ocurre en la obra de *Enhorabuena*, nombre artístico de Manuel Pérez Valero (Fig.2B), que juega con la confusión entre «contigo» y «con-guito» en un cambio de posición entre la «t» y la «g» muy eficaz. El espectador lee la palabra escrita —contigo— sobre el objeto que reconoce: el muñeco que asociamos a la conocida marca de cacahuate con chocolate, descubriendo el engaño, y disfrutando del hallazgo y la simultaneidad de significados.

En el caso de las postales del uruguayo Clemente Padín, siempre comprometidas con lo social, se juega con la semejanza de las palabras «paz» y «pan», aprovechando la ambivalencia gráfica de la «z» al girarse. El hallazgo rápido en la decodificación y la

simplicidad ayudan en la lectura y comprensión del mensaje, sin que sea necesario realizar un esfuerzo adicional para descifrarlo.

En la postal del brasileño Franklin Valverde, homenaje a Federico García Lorca, se juega con la palabra «verte» escrita en rojo, en la que la «t» es de color verde, de manera que intuimos la palabra no escrita, verde. Los lectores-espectadores que conocen la poesía de Lorca pueden recordar sus versos: verde que te quiero verde. El significado se concentra en la imagen, donde el texto central está escrito en amarillo, recordando la bandera española. El recurso del color en las letras y la polisemia recuerdan a Justo Alejo.

También en formato postal, el juego ortográfico de Francisco Aliseda (Fig. 3C), donde se puede leer: «hay, ahí, ay», utiliza la homofonía de las tres palabras que, sin embargo identificamos como diferentes y contradictorias en su significado. Como también ocurre en el poema visual de Ibirico, una hoja de árbol sobre una página donde se lee «OH! ja ja ja» (Pliegos de la Visión)

Seleccionamos dos ejemplos de la *Convocatoria Poesía visual contra la violencia de género*, de la Escuela Gaspar Becerra, de Baeza (Jaén), lanzada por Miguel Agudo, autor del libro de aforismos *Parapensares* (2017): la obra de Antonio Ledesma

~~LAPIDACIÓN~~
LÁPIZ ACCIÓN

AMORORROH
ERRE QUE ERRE

Fig. 4. A. Antonio Ledesma López, *Educación contra la violencia de género*.
B. Beltrán Laguna, *Erre que erre*.

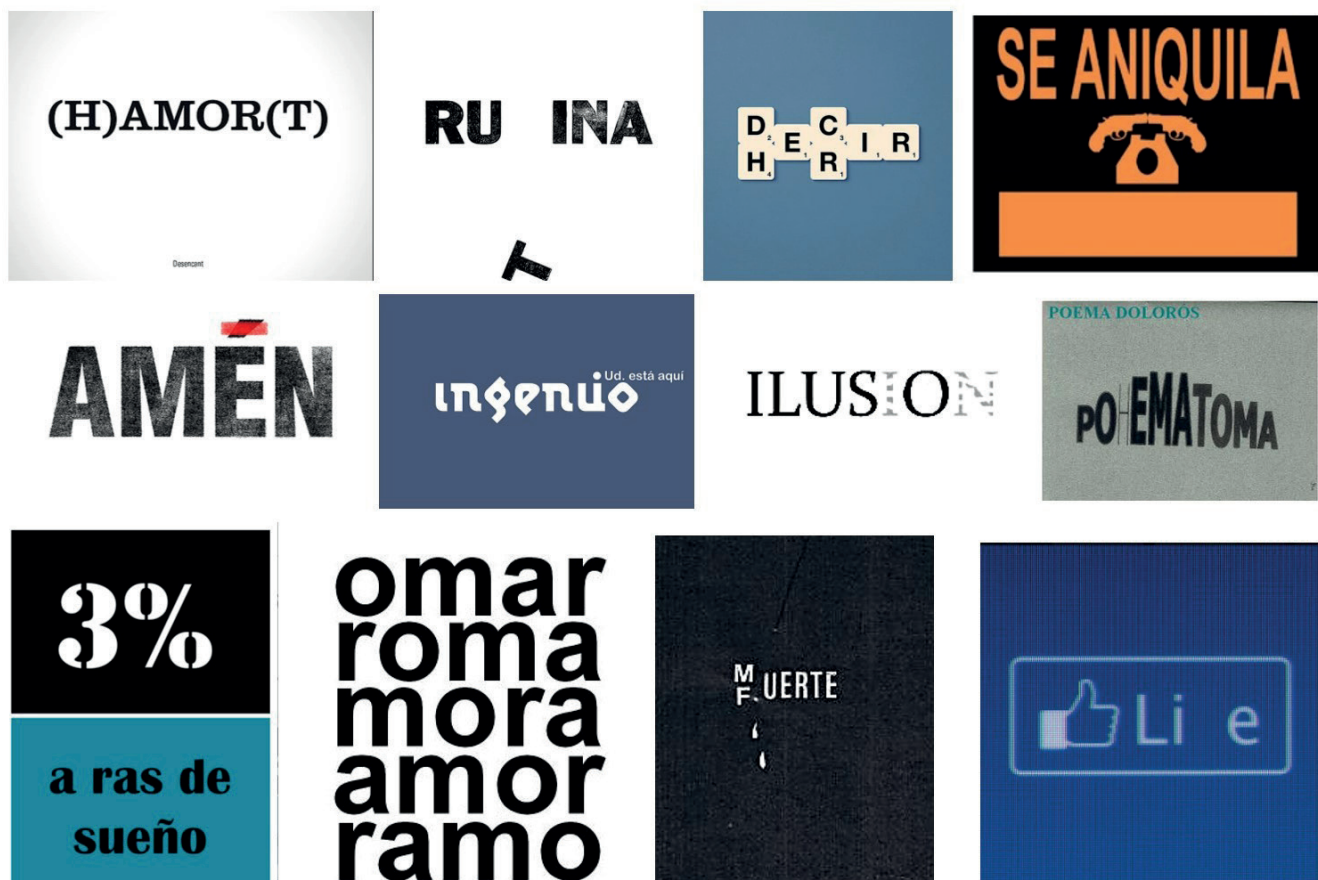


Fig. 5. Ejemplos extraídos de la colección Pliegos de la Visión, Ediciones Babilonia.
A. Cristian Porres. B. Julián Alonso. C. Diego Mir. D. José Carlos Velázquez. E. Diego Mir. F. Miguel Agudo. G. Julián Alonso.
H. Salva Pérez. I. Felipe Zapico Alonso. J. Paco Pérez Belda. K. Sergi Quiñonero. L. Javier Jaén.
Fuente: reproducción autorizada por el editor, extraída de <http://www.edicionesbabilonia.com/>

Palabras equivocadas; error con-sentido. Algunos ejemplos de lapsus linguæ en las derivas de la poesía...

López, titulada *Educación contra la violencia de género* (Fig.4A), que disecciona la palabra lapidación, separándola en lápiz y acción, hallazgo ingenioso que genera dos significados en oposición. Y la de Beltrán Laguna, *Erre que Erre* (Fig. 4B), que enlaza las palabras amor y horror, creando un recorrido de lectura de izquierda al centro (amor), y de derecha al centro donde se cambia el sentido de la lectura (rorroh), con el lexema «r» que comparten ambas palabras escrito en rojo.

En Los Pliegos de la Visión, de Ediciones Babilonia, colección de poesía experimental a cargo de Paco Pérez Belda, encontramos numerosos ejemplos, entre los que seleccionamos algunos (Fig. 5):

Desencant, de Cristian Porres (Fig. 5A), con un re-

curso próximo a la dilogía y la homofonía, donde las palabras en catalán «Amor/Ha mort» se contraponen.

Las obras de Julián Alonso, que presentan la elipsis de un lexema: la «t» caída de rutina/ruina (Fig. 5B), o la «i» apenas visible de ilusión/iluso (Fig. 5G). Mientras que en la propuesta de Javier Jaén (Fig. 5L), se nos muestra el icono de *like* de las redes sociales, donde la «i» ha desaparecido, siendo el lector-espectador quien reconstruya y caiga en el error-trampa. En la obra de Felipe Zapico Alonso (Fig. 5I) podemos leer «3% a ras de sueño», identificando la «ñ» impostora que suplanta la palabra original.



Fig. 6. Serie “Esta vida es un bidón”. Autoría propia

Los trueques de letras: Ingenuo/ingenio de Miguel Agudo (Fig. 5E) usa la semejanza gráfica de las letras «u» e «i», creando un híbrido entre las dos, superponiendo la lectura. Tampoco Sergi Quiñero renuncia a presentar escritos los dos lexemas, única diferencia entre las dos palabras: muerte/fuerte (Fig. 5K). Como también ocurre en las palabras con fichas de dominó de Diego Mir (Fig. 5C), quien también juega con la paranomasia en otra obra donde vemos-leemos una palabra que es a la vez dos diferentes: amén/amen, al tachar la tilde en rojo a modo de corrección (Fig. 5E).

En *Pohematoma* (Fig. 5H) de Salva Pérez, el recurso es diferente: dos palabras se enlazan encadenadas; poema y hematoma. Y el logogrifo de Paco Pérez Belda (Fig. 5J) combina las letras de la palabra amor. Mientras José Carlos Velázquez nos confunde con el rótulo «se alquila» que cambia por «se aniquila». (Fig. 5D)

Constatamos la coincidencia en todas estas obras de los diferentes procedimientos del *lapsus linguae*: errores de movimiento (copia, desplazamiento, intercambio), errores no contextuales (sustitución, fusión, omisión, intrusión o adición) (del Viso, 2002). Y concluimos afirmando, de nuevo, que la cuestión sobre su producción voluntaria o no en el territorio del arte, se salda con la idea de *poiesis* (creación), como desencadenante de la expresión y el lenguaje,

del conocimiento.

5. CONCLUSIONES. A MODO DE EPÍLOGO: JUEGOS FRÁGILES.

Hay algo más en estas variaciones mínimas, errores mínimos que consiguen una resonancia semántica sostenida en el intervalo de la mirada y la lectura, ampliado el tiempo de la obra en el juego de la interpretación, donde lo similar se hace diferente, y lo verdadero es falso, y viceversa. Hay algo más, sin duda, en el placer del arte por combinar lexemas y morfemas o equivocar palabras (para ello ya estaría el *Scrabble* o *El ahorcado* de toda la vida). Hay algo más que el recurso eficaz del chiste lingüístico, cuyos mecanismos comparte. Hay algo más en su hallazgo creativo y espontáneo, de ocurrencia acertada que desvía el sentido, semejante a veces a los mecanismos de conectividad y a los procesos analógicos del descubrimiento científico; esos orígenes compartidos por el conocimiento y la imaginación (Bronowsky, 1993). Hay algo más en estas piruetas catárticas de la palabra explorando emociones del subconsciente, o desafiando a la sociedad establecida para liberar lo que (nos) ocurre; ese contrarrestar nuestro día a día. Hay algo más que el absurdo o la rebeldía crítica, síntomas de la condición posmoderna, del yo vulnerable. Hay algo más que la simple tontería. Hay algo más. Debe de haber algo más.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agudo, M. (2017). *Parapensares*. Sevilla: La isla de Siltolá.
- Alamar, I. (2012, 18 de mayo). Reseña del libro *Poesía Experimental Española (antología incompleta)* de A. López-Gradolí, <http://bit.ly/3iVookC>
- Ayram, C. (2020). «Poesía pintada, poesía por metro. La vanguardia visual en Poèmes peintre (1922) de Vicente Huidobro y 5 metros de poemas (1927) de Carlos Oquendo de Amat» *LA PALABRA* (37). <https://doi.org/10.19053/01218530.n37.2020.9490>
- Bronowsky, J. (1993). *Los orígenes del conocimiento y la imaginación*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Castro, S.J. (2014). *Sobre la belleza y la risa*. Salamanca: Editorial San Esteban.
- Cózar, R. (1991). *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV A.C. hasta el siglo XX*. Sevilla: El carro de la nieve.
- Del Viso, S. (2002). «Los lapsus linguae como fuente de datos en el estudio de la producción del lenguaje: un corpus de errores en castellano» *Anuario de Psicología*. 33(3): 355-384.
- Delgado de Castro, M.A. (2015). «El lenguaje vanguardista en la poesía de Justo Alejo». *EPOS, Revista de Filología*, 31: 83-104. <https://doi.org/10.5944/epos.31.2015.17385>
- Escrituras en Libertad. Poesía Experimental Española e Hispanoamericana del Siglo XX (2009) [Catálogo de exposición y CD]*. Instituto Cervantes.
- Gamoneda Lanza, A. (2014). «Sentidos seducidos. Aspectos neurocognitivos de la lectura poética (sobre un poema de Verlaine)» *Revista Signa* 23: 429-441. <https://doi.org/10.5944/signa.vol23.2014.11742>
- Gardner, H. (2005). *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Paidós.
- Geles, M. (2002). *El título en las artes plásticas. La imagen desvelada por el nombre*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Colección Formas plásticas.
- Gómez, A., Lama, M.A. (2007). *De acá para allá*. León: Universidad de León.
- Lanz-Rivera, J.J. (1992). «La poesía experimental en España: historia y reflexión teórica». *Iberoamericana* (1977-2000), 1 (45): 52-70. <https://www.jstor.org/stable/41671295>
- La palabra imaginada: diálogos entre plástica y literatura en el arte español* (2007). Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente.
- La Poesía más viva [Mirar + Ver=Leer]* (2009). Gómez A., Guzmán-Simón F. (textos). Badajoz: Biblioteca de Extremadura.
- Lázaro, J. (2005). «Los placeres del cuerpo que ríe». *Revista Acto*, 2-3: 157-177. <http://bit.ly/2MvScI6>
- López Gradolí, A. (2008). *La Escritura mirada, una aproximación a la poesía experimental española*. Madrid: Calambur.
- Loxa, J. (2009). *Juegos reunidos: [memoria, 1967-2007 y pico]*. Guzmán-Simón, F. (Prólogo). Almuñécar, Granada: Alhulia.
- Millán, F. y García Sánchez, J. (eds.), (2005) *Antología de poesía experimental: la escritura en libertad*. Madrid: Visor.
- Millán Domínguez, B. (marzo 2014). «Visualidad y experimentación en la poesía de neovanguardia española». *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche*

e iberoamericane, número extraordinario: 113-140.
<https://doi.org/10.13130/2240-5437/3914>

Mora Meléndez, F. (2020). «Daniela Serna: del texto en expansión a los límites de la forma». *Co-herencia*, 17(32): 297-304. doi: 10.17230/co-herencia.17.32.13

Real Academia Española. (1992). *Diccionario de la lengua española*, (21ª ed.). Espasa.

Román Benticuaga, J. (2018). *La palabra como experiencia plástica y visual. Técnicas de creatividad artística*. [Tesis Universidad Pablo de Olavide] <http://hdl.handle.net/10433/6461>. 2018

Sanz, A., Antón, J.M. (2012) *El libro de los libros de artista*. Sestaro, Vizkaia: La Única Puerta a la Izquierda.

Sarmiento García, J. A. (1990) *La otra escritura: La poesía experimental española, 1960-1973*. Albacete: Universidad de Castilla la Mancha.

Torres Ruíz, J. (2020, 15 de diciembre). «Siempre Huidobro». *Prometeo Digital*. http://www.prometeodigital.org/SIEMPRE_HUIDOBRO.htm

Vásquez Rocca, A. (2012). «Nicanor Parra: Antipoemas, parodias y lenguajes híbridos. De la anti-poesía al lenguaje del artefacto». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. (Núm. Especial: América Latina) http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2012.41775