

Màrius Serra

# VERBALIA

Juegos de palabras y esfuerzos del ingenio literario



Casi todo el mundo recuerda la apuesta que permitió a Quevedo llamarle coja a la reina sin efectos secundarios o el pétreo motivo por el que el primer Papa se llamó Pedro. Y, sin embargo, ¿quién sabe qué es un calambur? ¿Y un logogrifo, un palíndromo, un bifronte, una paronomasia, un lipograma, un crono-grama, un contrapié...? A menudo los juegos de palabras van más allá del simple chascarrillo. Una línea sutil y poco divulgada enlaza el enigma de la Esfinge con los métodos cabalísticos, los artificios barrocos, los juegos vanguardistas e incluso los pasa-tiempos de la prensa.

Márius Serra cartografía en este volumen una terra incognita formidable: el país de Verbalia. Una tierra de tropos que contiene, documentados, textos ludolingüísticos en cinco lenguas de poetas y artistas, pedagogos y publicistas, místicos, enigmistas, novelistas. Un paseo por esta tierra poblada por seres verbívoros bastará para descubrir que los juegos de palabras pueden ser intraducibles, pero los mecanismos que los generan son universales.



Màrius Serra

# **Verbalia**

**Juegos de palabras y esfuerzos del  
ingenio literario**

**ePub r1.0**

**Titivillus 04.09.15**

Màrius Serra, 2000  
Diseño de cubierta: Enric Jardí

Editor digital: Titivillus  
ePub base r1.2



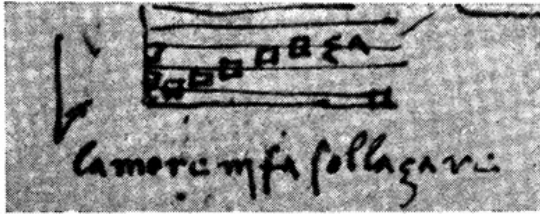
# I

## INTRODUCCIÓN

Imaginémonos un ascensor —un vehículo que Jean Cocteau consideraba angelical— en movimiento perpetuo. Observemos cómo traza una espiral infinita por el interior de una gran torre que tiene forma de lengua y contiene las escaleras interminables de Escher. Bauticemos esta construcción lingual como «Torre de Verbalia» y convengamos en que en el reducido espacio del cubículo móvil se amontonan siete personajes en animada cháchara. Siete voces distintas que amalgaman un número indeterminado de heterónimos. Siete arquetipos sedientos con las lenguas en contacto. Ahora limitémonos, como en aquellos chistes que protagonizan ciudadanos de nacionalidades diversas, a esbozar la identidad de cada uno de los siete ocupantes: artista, enigmista, escritor, jugador, místico, pedagogo y publicista. Ellos serán los principales protagonistas de este volumen que ahora el lector tiene en las manos. Esforcémonos, finalmente, en distinguir algunas de las mil caras que podría lucir cada cual. Los siete muestran rostro de mujer y cara de hombre, cuerpos

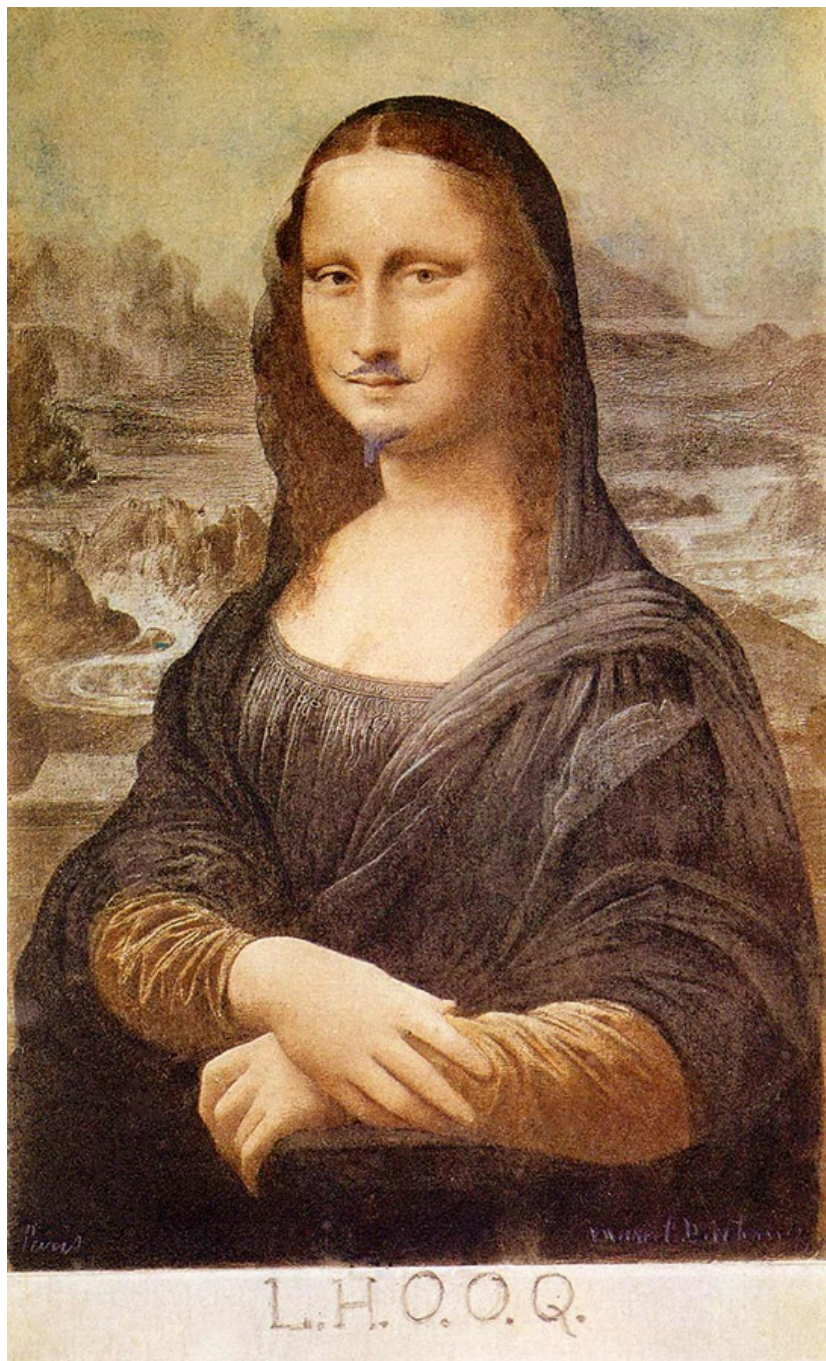
de macho y de hembra, piel y pelos y nariz y orejas, pero dentro de este vehículo metálico en movimiento perpetuo sólo nos importa que todos tengan lengua y el único de sus aparatos que destacamos es el fonador.

EL ARTISTA tal vez no compone versos, pero es poeta. Seguramente no se siente capaz de hilvanar una argumentación bien estructurada, pero es filósofo. Su relación con los lenguajes es central. Sin capacidad expresiva se hunde. El juego no le es ajeno, porque se pasa el tiempo haciendo y deshaciendo reglas muy personales que aplica y desaplica a su arte. Los hallazgos del artista no son necesariamente «admirables». A diferencia de los del científico, contienen más incógnitas que certezas, y esto provoca que muy pocas veces se adhieran a la perversa noción de progreso. De las mil caras que puede lucir el artista del ascensor ahora mismo se distinguen dos: Leonardo da Vinci y Marcel Duchamp.



- F. [amo] [pentagramma colle note *re mi fa sol la*, quindi *za*, quindi *re*].
- T. *lamore mifa sollazare*.
- I. **L'AMORE MI FA SOLLAZZARE.**

*Rebus* de Leonardo da Vinci (transcrito por Marinoni).





La Mona Lisa con bigote de Duchamp.

Del renacentista escojo uno de sus muchos *rebus* —jeroglíficos—, tal como lo reproduce Augusto Marinoni: el que muestra un anzuelo y un pentagrama con una secuencia musical —re mi fa sol la re— interrumpida entre la penúltima y la última nota por los gruesos trazos de una Z y una A. La transcripción italiana de esta notación —l'amo (el anzuelo); re; mi; fa; sol; la; ZA (las letras); re— nos conduce a una declaración erótica: «L'amore mi fa sollazare» (el amor me causa solaz).

Un salto verbal de cuatro siglos nos permite apreciar la mirada penetrante de Marcel Duchamp mientras se solaza pintándole un bigote memorable y una olvidada perilla al rostro ambiguo de *La Gioconda*. En plena efervescencia del Dadá (1919), mientras Freud se dedica a psicoanalizar al genio renacentista, Duchamp capilariza la emblemática Mona Lisa de Leonardo y subtitula su *ready-made* con un presunto acrónimo —L.H.O.O.Q.— que Lawrence Steefel asocia a la forma verbal «look» («¡mira!», en inglés). Pero, tal como señala Ramírez, si se deletrea rápidamente en francés descubrimos en él otra declaración erótica oculta: [el-aç-o-o-ky] «Elle a chaud le cul» (ella tiene el culo caliente).

Leonardo y Duchamp, ambos reticentes a la retina

y empeñados en definir el arte como «una cosa mentale», representan en el país de Verbalia la función subversiva de los juegos de palabras.

EL ENIGMISTA es un profesional. Como su nombre indica, se dedica a fabricar enigmas para que luego sean atacados, con mayor o menor fortuna pero casi siempre con espíritu deportivo, por algunos de sus congéneres. Estos imitadores de la divinidad crean microcosmos oscuros a partir de un hallazgo verbal que a menudo los emociona. Partiendo de la certeza que da saberse poseedor de la única respuesta y valiéndose de fórmulas transmitidas por la tradición, el enigmista comienza a caminar hacia atrás hasta llegar al punto de partida donde erigir el interrogante. Es este trayecto, de longitud variable, el mismo que después deberá recorrer quien quiera descifrar el enigma. Esta vez el rostro polimorfo que refleja el espejo del ascensor de Verbalia contiene los rasgos de Demetrio Tolosani y Edward Powys Mathers.

El primero, alias «Bajardo», es uno de los grandes nombres de la enigmística clásica italiana, autor de innumerables enigmas poéticos de todos los géneros y responsable de un monumental manual de enigmística, editado por vez primera en 1901, que certifica la existencia de una tradición italiana sin parangón. Luego, en colaboración con Alberto

Rastrelli, alias «L'Alfieri di Re», lo corregirá y lo aumentará durante casi cuatro décadas hasta que en el año 1938 ambos establezcan la edición definitiva.

El inglés Powys Mathers, alias «Torquemada», representa a otra tradición enigmística claramente enfrentada a la italiana. En primera instancia desde las páginas de *The Saturday Westminster* (1925) y después desde *The Observer* (1926-1939), Torquemada será una pieza clave para la consolidación de los *cryptic crosswords* que caracterizan la tradición británica. Suya, por ejemplo, es una definición muy famosa que hoy ya resulta anacrónica: «Una ciudad importante en Checoslovaquia» (cuatro letras). La respuesta, absolutamente ajena a la geografía, no era «Brno» sino «Oslo» (entre Chec y vaquia).

Bajardo y Torquemada representan la función deductiva de los juegos de palabras. El proceso deductivo que comporta la resolución de una charada o de un crucigrama críptico es análogo al trabajo de los investigadores que se han valido del método científico para ir resolviendo los enigmas que comporta nuestra existencia.

EL ESCRITOR es un combinador de palabras. Borges decía que una de sus máximas aspiraciones era juntar palabras que nunca antes hubieran estado la una al

lado de la otra. El tercer pasajero de nuestro ascensor puede ser también un erudito o no serlo. Puede haberse sentido fascinado por las corrientes subterráneas del lenguaje o no ser demasiado consciente de ello. Incluso, en ocasiones, puede habitar dentro de los límites imprecisos de *Intelectualia*, el afrancesado centro de emisiones de mensajes destinados a enderezar el destino de la humanidad. Pero cualquier buen escritor, ya sea poeta, novelista, ensayista, dramaturgo, crítico, periodista, historiador o mero escribano, sabe que su materia prima es la lengua y a menudo intuye que la mejor manera de conocerla bien es jugar con ella. En el ascensor de trayecto infinito, de entre la multitud de yoes que pueden apoderarse del rostro anónimo del escritor, elijo los de François Rabelais y Guillermo Cabrera Infante.

El primero, verdadero artífice de la lengua francesa, se emboscó tras un anagrama —Alcofribas Nasier— para firmar skis soberbios *Gargantúa y Pantagruel*. El tono carnavalesco de su prosa es una prueba fehaciente de la constante transgresión de límites que permite la escritura. Al filosofar sobre las relaciones humanas y las prácticas religiosas, Rabelais inaugura un género satírico de juego verbal basado en la permutación de elementos que los retóricos llamaban «metátesis», él llama «antistrofa»

y los ludolingüistas llamarán contrapié. Su hallazgo verbal más reconocido emerge en el capítulo XII de *Pantagruel*, «Des meurs et conditions de Panurge»: «... car il disoit qu'il n'y avoit qu'un antistrophe entre femme folle á la messe, & femme molle a la fesse» (...ya que él decía que sólo una antistrofa separa a una «mujer loca por la misa» de una «mujer de nalgas fofas»). Esta transgresión de Rabelais se enmarca en la sátira pantagruélica de un nuevo orden religioso que prescinde de los votos de pobreza, castidad y obediencia para centrarse en la libertad. Su lema festivo —«Haz lo que quieras»— constituirá uno de los puentes entre el Renacimiento y el siglo XX.

Poco después de que Samuel Beckett parafraseara el inicio de la Biblia —en su novela *Murphy* el irlandés escribe: «At the beginning it was the pun» (al principio era el juego de palabras)— emerge la figura de Guillermo Cabrera Infante. El autor cubano, sensible al juego verbal casi hasta la obsesión, escribirá una obra con nombre de trabalenguas —*Tres tristes tigres*— que se ha convertido en una de las más interesantes del siglo XX.

Rabelais y Cabrera Infante representan la función expresiva de los juegos de palabras.

EL JUGADOR es un eterno infante. A la hora de escoger un intermediario óptico entre su ojo y la realidad circundante prefiere el microscopio al telescopio. Así puede penetrar en un microcosmos sin perder de vista ninguno de los elementos que lo componen. Le gustan los terrenos acotados y es un fanático de las reglas porque permiten basar las relaciones humanas en una competitividad transparente, sin apriorismos de ningún tipo. De las tres grandes reivindicaciones de la Revolución Francesa se queda con la igualdad, un concepto que en la vida a menudo encuentra falaz, pero que en el juego resulta inmutable. El jugador siempre parte de cero a la hora de competir contra otros jugadores, contra un reto o directamente contra sí mismo... Todo recomienza cada vez. Además, el jugador es capaz de sacar de contexto cualquier situación, prescindir de la cadena causal que la ha provocado y transformarla en un terreno de juego, sin preocuparse de las consecuencias que se deriven de ello. Pero este ejercicio radical de relativismo se suspende en el interior de la tela artificial que acaba de construir, porque todo buen jugador en ejercicio se entrega plenamente a la actividad lúdica que emprende, sin las reservas que suele tener en la vida. Mientras juega, la única realidad posible es el juego. De entre las muchas modalidades de juegos

lingüísticos elijo el anagrama para buscar los dos rostros de jugador que reflejará el espejo de nuestro ascensor: el nombre medieval Pompeyo Salvi y el campeón del mundo de Scrabble.

Salvi se obsesionó con la devoción mariana y concentró su obsesión en las treinta y una letras de la frase litúrgica latina «AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM». Recombinándolas una y otra vez llegó a confeccionar quinientas nuevas frases alusivas a la virgen que son anagramas perfectos de la primera, como por ejemplo «Pura unica ego sum Mater alma Dei nata». Los anagramas marianos de Salvi se publicaron en Génova en el año 1605, iniciando así un subgénero anagramático por el que más tarde transitarían otros religiosos como el monje ciego Giovanni Battista Agnesi —autor de centenares de anagramas de la misma salutación angélica— o el abad de Dunes, dom Luc de Vriesse —que publicó otra colección en Brujas en el año 1711 llamada *Metamorphosis Angelica Marianna inter mille figuras transformata*, donde ampliaba las variaciones marianas hasta 3100—, tal como consta en el subcapítulo correspondiente [5.1.1] de *Verbalia*.

Por otro lado, el campeón del mundo de Scrabble en cualquiera de las lenguas que organizan campeonatos oficiales —como mínimo se dan en las

cinco lenguas cooficiales de Verbalia: castellano, catalán, francés, inglés e italiano— concentra su mirada en las siete letras que debe intentar combinar a cada ronda y en el tablero de doscientas veinticinco casillas donde debe situar sus hallazgos verbales. Para llegar a ser campeón nuestro jugador ha aprendido muchísimas combinaciones de letras de las que sólo sabe a ciencia cierta que están en el diccionario, pero de las que ni sabe ni quiere saber qué significan. La cuestión es que sean palabras válidas y que den puntos. Muchos puntos.

En el vasto país de Verbalia los monjes anagramistas y los campeones escrabilistas representan la función evasiva de los juegos de palabras.

EL MÍSTICO busca la verdad más allá de la realidad cotidiana. En ocasiones es poeta, incluso artista, pero su reino nunca es de este mundo y la verdad última que persigue siempre trasciende su existencia biológica. Para llegar a la comunión con el misterio divino el místico puede negar radicalmente el lenguaje —por ejemplo, en los *koans* budistas o el silencio cartujano— o excavar en los textos que considera sagrados en busca de mensajes trascendentes, como en la incesante búsqueda del código bíblico en la tradición hebraica que



desemboca en las prácticas cabalistas. No en vano Jesucristo fundamentó el establecimiento de su Iglesia en un juego de palabras que la *Vulgata* popularizó en latín —«Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meam»—, pero que Jesús ya había sembrado al rebautizar al futuro San Pedro con el vocablo arameo que designa a las piedras, «Kefás».

Verbalia acoge a muchos místicos anónimos que han buscado en los intersticios de la lengua la anhelada luz, desde las sibilas griegas que insertaban mensajes acrósticos en sus oráculos hasta los pentecostalistas carismáticos conocidos como *holy rollers*, capaces de entrar en éxtasis y ponerse a hablar en lenguas que desconocen, en un fenómeno paralelo a las lenguas de fuego sobre las cabezas apostólicas llamado xenoglosia. En nuestro ascensor el místico adopta las identidades paralelas del teólogo gnóstico Basílides y del cabalista Abraham Abulafia.

El primero vivió en Alejandría durante el siglo II de nuestra era y desarrolló una doctrina muy combatida por los apologistas cristianos. Según Basílides el Dios supremo de la gnosis congregaba a los 365 dioses secundarios que presidían los días del año, de modo que los gnósticos a menudo lo designaban con esta perífrasis: «Aquel que tiene por

número 365». De este Dios innominado procedía el poder mágico de las siete vocales, de las siete notas, de los siete planetas y de los siete metales (oro, plata, estaño, cobre, hierro, plomo y mercurio). Para designar al innominable los gnósticos usaban diversos conjuros y para representarlo Basilides creó el conjuro «Abrasar» —que tiene siete letras y un valor numérico de 365—. El valor numérico de Abrasax (o Abraxas) se calcula sumando los valores de cada una de las siete letras griegas que lo componen: alfa (1), beta (2), rho (100), alfa (1), sigma (200), alfa (1), xi (60) = 365.

El cabalista, nacido en Zaragoza en el año 1240, impulsó el procedimiento de la Guematría [9.2.4], que también otorga un valor aritmético a las palabras a partir de una correspondencia entre las letras del alfabeto hebreo y los números naturales. Abulafia, de quien Umberto Eco toma el nombre para bautizar a un ordenador en *El péndulo de Foucault*, incluso intentó convertir al papa Nicolás III a la cábala, aunque sin éxito. A pesar de ello, dos siglos después un pensador cristiano como Giovanni Pico della Mirandola usaría los procedimientos cabalísticos para sus estudios teológicos.

Basilides y Abulafia representan la función cognitiva de los juegos de palabras en el reino de Verbalia.

EL PEDAGOGO vive para transmitir. Dedicar todas sus energías a facilitar el aprendizaje de los que lo rodean y este interés a menudo lo empuja a diseñar sistemas de juego que incluyan la información que considera más valiosa. Partiendo de aquella antigua premisa que asocia la instrucción y el deleite, el pedagogo utiliza los juegos existentes para conseguir sus objetivos o inventa juegos nuevos que se adapten a sus intereses. En el rostro bondadoso del pedagogo adicto a los juegos de palabras del ascensor de Verbalia aparecen las miradas del suizo Ferdinand de Saussure y de la italiana Ersilia Zamponi.

En paralelo a los cursos que generaron el discurso inaugural de la lingüística moderna (1916), Ferdinand de Saussure investigó de un modo febril la posibilidad de que los antiguos hubiesen escrito siguiendo un método lingüístico basado en los anagramas. La hipótesis era que cada verso contenía las letras de una palabra clave, denominada por Saussure indistintamente anagrama, hipograma o paragrama. Así, el hipograma sería una figura oculta que consistiría en la diseminación de elementos fónicos en una frase, un poema o toda una obra. Saussure buscó con ahínco palabras o sonidos clave esparcidos de modo hipogramático por los poemas de Homero, Virgilio, Horacio o Góngora, entre otros,

que permitieran acceder a unas claves de lectura objetivables. Un ejemplo de hipograma sería la melancolía («spleen») de Baudelaire, oculta en el siguiente verso: «Sur mon crane incliné **PLantE** drap**Eau Noir**». Por más conclusiones críticas que se quieran extraer de los hipogramas, resulta difícil ver en ellos nada más que un juego criptográfico próximo a las prácticas cabalísticas. El propio Saussure buscó durante tres años (1906-1909) un método que le permitiese demostrar que los hipogramas no son fruto del azar. En vano. Sus dudas sobre la existencia real de estas combinaciones lo empujaron a no publicar sus trabajos, que permanecieron inéditos hasta, que en los años setenta un estudio de Jean Starobinski<sup>4</sup> los rescató.

Por lo que respecta a la italiana, en el año 1986 publicó uno de los primeros compendios de juegos de palabras aplicados a la enseñanza de la lengua. Se trata de un pequeño libro llamado *I Draghi locepei* —anagrama perfecto de «giochi di parole»—, con prólogo de Umberto Eco y un subtítulo esclarecedor: «Imparare l'italiano con i giochi di parole». Corría 1982 cuando Ersilia Zamponi decidió diseñar lo que hoy sería un «crédito variable» de aprendizaje del italiano a partir de los juegos de palabras. Durante tres cursos completos experimentó con sus alumnos las aplicaciones didácticas de los anagramas,

logogrifos, acrósticos, bifrontes, adivinanzas, tautogramas, charadas, colmos, jeroglíficos, etcétera... inspirada esencialmente por la *Grammatica della fantasia* del pedagogo italiano Gianni Rodari y por la obra *Batons, chiffres et lettres* de Raymond Queneau. Los resultados de esta experiencia sostenida conforman *I Draghi locopei*.

Ferdinand de Saussure y Ersilia Zamponi representan la función didáctica de los juegos de palabras en el país de Verbalia.

EL PUBLICISTA es un seductor. Vive para publicar información y hace pública información para vivir. Opiniones, conceptos, imágenes, ideas... Cuando su finalidad es dar a conocer lo que pasa en el mundo se denomina periodista. Cuando el objetivo principal de su quehacer es comunicar las características de un producto determinado se denomina publicitario. En los albores del siglo XXI, después de que la Semiótica haya permitido establecer una sólida teoría de la comunicación, a menudo el publicista y el publicitario superponen sus actividades. La seducción ha acabado siendo un objetivo común y los métodos retóricos que utilizan para conseguirla coinciden. Periodismo y publicidad coexisten en perfecta simbiosis. En las sociedades democráticas de hoy un lector de prensa, un oyente de radio, un

telespectador o un internauta son fundamentalmente compradores. Clientes. Votantes. Miembros activos de la llamada opinión pública.

A pesar de las aceradas críticas contra los juegos de palabras que el pionero del periodismo anglosajón Joseph Addison publicó en *The Spectator*, la confección de titulares, títulos y cabeceras de prensa siempre ha sido un campo abonado a la especulación ludolingüística. Anagramas, paronomasias, dobles sentidos, acrónimos y neologismos de todo tipo fueron y son prácticas habituales entre publicistas y publicitarios. Los dos rostros destacados en el ascensor en perpetuo movimiento que recorre el corazón de Verbalia protagonizaron dos episodios que han pasado a la historia de los juegos de palabras creados por comunicadores eficientes. Son dos líderes históricos que se ocultaron tras artificios lingüísticos: Julio César y Theodore Roosevelt.

El romano, seguramente asesorado por algún sabio coetáneo en funciones de semiólogo *avant la lettre*, utilizó una argucia iconográfica para no suscitar la cólera de sus súbditos. Decidido a mejorar su imagen pública, el étimo de los zares reemplazó la habitual efigie por un elefante en las monedas acuñadas bajo su mandato. Su sorprendente decisión alcanza la categoría de jeroglífico cuando

descubrimos que en la vecina Mauritania la misma palabra que en lengua cartaginesa designaba a un elefante quería decir también «césar».

En cuanto a Theodore Roosevelt, el palíndromo más famoso en lengua inglesa podría haber presidido su campaña presidencial de 1904. Sus veintiuna letras, reunidas posteriormente por Leigh Mercer, consiguen comunicar la principal prioridad política del triunfante candidato a la reelección: «A Man, a Plan, a Canal: Panama». Roosevelt ganó aquellas elecciones, las obras comenzaron aquel mismo año y desde 1914 Panamá es el puente perfecto entre el Atlántico y el Pacífico.

En la poblada Torre de Verbalia Julio César y el presidente Roosevelt representan la función persuasiva de los juegos de palabras.

Nuestros siete pasajeros nos acompañarán por las páginas de este estudio sobre los esfuerzos del ingenio verbal a través de la historia. Artistas, enigmistas, escritores, jugadores, místicos, pedagogos y publicistas nos permitirán ver las diversas aplicaciones de un mismo hecho: la asociación chocante que engendra lo que hemos convenido en llamar un «juego de palabras».

*Bibliografía ludolingüística:*

Addison (1711), Queneau (1950), Marinoni (1983), Ramírez (1993), Rastrelli (1938), Rodari (1973), Salvi (1665), Starobinski (1971), Tolosani

(1901, 1938), Vriese (1711), Zamponi (1986).

*Bibliografía literaria:*

Beckett (1938), Cabrera Infante (1967), Eco (1888), Rabelais (1523, 1534).

## 1.1. ¿QUÉ ES UN «JUEGO DE PALABRAS»?

El lingüista francés Pierre Guiraud afirma:

Un juego es una actividad gratuita, es decir, sin función, y a menudo desfuncionalizada. La función de las palabras es la de significar (con precisión, fuerza, claridad, elegancia, etc.). Pues un «juego de palabras» es una palabra que deja de significar o rechaza hacerlo. He aquí una paradoja confirmada por los mismos ejemplos que la podrían destruir.

Sólo el enigmista, el jugador y tal vez el pedagogo suscribirían el razonamiento de Guiraud. Los «juegos de palabras» de los otros cuatro pasajeros del ascensor ni dejan de significar ni rechazan hacerlo. En su profundo estudio sobre el juego, el historiador holandés Johan Huizinga establece que «en cualquier expresión de un hecho abstracto hay una metáfora, y tras ella, un juego de palabras». El propio Guiraud admite, más adelante, que la «verdadera función de los juegos de palabras es la de luchar contra los tabúes más profundos, más insidiosos y más obscenos», tal como en Verbalia hacen el artista y el escritor. Cuando esta subversión no es voluntaria, el



escritor puede emboscarse tras la denostada figura del psicoanalista y dedicarse a llenar de sentido los *lapsus linguae* orales —*lapsus calami* en la escritura — que cometen sus hipotéticos pacientes/personajes.

Un juego de palabras es un choque verbal fortuito con pérdida momentánea de los sentidos. Un encontronazo que genera impulsos tan irracionales como los que entre los humanos provoca el enamoramiento. Para que el choque se transforme en juego es preciso que las palabras implicadas en él no salgan ilesas. Sólo así podemos hablar de juego de palabras entendido como descubrimiento, producto o no de una búsqueda, de una asociación imprevista entre dos paradigmas distintos (o incluso entre dos sintagmas) que no se basa en ninguna de las leyes «serias» que rigen las lenguas humanas. Este choque fortuito está muy cerca del «extrañamiento» del que habla el pedagogo Gianni Rodari a la hora de definir la génesis creativa. Como todos los juegos, el juego de palabras proviene de lo irracional, provoca cierto placer, genera una realidad al margen y desarrolla sus propias reglas. A menudo el choque de palabras se puede reducir a la oposición de dos elementos mínimos, pero el margen de variación es elevado.

Nos presentan al embajador de Guatemala en Colombia —que en 1979 era un señor llamado Aquiles Pinto Flores— y, de manera inmediata, se

impone una segunda lectura de su nombre: «Aquí les pinto flores». A partir de este hallazgo que nos ha cautivado podemos tomar diversas decisiones: desde olvidarlo porque no nos parece interesante hasta aprovecharlo para construir un jeroglífico o una adivinanza, pasando por iniciar una colección de nombres y apellidos con doble sentido que nos llevará a leer ávidamente los listines telefónicos en busca de apellidos chocantes como Conesa Cara o Laca Gamos. Pero la génesis del juego de palabras se ha producido en el mismo momento en que hemos descompuesto «Aquiles» en «aquí les», seguramente empujados por la adecuada forma verbal que puede ser «pinto y las adecuadísimas «flores» que le siguen. El resto es construcción. Elaboración cultural del sorprendente descubrimiento que se puede presentar en tres formatos básicos: el expresivo — que se limita a reproducir el hallazgo chocante más o menos elaborado—, el expositivo —que rápidamente busca hallazgos paralelos participando del concepto artístico de la exposición de piezas notables— o el enigmático —que oculta la asociación generadora del juego de palabras para activar la curiosidad del receptor e invitarlo a encontrar la solución. El publicista, el escritor y el místico participan del formato expresivo, en el expositivo coinciden el artista, el jugador y el pedagogo, mientras que el

enigmista monopoliza el formato de ocultar la información de una manera determinada para que después alguien pueda acceder a ella.

En ocasiones el choque de palabras germinal puede requerir un tercer elemento asociativo para que se produzca la «carambola». Por ejemplo, si ya conocemos una constricción ludolingüística denominada lipograma que consiste en producir textos sin una letra determinada, es probable que sintamos un escalofrío cuando rememoremos, con la sensibilidad lingüística a flor de piel, el episodio bíblico del diluvio universal. Porque la famosa «Arca de Noé» —o su almirante— nos hacen un guiño para incitarnos a producir un texto lipogramático sin la vocal que niega Noé: una frase, un párrafo o toda una novela en la que no aparezca ni una sola letra E, tal como hizo Georges Perec en 1969 al escribir *La disparition*. Y aquí el «hallazgo» inicial —Noé=No E— muere en sí mismo si no alcanza un segundo nivel —Noé=No E=Lipograma sin E—, capaz de generar un texto sobre diluvios o sobre zoología o sobre los almirantes más famosos de la historia sin la participación de la vocal E. Más adelante volveremos a incidir en el concepto clave de «constricción», una de las aportaciones fundamentales del grupo francés Oulipo (Taller de Literatura Potencial) que nos ayudará a derrumbar el

muro que demasiado, a menudo separa al binomio paradigma-sintagma del texto o, lo que es lo mismo, los estudios de «lengua» de los de «literatura».

En Verbalia los llamados «juegos de palabras» se consideran, en primera instancia, como meras asociaciones verbales de tipo lúdico. Choques. Los mecanismos que los rigen son universales, pero las tradiciones textuales que derivan de ellos pueden crear géneros muy diferenciados en los márgenes de las diversas tradiciones literarias que los acogen. La sorprendente falta de sistematización del universo ludolingüístico con la que topa cualquier lector interesado en la materia se debe a dos problemas básicos: por un lado, el componente metalingüístico de los juegos de palabras, que los hace herméticos y a menudo intraducibles, transformando las diversas tradiciones en compartimentos estancos; y en segundo lugar, las periódicas crisis de prestigio que ha sufrido el ingenio verbal a lo largo de la historia, paralelas al descrédito del juego o de la comicidad y a menudo provocadas por la feroz competencia de lo sagrado a la hora de ocupar el territorio de lo irracional.

Esto hace que, más allá de las aplicaciones concretas de algunos mecanismos ludolingüísticos en los estudios humanísticos —la Retórica, la Cábala, el Barroco, el Psicoanálisis, las Vanguardias, la Poesía

Concreta o, más recientemente, la Teoría de la Traducción...—, el amplio caudal de juegos de palabras que fluye por este volumen se encuentre diluido en anecdotarios, crestomatías, antologías poéticas, colecciones funcionales de entretenimientos verbales, manuales de curiosidades literarias u otros libros destinados a poblar la estantería etiquetada con un ambiguo «Diversos».

Esta dispersión contrasta con la complicidad que el juego —verbal, lógico o físico— ha despertado siempre. Un ejemplo notable de ello nos lo ofrece Mijail Bajtin en su estudio sobre Rabelais, cuando analiza las reacciones de los traductores ante la lista de los juegos nocturnos a los que se entrega *Gargantúa* en el capítulo veinte de la obra homónima. En la edición de 1542 la lista contiene 217 juegos, de salón, de sobremesa y muchos al aire libre. Bajtin constata que el primer traductor alemán de la obra, llamado Fischart, completó la ya extensa lista con 372 juegos de cartas y bailes germánicos. Por su lado, el traductor inglés del siglo xvii, llamado Thomas Urquhart, también incrementa la lista de recreaciones añadiéndole juegos de origen inglés. Finalmente, en la versión neerlandesa de *Gargantúa* (1682) la lista de juegos se ve aumentada con 63 juegos típicos holandeses. La conclusión de Bajtin es obvia: los juegos rabelaisianos estimularon el interés

de otras culturas por sus propios juegos infantiles. Y los estrictamente lingüísticos también tuvieron este efecto de resonancia. Lo veremos claramente en el subcapítulo [8.1.4] dedicado a un artificio de origen rabelaisiano: la «contrapèterie» o «contrapié».

El letrero que puede presidir el ascensor en movimiento perpetuo que nos pasará por los confines de Verbalia es «ludolingüística», una denominación mucho más modesta de lo que puede parecer a simple vista. Parte de una proyección de la llamada «matemática recreativa» en el seno de la «lingüística» y, por tanto, participa de los mismos conflictos que arrastra esta disciplina relativamente joven desde que Ferdinand de Saussure la pusiera en marcha.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bajtín (1975), Guiraud (1976), Huizinga (1938), Rodari (1973).

*Bibliografía literaria:*

Perec (1969), Rabelais (1534).

## 1.2. EL DESCRÉDITO DEL INGENIO VERBAL

El ingenio es interclasista. No depende del contexto social ni de los conocimientos atesorados ni tampoco de la formación académica. Es obvio que debe partir de unos mínimos culturales, pero el ingeniero no es

necesariamente ingenioso. Ni el erudito ni el sabelotodo. Los mecanismos mentales que permiten encontrar asociaciones verbales chocantes no requieren grandes esfuerzos de memoria ni mejoran demasiado con el estudio. Podríamos decir que el ingenio es un don. Y probablemente este es el motivo último de las periódicas campañas de descrédito que sufre, a menudo patrocinadas por las clases cultas. Hay un ensayo fundamental para entender estas curiosas idas y venidas en la valoración del ingenio: *Elogio y refutación del ingenio* del filósofo español José Antonio Marina. En su libro Marina nos ofrece una visión global del proceso de jugueterización de la realidad en el ámbito de la creación. El enfrentamiento histórico entre la seriedad y el juego le permite construir un discurso dual que, como ya adelanta el descriptivo título de su ensayo, comienza con un elogio y acabará con una refutación.

En la fase eufórica de su particular psicoanálisis del ingenio Marina propone el juego de palabras como una subversión del uso serio del lenguaje según las leyes que estableció H. P. Grice: decir sólo lo que es necesario; decir sólo la verdad; decirlo con claridad; decir lo que es pertinente. El ingenio verbal, según Marina, contradice todas las reglas del buen decir: le atrae lo superfluo, lo falso, lo equívoco y lo impertinente. Incluso contradice las

teorías generativistas, porque un juego de palabras es una mera estructura superficial sin correlato en el teórico universo profundo que propugna Chomsky. El ingenioso es rebelde, fecundo y adámico a la vez: el antiespectador por antonomasia, el ludópata que no se conforma con sufrir o destruir la realidad, sino que desea someterla a las normas cambiantes de sus juegos. Si el conocimiento nos hace ahorrar, capitalizar y conservar, el ingenio es patrimonio del seductor que gasta lo que no tiene sin preocuparse por el futuro.

La trivialidad, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, se nos transmite como un antídoto eficaz contra la solemnidad de los dogmatismos. Marina afirma que el ingenioso desconfía de la sobrevaloración del arte porque sabe que la historia está llena de poetas suicidas que dieron su vida por un bello poema. Y luego remata, en una carga de profundidad durísima contra cualquier tipo de trascendencia, que quien sacrifica la vida por alguna cosa acabará sacrificando también la vida de otros. El ingenioso es inmune al fanatismo porque aplica un valor de verdad cero a todas las cosas. Es un ser original y creativo que no cae en la repetición inútil de algoritmos de reconocida eficacia sino que se las arregla para encontrar una solución inédita ante cada nuevo obstáculo. Juega.



Pero, de repente, el filósofo decide mostrarnos el anverso de esa misma moneda. El ingenioso, al no tomarse seriamente nada, resulta un rebelde absolutamente inocuo para las propias estructuras sociales que transgrede. Su capacidad de subversión es mínima, circunscrita al ámbito puramente formal. En su refutación Marina invoca al Jean Paul Sartre de *Les mots*. La guerra mundial le hizo bajar del séptimo piso simbólico, donde sólo trataba con simulacros verbales, para comprometerse con la realidad. La conclusión del filósofo se acerca al oxímoron:

Si tomo mi vida en serio, acabo angustiado por las consecuencias de mis actos. Si no tomo nada en serio, me licuo en una banalidad derramada [...] No se puede vivir sin venerar, pero tampoco puede vivirse venerando. Así están las cosas.

La yuxtaposición de elogio y refutación que subyace en el documentado discurso de Marina ha sido una constante en la recepción del ingenio. Ya Marcial compuso un duro epigrama contra las veleidades de tipo ludolingüístico: «Turpe est difficile habere nugae / Et stultus labor est ineptiarum» (Es ridículo dedicarse a intrincadas bagatelas y estúpido tomar afán en nimiedades). El vocablo latino «nugae», de tono despectivo, designaba a las piezas literarias consideradas ligeras. Las mismas que, siglos más tarde, recogerían ciertos antólogos de piezas

literarias extravagantes bajo epígrafes próximos a las llamadas «recreaciones» literarias —las «curiosités» francesas de Lalanne, los «amusemens philologiques» de Peignot o los seis volúmenes en inglés, tres de «curiosities» y tres de «amenities», que publicó Isaac Disraeli—. Incluso los estrictos recopiladores de agudezas verbales, verbívoros entusiastas, se ven obligados a justificar el hecho de ponerse a escribir una obra de esta índole. El francés Estienne Tabourot, el primer autor que da a conocer los «rebus» —jeroglíficos— picardos a finales del siglo XVI, los veía como un signo de ignorancia de la época, casi como una moda de gusto dudoso. A pesar de ello, la impresión del lector es que Tabourot se divierte reproduciéndolos y de hecho se convierte en su principal propagandista.

LES  
**BIGARRURES,**  
ET  
TOUCHES DV SEIGNEVR  
DES ACCORDS.

*Avec les Apophregmes du sieur Gaillard.*

Et les Escraignes Dijonnoises.

DERNIERE EDITION.

Reueü & de beaucoup augmentée.



A R O V E N,

Chez MARTIN LA MOTTE, rue  
aux Juifs pres le Palais.

M DC. XXV.

Portada de la edición de 1625 del tratado de  
Taboutrot.

Hay muy pocos estudios monográficos de los  
juegos de palabras. La presencia más sistemática de  
mecanismos ludolingüísticos se produce en los

manuales de retórica, pero casi siempre constan en ellos a título excepcional, como si el autor no hubiese podido resistir la tentación de incluir un puñado de perlas ornamentales entre las páginas de su sesudo estudio. De hecho, la gratuidad semántica de la mayoría de juegos de palabras suele proyectarlos al exterior del recinto retórico, poblado de figuras menos inestables que una simple asociación chocante entre las cuatro letras que van a Roma y que vuelven cargadas de amor. El redescubrimiento de la retórica por parte de la lingüística estructural abrió un poco las puertas a la recepción de los mecanismos ludolingüísticos, pero el propio Roman Jakobson recibió críticas feroces por haber reproducido la frase ecoica «I like Ike» tras los sonetos de Keats. Infraliteratura o paraliteratura al lado de la gran literatura, ¡qué horror!, como si un japonés disfrazado de Charles Darwin hubiese fotografiado a una banda de simios primates en compañía de un grupo de primados de la jerarquía poética.

Son los lingüistas del prestigioso Groupe  $\mu$ , desde las páginas de su célebre *Rhétorique general*, los que nos recuerdan el varapalo que recibió Jakobson por su traición a Keats. Cuesta imaginar qué le hubieran dicho si Jakobson se hubiese dignado a consignar la sorprendente relación especular del gran T. Eliot con un «Toilet». Dubois, Edeline,

Klinkenberg, Minguet, Pire y Trinon —los p.—, construyen a principios de los años setenta un nuevo edificio para la disciplina retórica, revolucionan la terminología al uso, van más allá de la taxonomía estática que caracterizaba los estudios retóricos y se concentran en las operaciones implicadas en cada una de las figuras o «metáboles». Esto no les impide proponer una exhaustiva clasificación de las figuras retóricas según diversos criterios que divide los métodos en metaplasmas, metataxos, metasememas y metalogismos. En cuanto a los mecanismos ludolingüísticos estos seguidores de Tzvetan Todorov deciden introducir el contrapié [5.1.4], el anagrama [5.1.1] y el palíndromo [5.1.3] como ejemplos de permutación de elementos entre las figuras gramaticales de expresión relacional —o no sustancial— de los «metaplasmas».

Pero su brevísima incursión ludolingüística —de una sola página en un manual de más de doscientas— propicia unas interesantes «cuestiones particulares» posteriores en las que este grupo de investigadores de la Universidad de Lieja que firman con la inicial griega de la palabra «metáfora» justifican su decisión de penetrar en el mundo, escriben, «de la teratología verbal». Entran en él, sí, pero en un vehículo retórico más blindado que el papamóvil. Esa «teratología» que esgrimen con displicencia es en realidad una

disciplina biológica que estudia las malformaciones embrionarias y las monstruosidades diversas en plantas y animales. Tras una  $\mu$ -táfora tan notable, los nuevos generales de la retórica intentan defender a los juegos de palabras disipando, dicen, dos malentendidos que se ciernen sobre ellos: la incertidumbre que genera su posible estatuto literario y la naturaleza patológica que los alienta. Cabe señalar que esta doble defensa es tan tímida como poco convincente.

Por lo que respecta a las acusaciones de infraliteratura responden que el planteamiento general de su propuesta les obliga a dar cuenta de las manifestaciones de la función retórica —que engloba la poética y la lúdica— en toda su extensión y que, por tanto, «nos prohibimos, momentáneamente, cualquier consideración de carácter estético y, *a fortiori*, cualquier juicio de valor». En cuanto a la naturaleza patológica de los juegos de palabras —admitida abiertamente mediante la metáfora «teratológica»—, los  $\mu$  desmienten que quieran reducir su retórica general a una mera colección de anomalías flagrantes o casos clínicos. Luego apelan tímidamente a la visión del estilo como «faute voule» que preconizaba Paul Valéry y aseguran que en los fenómenos literarios estas manipulaciones «metaplásticas» son relativamente raras. Tan raras

que, según se dignan a recoger en nota a pie de página, los antiguos consideraban que los «metaplasmas» eran barbarismos y los toleraban sólo como «ornatus» o por razones métricas. En definitiva, que los 1.1 se justifican tan acomplexadamente por no haber eliminado anagramas, palíndromos y contrapiés de su propuesta de retórica general que un lector neutral se puede llegar a preguntar cómo es que los incluyeron.

Los partidarios del universo ludolingüístico seguramente preferirían suscribir las palabras de Georg Christoph Lichtenberg: «Allá donde la gente del pueblo aprecia los juegos de palabras y los crea, la nación existe a un nivel muy alto de cultura». En cambio, la tesis principal de los contrarios a los juegos de palabras es que las ingeniosas dificultades que se autoimponen los autores verbívoros —que de entrada, y esto se percibe muy nítidamente, ya encuentran cargantes— sirven estrictamente para suplir la falta de elegancia y de corrección en sus obras. Es decir, que lo difícil sustituye a lo bello. Este es exactamente el tipo de crítica implícita que recibió a finales del siglo xx la literatura potencial practicada por los Queneau, Perec, Calvino y seguidores. Y es que los miembros de Oulipo se apoyan justamente en el demonizado concepto de «dificultad» para fundamentar su discurso sobre el

proceso de escritura. En la literatura potencial el autor construye primero un laberinto —la constricción— del que después intenta escapar, y es este intrincado trayecto el que genera el texto.

Una de las paradojas más flagrantes del quehacer potencial es la comparación entre constricciones y reglas: un lipograma —constricción que obliga a escribir sin usar una letra determinada— es tildado de juego banal por los mismos que hacen una vistosa apología del soneto —regla que obliga a escribir catorce versos con las rimas dispuestas según un orden determinado—. La frontera que separa las constricciones de las reglas es absolutamente arbitraria. ¿Qué separa un pangrama de un *haikú*? ¿Por qué escribir una frase que contenga todas las letras del alfabeto es sólo un ejercicio para aprender mecanografía y en cambio concentrar un pensamiento profundo en diecisiete sílabas una prueba de sensibilidad? ¿Cómo es que el canon inventaría hexámetros y alejandrinos en sus libros de honor mientras clava palíndromos y anagramas en sus álbumes de monstruos? El juego provoca rechazo entre los que son incapaces de soslayar la seriedad estéril y zambullirse en él. Al negarse a ello se anegan.

Más allá de los postulados de la literatura potencial, de gran utilidad para cohesionar a los

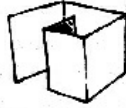


numerosísimos habitantes *bizarre* de Verbalia, también se puede prestigiar al bestiario verbal con argumentos científicos. Los historiadores de la lengua han establecido dos principios fundamentales en la fascinante historia de la escritura que parten de los juegos de palabras: los llamados principios de *rebus* y de «acrofonía». Por lo que respecta al de *rebus* [9.2.2] —o jeroglífico o incluso adivinanza— es considerado un proceso clave para explicar el paso de las escrituras pictográficas a las fonológicas. Se trata del mismo mecanismo que hoy en día utilizan los jeroglíficos que se publican en las páginas de pasatiempos de la prensa. Alguien dibuja un miembro erecto con una D en la punta y el procedimiento de transferencia permite asociar este pictograma priápico con un sintagma que denota una gran magnitud —«D en verga dura»: «De envergadura»—. Este principio homográfico entre palabras diferentes que suenan igual fue trascendental en la historia de la escritura porque permitió que las sílabas fuesen representables. El nacimiento de los silabarios alejó definitivamente la escritura de la simple reproducción pictográfica de los referentes y la acercó a la abstracción del alfabeto. Un ejemplo muy citado es la correspondencia entre las palabras sumerias que designaban una «flecha» y la «vida». Como en los dos casos sonaban igual —«ti»— la

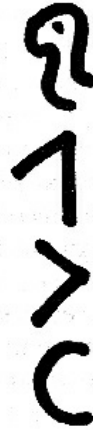
«vida» empezó a ser representada mediante una flecha.



Signo del buey y  
precursores de la A.



Signo de la casa y  
precursores de la B.



Signo del camello y  
precursores de la C.

Por otra parte, el «principio de acrofonía» fundamenta una explicación muy plausible sobre el origen del alfabeto. El proceso es muy sencillo: el signo —pictograma o logograma— que representa una palabra empieza a ser usado para representar sólo el sonido inicial de este vocablo. Los dos ejemplos clásicos que sirven para ilustrar esta teoría provienen del semítico oriental y explican el

nacimiento de las dos primeras letras del abecedario hebreo: aleph y bet. Jesús Tusón los recoge de Healey: «Antes de la invención del alfabeto, el significado de *buey* se representaba con un signo que se pronunciaba [‘alpu] (‘ es el signo de oclusión laríngea: una especie de *k* articulada en la glotis o un golpe parecido a la tos, pero muy suave) y el significado de *casa* con el signo que se pronunciaba [betu]. El resto de signos de nuestro actual alfabeto proviene de referentes tan variados como los camellos (C, de gimel), puertas, vallas, manos, arados, bocas, ojos, cabezas, dientes, el agua, serpientes, espadas... A mediados del segundo milenio antes de nuestra era los signos pasan a representar, respectivamente, la primera articulación de cada palabra, originando las futuras letras aleph y bet que darán nombre al alfabeto».

Aparte de los principios de *rebus* y de acrofonía, los lingüistas fundamentan el valor distintivo de los fonemas en un juego de oposiciones llamado «pares mínimos». Los fonemas son considerados entidades abstractas de la descripción lingüística, tan diferenciadas de los sonidos (entidades físicas) como de las letras (grafías), y por eso deben ser definidos por oposición. Los «pares mínimos» de, palabras como casa/cosa o sola/sopa permiten verificar si el cambio de un fonema produce un cambio de

significación. Este juego de oposiciones también tiene una tradición entre los juegos de palabras. Se trata, como veremos en el subcapítulo [9.1.1], de la paronomasia.

A pesar de, estas teorías plausibles sobre la presunta utilidad científica de los juegos de palabras su descrédito es probablemente tan antiguo como el lenguaje verbal. Del mismo modo que resulta incuestionable la fascinación que siempre han ejercido los juegos de palabras sobre los hablantes, el rechazo que suscitan también ha sido sólido y muy divulgado. De hecho, su «mala prensa» se inicia ya en el primer medio escrito con aparición periódica, puesto que una de las primeras series de artículos que el padre del periodismo anglosajón Joseph Addison publicó en el germinal *The Spectator* consistió en una denigración total de los juegos de palabras. Sus fobias de moralista verbal se pueden seguir al detalle en los números 58 al 63 del diario, correspondientes a la semana del 7 al 12 de mayo de 1711. Cada día contra un género diferente, hasta componer un interesante catálogo en negativo.

También el francés Victor Hugo escribió palabras durísimas sobre la estulticia de las charadas, a pesar de que él mismo escribió algunas, y el español Tomás de Iriarte presenta uno de sus larguísimos logogrifos poéticos [7.1.1] advirtiendo al lector de la pérdida

de tiempo que supone dedicarse a este tipo de juegos. Siempre la misma tensión. La implícita alabanza del esfuerzo y una explícita reprobación del juego. La mala conciencia. El elogio y la refutación simultáneos, inextricables. Claro que algunos autores aprovechan esta contradicción para crear piezas literarias más interesantes que la teorización acomplejada o la burda queja. Como por ejemplo dos grandes como Jonathan Swift o Francisco de Quevedo.

El irlandés publicó a principios de siglo XVIII un estrambótico manual sobre el arte de jugar con las palabras en «setenta y nueve reglas» llamado *Ars Pun-ica*. Swift se lanza a un elogio ditirámico de los equívocos verbales —*puns*—, los define incluso desde el punto de vista moral, establece una falsa etimología del término —¡los hace provenir del dios «Pan»!— y atribuye su invención a los caldeos. Las setenta y nueve reglas que completan el opúsculo van plagadas de todo tipo de facecias. Por su lado, Quevedo escribió un cáustico cuarteto para mofarse de ciertas adivinanzas como las que constituían una de las principales distracciones cortesanas de su época. Recogen sus versos Concha Fernández y José Luis Gárfer:

Es el mejor ornamento  
De la cabeza del hombre

Y es el sombrero su nombre  
Adivínalo, jumento.

*Bibliografía ludolingüística:*

Addison (1711), Disraeli (1791, 1841), Fernández y Gárfer (1990), Gómez de la Serna (1962), Groupe p. (1970), Lalanne (1857), Marina (1992), Peignot (1842), Sartre (1963), Swift (1719), Tabourot (1582), Tusón (1996).

*Bibliografía literaria:*

Lichtenberg (1990), Marcial (s. I d. C.).

### 1.3. BABEL VA MAL

La maldición babélica —la bienaventurada diversidad lingüística— parece haber impuesto su ley de un modo devastador sobre los productos del ingenio verbal. El componente metalingüístico de los juegos de palabras es un gran obstáculo para su libre circulación por las diversas tradiciones literarias. En muchas ocasiones la asociación verbal chocante que actúa de germen es literalmente intraducible. El señor Aquiles Pinto Flores no causará ningún efecto sobre un angloparlante. Ninguno. Un hipotético traductor de la facecia se vería obligado a buscar una solución que reprodujese el mecanismo asociativo. En el mejor de los casos, un traductor con sensibilidad ludolingüística inventará una nueva combinación de nombre y apellido —porque en el mundo anglosajón el segundo apellido sencillamente

no existe— que sea homófona de una frase más o menos chocante en inglés. A menudo éste es un obstáculo insalvable que acaba en la tópica nota a pie de página encabezada por un frustrante «juego de palabras intraducible que...».

Como veremos ampliamente, las diversas lenguas tienden a crear tradiciones recluidas en compartimientos estancos. Desde la desaparición del latín sólo de tarde en tarde un hallazgo que ha triunfado en uno de estos compartimientos salta los diques que los separan y consigue «contaminar» a alguna tradición vecina. Es el caso de las charadas francesas del XIX [9.2.3] o, sobre todo, de los crucigramas anglosajones durante la tercera década del siglo XX [5.2.4]. Pero, aun así, cada lengua se apresura a apropiarse del recién llegado y lo hace evolucionar de un modo muy determinado. En el caso excepcional de los crucigramas —exportados desde hace más de medio siglo a casi todas las lenguas del mundo—, los británicos desarrollan el estilo de definiciones llamadas «crípticas», los franceses los culturalizan, los alemanes inventan los denominados «autodefinidos» para agilizar su resolución, los japoneses —obligados por su escritura— los hacen silábicos y los quebequeses desarrollan la modalidad bilingüe cruzando palabras inglesas escritas en horizontal con palabras francesas en vertical.

Uno de los objetivos de este volumen es inventariar la mayoría de los juegos de palabras conocidos reduciéndolos al mecanismo germinal que los provoca. Este ejercicio de síntesis permite relacionar tradiciones aisladas que parten del mismo punto en direcciones distintas o que dibujan trayectorias paralelas destinadas a ignorarse eternamente. Es el caso, por ejemplo, de dos epónimos que designan un *lapsus linguae* hilarante: *spoonerism* en inglés y *piquiponada* en catalán. Ambas denominaciones provienen de personajes públicos coetáneos que en su día se hicieron populares por sus constantes deslices verbales. El inglés era el reverendo William Archibald Spooner (1844-1930), un profesor de Oxford capaz de confundir «a half-formed wish» (un deseo creciente) con «a half-warmed fish» (un pescado a medio cocer) en un discurso inaugural de un curso universitario en presencia de la reina Victoria. El catalán se llamaba Joan Pich i Pon (1878-1937) y llegó a ser alcalde de Barcelona. Pich era capaz de hablar de la batalla de «Waterpolo», citar el conflicto «nipojaponés» o aconsejar a la gente que tomara las cosas en pequeñas «diócesis». También uno de los personajes que Sheridan creó en su obra teatral *The Rivals* —*Mrs. Malaprop*— ha generado los llamados *malapropisms*, sinónimo literario de los



*spoonerisms*. Curiosamente, no todas las lenguas deciden encumbrar a un héroe de los lapsus. El equivalente francés del *spoonerism* vendría a ser el *pataqués*, proveniente de una «patinadora verbal» anónima. En este caso el vocablo, según los etimólogos del siglo *lux*, provendría de una nueva rica de cultura dudosa que habría pronunciado en público la construcción imposible *pas-t-a-qu'est-ce*, de la que derivaría *pataqués*.

El ingenio verbal forma parte del orgullo lingüístico que el romanticismo bautizó con el inequívoco apelativo de «genio de la lengua». La especie de satisfacción autarquía que se desprende de los pocos estudios monográficos que se han escrito sobre juegos de palabras añade un nuevo elemento de dispersión. Cada lengua juega despreocupadamente con sus palabras. Y jugando jugando genera una terminología particular que tiene la curiosa virtud de fascinar a sus usuarios y el defecto enorme de transformar en un calvario cualquier intento de establecer una mínima terminología universal, más allá de los mecanismos fijados por la antigüedad grecolatina.

Así, el lingüista holandés Hugo Brandt Corstius, alias «Battus», ha desarrollado una riquísima tradición ludolingüística en su lengua a partir de la puesta en circulación a finales de los años setenta del

«opperlandés», el idioma de los Países Altos en contraposición al neerlandés de los Países Bajos. La gracia del opperlandés estriba en su altísimo grado de subjetividad. Battus prescinde de todos los juegos de palabras que no se puedan desarrollar con una máquina de escribir. Ni los juegos orales ni los jeroglíficos ni los crucigramas ni nada que requiera el concurso de la caligrafía forman parte del universo opperlandés. Además, casi toda la terminología es inventada por este travieso especialista en lingüística computacional. Así, una charada es aquí un «homograma». Hay tantas variantes acabadas en -grama que incluso aparece un tal «n-grama» Battus conoce y admite la existencia de una tradición europea ludolingüística, pero parece negarse a inscribirse en ella y reivindica un uso particular de los mecanismos universales que permita generar una tradición autóctona opperlandesa.

En el extremo opuesto de la propuesta holandesa emerge la riquísima enigmística italiana. Como se verá más adelante, la tradición enigmística transalpina se consolida durante la segunda mitad del siglo XIX gracias a un grupo de publicaciones periódicas y después emprende un camino de perfección que no admite comparación con ninguna otra tradición europea. Si Battus es jubilosamente subjetivo, los italianos circunscriben sus juegos al

binomio ocultación/descubrimiento que caracteriza a los enigmas y buscan dotar de la máxima objetividad a su quehacer. De hecho, el gran debate que agitaba los espíritus de los enigmistas pioneros giraba en torno a la naturaleza artística o científica de la nueva disciplina. El arte o la ciencia, he ahí el verdadero enigma, una disyuntiva que comportaba dramáticas discusiones terminológicas entre los diversos bandos.

Esta voluntad de sistematización cristalizó a finales del siglo XIX con la aparición de los primeros manuales de enigmística —notablemente el que Demetrio Tolosani publicó en 1901— que inventariaban los mejores hallazgos y ensayaban los primeros modelos de clasificación dividiendo los materiales en tres grandes bloques: la enigmografía poética, la geométrica y la figurada. Tomando siempre el enigma edípico de la Esfinge como referente fundacional, Tolosani y sus coetáneos se lanzaron en los años siguientes a una carrera taxonómica desenfrenada. Nacen así decenas de modalidades diferenciadas de charada —alterna, silábica, encadenada...— y se inventan términos que designan prácticamente cualquier posible combinación entre las letras de dos palabras: «incastrio» (empotre), «intarsio» (incrustación), «zeppa» (cuña), «scarto» (descarte)...

El embrollo creativo es tan formidable que la última actualización del manual que Tolosani publica en 1938 con la colaboración de Alberto Rastrelli casi triplica el grueso del primero y sigue sin resolver los principales problemas terminológicos. Especialmente interesante es la consolidación de la categoría *bizarre*, que podríamos traducir como extravagante o barroca. Todos los enigmas que se apartan de los géneros más o menos establecidos acaban inventariados en esta especie de cajón de sastre de las *bizarrie*y reciben el tratamiento de «curiosidades».

El litigio nominal se agrava con las presiones que los enigmógrafos más destacados de las diversas publicaciones periódicas suelen ejercer sobre el colectivo enigmístico en favor de las soluciones que ellos mismos proponen. No sólo se discute sobre los nombres de los enigmas poéticos sino que también se cuestiona el sistema de presentarlos, las reglas de composición o el modo de indicar qué tipo de solución tienen. Estas insidiosas polémicas reglamentísticas se alargarán treinta años más, mientras en el mundo exterior los «cruciverba» (crucigramas) van ganando terreno y muy pronto se transforman en el juego verbal más popular, para gran indignación y bochorno de enigmógrafos y enigmófilos. En 1969 empieza a prosperar el intento,

ciertamente hiperbólico, de crear una *Classificazione razionale dei giochi* consensuada por todos los sectores que establece 42 tipos básicos de enigmas perfectamente delimitados en función de la presentación, la solución y el razonamiento que es preciso seguir para resolverlos.

Es obvio que la sensibilidad lúdica inherente al ingenio verbal impulsa el uso del neologismo entre los verbívoros habitantes de Verbalia. Especialmente para bautizar a sus nuevos hallazgos o para añadir matices a los ya existentes. De hecho, esta actividad nominal forma parte del juego. Huizinga, que sitúa el juego en el vasto territorio de la no seriedad, afirma que el espíritu lúdico también es capaz de contener la seriedad y que todo juego es creación de orden. De un orden nuevo capaz de negar al anterior, en el caso de los juegos de palabras. De un orden que fragmenta más que concentra. Que a menudo superpone variaciones ínfimas en una ceremonia de la confusión tan placentera como poco «racional». En este sentido; la combinación del juego y del lenguaje verbal resulta explosiva, ya que ambos ámbitos — una actitud y un sistema de signos— permiten variaciones ilimitadas.

Los únicos que sufren las consecuencias de esta verbosidad imparable son los estudiosos que pretenden cartografiar el territorio y los moralistas

que pretenden legislarlo, aunque sea en nombre de la claridad. El jugador participa con entusiasmo del caos ordenado que él contribuye a crear. El historiador con sensibilidad literaria queda fascinado por la intensidad de los relatos que esconden los mejores juegos de palabras. En último término, para reflexionar con eficacia sobre los procesos generadores de la exuberante selva ludolingüística es preciso participar del placer infantil del jugador sin dejar nunca de lado, como a menudo hace éste, la posición central del lenguaje y de la literatura en las construcciones culturales de la humanidad.

Un conocido viceversa contrapone la facilidad de militarizar a un civil a la dificultad extrema de civilizar a un militar. La ambición que alienta esta obra pasa por un análisis serio (militar) del resbaladizo territorio de lo no serio (civil), teniendo en cuenta que cuando los serios juegan siempre dejan de serlo y que sólo desde la complicidad absoluta con los no serios es posible alcanzar algún grado de seriedad. Lamentablemente, las limitaciones de quien firma reducen las tradiciones vivas exploradas a las desarrolladas en inglés, castellano, catalán, francés e italiano, con algunas incursiones esporádicas en otras lenguas. *Verbalia* está escrita originalmente en catalán —una lengua minoritaria con una tradición ludolingüística poco espectacular— y prevé cuatro

versiones diferentes que incluyan un paquete diferenciado de ejemplos en cada una de las otras cuatro lenguas, todas ellas mayoritarias y poseedoras de sólidas tradiciones. Este punto de vista periférico probablemente es una de las virtudes más novedosas de este libro, y también una de las menos meritorias. La versión en castellano de *Verbalia* es la primera carta de este ambicioso póquer.

*Bibliografía ludolingüística:*

Battus (1981), Huizinga (1938), Rastrelli (1938), Tolosani (1901, 1938).

*Bibliografía literaria:*

Sheridan (1775).

## LA TRADICIÓN ENIGMÍSTICA

De los siete ocupantes que hemos dejado en el ascensor en tránsito perpetuo por la Torre de Verbalia sólo el enigmista es capaz de trazar una línea continua que una la antigüedad con las diversas tradiciones europeas desarrolladas bajo el impulso del ingenio verbal.

Un enigma es una composición verbal que oculta una información. Enigma proviene de la palabra latina *renigma* y ésta del término homónimo griego que significaba «frase equívoca». Derivaciones ulteriores nos llevan hasta *ainíttomai* (hablar oscuramente, insinuar) y de aquí a *ainos* (fábula, apólogo). Los griegos daban al término *ainigma* un sentido muy amplio y reservaban para el juego de adivinación la palabra *griphos* (red). Este parónimo de la grifa estupefaciente ha pervivido en la denominación de un juego de palabras llamado «logogrifo» que llegó a ser muy popular durante la Edad Media.



## 2.1. EL ENIGMA DE LA ESFINGE Y LAS FAMILIAS DESESTRUCTURADAS

Intentar especular sobre el origen del enigma nos haría caer en una redundancia obvia o recurrir a tópicos tan trasnochados como «la noche de los tiempos», pero parece claro que no lo podemos desligar del origen mismo del lenguaje verbal. El hecho es que encontramos ejemplos de enigmas en todos los textos sagrados de la antigüedad, desde la Biblia o el Corán hasta los libros védicos hindúes, pero el referente que la tradición ha elevado a la categoría de enigma fundacional es el llamado «Enigma de la Esfinge».

Este horrible monstruo con alas de águila, cola de dragón, cuerpo de león y cabeza de mujer preguntaba a los que pasaban por Tebas: «¿Cuál es el animal que por la mañana usa cuatro pies para caminar, al mediodía dos y por la noche tres?». La respuesta que doblegaría a aquella criatura diabólica que aterrorizaba a los habitantes de Beocia salió de los labios de Edipo, el emisario de Creonte: «Es el hombre, que de niño gatea, de adulto camina sobre sus pies y de anciano se ayuda con un bastón». Cuenta una versión del mito que la Esfinge emitió un agudísimo aullido, avergonzada por la derrota que le había infligido Edipo, y luego huyó enfurecida hacia

el mar, donde se ahogó. La resolución de este famoso enigma no sólo salvó la vida de Edipo sino que le permitió casarse con la reina Yocasta, que en realidad era su madre, tal como se encargarían de divulgar muchos siglos más tarde Sigmund Freud y sus múltiples discípulos psicoanalistas.

Los enigmas suelen ser juegos verbales complejos que requieren una ampliación poética del choque de palabras inicial que los engendra. Son los significados los que se relacionan, más que los significantes, por lo que a menudo han sido considerados «juegos de espíritu» y, tal vez por eso, se han salvado del tratamiento despectivo que reciben los «juegos de palabras» estrictos. En el caso que nos ocupa, el paralelismo generador del enigma se establece entre los diversos sinónimos que podemos asociar a la palabra *pie* —*pata*, *bastón*—. Pero este choque de palabras no serviría de nada si no se combinase con otros dos hallazgos que lo sitúan en su contexto. En su análisis de este enigma el lexicógrafo francés Pierre Larousse (1817-1875) sólo añadía el uso de una «figura» al doble sentido del *pie*: «reemplazar mañana, mediodía y noche por infancia, virilidad y senectud». Pero este paralelismo perfecto entre las partes del día y la vida de una persona no es el único hallazgo que acompaña al choque de palabras inicial.

Hay un segundo paralelismo básico: la relación entre el número de extremidades inferiores que los animales usan para caminar y los hábitos motrices del ser humano. El «agujero negro» que otorga oscuridad al planteamiento global de este enigma —y que es también la vía de acceso a su resolución— está ubicado en el tercer miembro de este segundo paralelismo. Al lado de los seres cuadrúpedos y bípedos del reino animal se alza, enigmático, este ente «trípode» que parece impedir cualquier analogía. El engaño del ingenio se concentra en esta incongruencia. La clave se apoya en tres pies. Es preciso que expulsemos el «trípode» de la serie animal bípedo-trípode-cuadrúpedo en la que parece inscrito para que la carne del pie se transforme en madera. Y en este momento supremo todo empieza a encajar. La combinación del choque de palabras pie/bastón con la razonable alegoría noche/vejez nos permite, con Edipo, descubrir la solución en nosotros mismos. Es decir, descubrirnos. El hecho de que la Esfinge guarde la entrada de un laberinto todavía refuerza más la enorme potencia del enigma.

En este caso, como en la mayoría de los enigmas clásicos, el hallazgo generador no es estrictamente metalingüístico. La ocultación/transmisión de sentido depende muy poco de las palabras exactas usadas en el planteamiento, tal como lo demuestran las muchas

versiones textuales que circulan del mismo enigma y la facilidad con la que la mayoría de las lenguas lo han traducido. Las únicas condiciones son que la lengua de llegada no se muestre reticente a la pseudosinonimia pie-pata-bastón —una analogía de aspecto universal— y que entre los hábitos culturales de los adaptadores figure el uso del bastón relacionado con la edad proyecta. El resto es habilidad compositiva a la hora de presentar estos elementos.

Una variante del mismo enigma sirve para demostrar su ductilidad:

Hay en la tierra un ser de dos pies y otro de cuatro pies que tienen el mismo nombre, y también de tres pies, porque es el único, entre todas las cosas y seres que se mueven por tierra, por aire o por mar, que cambia de forma. Cuando camina sobre el número más grande de pies es cuando va menos rápido.

Aquí, el paralelismo entre las partes del día y la vida del hombre es sustituido por la relación inversamente proporcional entre el número de pies del ser oculto y la velocidad de sus movimientos. Además, se añade una oscura alusión a su presunto «cambio de forma» que más bien parece una pista falsa. Como resultado de estas modificaciones el enigma pierde intensidad y probablemente belleza, pero sigue siendo eficaz.

El enigma de la Esfinge ha sido un tema recurrente entre los poetas afectos a la práctica enigmística culta y también ha penetrado en el adivinancero popular. En la tradición española, por ejemplo, Fernández y Gárfer se hacen eco de diversas versiones versificadas. Algunas tan ceñidas como la de Francisco Acuña de Figueroa:

¿Qué animal por la mañana  
se ve andar en cuatro pies,  
en dos pies a mediodía,  
y luego a la noche en tres?

Otras son más indirectas, como una de las *Preguntas de Juan de Mena al Marqués de Santillana*:

Mostratme cuál es aquel animal  
Que luego se mueve en los quatro piés,  
Después se sostiene en solos los tres,  
Después en los dos vá muy mas equal  
Sin ser del especie quadrupedal  
El curso que fiço despues reytera;  
Asy que en los quatro d'aquella manera  
Fenesçe el que nasce de su natural.

Respuesta del Marqués:

Aquel animal será racional,  
Segunt la Thebayda, si bien la leés,  
E fué la pregunta, aun si mas querés,  
Poeta exçellente é grand historial,  
Del cruel esphingo, chimera mortal  
Qual nunca fue visto, fondón del esphera:  
Vençiólo con muerte é batalla fiera

Edipo Infelice, maguer que real.

Gracián, por su parte, en *Agudeza y arte de ingenio* reproduce la glosa moral que Andrea Alciato (1492-1550), el padre de la emblemática, dedicó al enigma de la Esfinge:

Quod monstrum id? Sphinx est. Cur candida virginis ora,  
Et volucrum pennas, crura leonis habet?  
Hanc faciem assumpsit rerum ignorantia; tanti  
Scilicet est triplex causa, et origo mali.  
Sunt quos ingenium leve, sunt quos blanda voluptas,  
Sunt, et quos faciunt corda superba rudes.  
At quibus est notum, quid Delphica littera possit,  
Praecipitis monstri guttura dira secant.  
Namque vir ipse, bipesque, tripesque, et quadrupesque idem  
est.  
Primaque prudentis laurea nosse virum.

El propio Gracián lo traduce así:

¿Qué monstruo es éste? Es la Esfinge. ¿Por qué tiene el hermoso rostro de virgen y plumas de ave y patas de león? la ignorancia le hizo tomar este aspecto. He aquí la triple causa y origen de tan grande mal. A unos hace ignorantes el poco ingenio, a otros el liviano placer, y a otros la soberbia de corazón. Mas aquellos que saben lo que vale el relato délfico, cortan fácilmente la cruel cabeza del impetuoso monstruo. Puesto que el mismo es el hombre con dos, que con tres, que con cuatro pies, el gran mérito del prudente está en conocer al hombre.

Pero no todos los autores extraen conclusiones tan constructivas del relato délfico. Séneca, por ejemplo, pone en boca de Edipo un enrevesado enigma que fue

muy popular entre los romanos:

Soy el yerno de mi abuelo, rival de mi padre, hermano y padre de mis hijos; y la abuela de éstos ha dado a su marido en un solo matrimonio hijos que son los nietos de su madre.

El filón genealógico ha sido posteriormente usado en todas las tradiciones en un género de enigmas que podríamos denominar «enredos de familia» y que fundamenta su oscuridad en los malentendidos que suelen provocar los diversos grados de parentesco, sobre todo en el caso de las familias que hoy conocemos como «desestructuradas».

En el ámbito catalán un extravagante monólogo atribuido a Apel·les Mestres —*Enredos de Familia*— reduce los aspectos incestuosos de esta tradición enigmática al territorio especulativo de la «familia política». Un hombre se enamora de una viuda joven y el padre del enamorado se encapricha de la hija de la viuda. Todo acaba en unas bodas cruzadas, con la consiguiente subversión de los grados de parentesco. Ésta es la traducción castellana del delirante fragmento en el que Mestres analiza las enrevesadas consecuencias del doble enlace matrimonial. Lo he extraído de una versión que circulaba ciclostilada en el circuito de teatro amateur catalán:

Desde el momento en que me casaba con la madre y mi padre con la hija, su padre pasaba a ser hijo mío y, naturalmente, yo pasaba a ser padre de mi padre. ¿Qué resulta de todo esto? Como el padre de nuestro padre es nuestro abuelo, ahora resulta que yo soy mi propio abuelo. Más aún: al ser yo mi abuelo, y por tanto el bisabuelo de mi padre, mi padre, además de ser hijo mío, es también mi bisnieto.

Ahora bien; mi padre ha tenido un hijo. Este hijo, al ser hijo de mi padre es mi hermano; pero como que mi padre, además de hijo mío es mi bisnieto, resulta que yo soy el tatarabuelo de mi hermano.

A su vez, yo he tenido otro hijo. Mi mujer es su madre; es, así, hermano de mi hija, o sea de la mujer de mi padre, y de paso es hermano de mi padre. Y como que el hermano de mi padre es mi tío, resulta que mi hijo es mi tío y que, por tanto, yo soy sobrino de mi hijo y primo hermano de mí mismo.

Pero la cosa no acaba aquí: yo soy el suegro de mi padre, ya que él se ha casado con la hija de mi mujer. Pero, como mi mujer está casada con el hijo de mi padre, mi padre es suegro de mi mujer y naturalmente también es mi suegro, a pesar de ser mi yerno.

De modo que, de tantas cosas que soy, ya no sé ni qué soy ni qué dejo de ser, y lo mismo nos pasa a todos...

### *Bibliografía ludolingüística:*

Fernández & Gárfer (1990), Gracián (1648).

## 2.2. LA PLAGA DE LOS ENIGMAS BÍBLICOS

A pesar de la preponderancia de la tradición griega, el enigma se cultivó en otras culturas de la antigüedad. La tradición bíblica también es muy rica.



Según Marcel Bernasconi los estudiosos de la Biblia han localizado más de un centenar de enigmas sólo en tres de los libros proféticos: 72 en *Isaías*, 34 en *Jeremías* y 12 en *Ezequiel*. Los otros libros también contienen enigmas, sobre todo el *Apocalipsis*. De entre los más conocidos destaca el que Sansón propuso a los treinta filisteos que había invitado al banquete de celebración de sus bodas con una filisteo:

Sansón les dijo:

—Os voy a proponer una adivinanza. Si me dais la solución dentro de los siete días de la fiesta y acertáis, os daré treinta túnicas y treinta mudas. Pero si no podéis darme la solución, entonces me daréis vosotros treinta túnicas y treinta mudas.

[...]

—Del que come salió comida  
y del fuerte salió dulzura.

*(Libro de los Jueces, cap. XIV, versos 12 ss)*

Este enigma es la parte central de un relato que narra uno de los terribles enfrentamientos del forzudo Sansón con los filisteos. Tras tres días de buscar la respuesta en balde, los invitados presionaron a la mujer de Sansón para que los ayudase. Y Sansón, hartado de los ruegos de la filisteo, le reveló la respuesta en el sexto día, de modo que los invitados pudieron ganar la apuesta. La solución del enigma era

la miel y el león. «¿Qué hay más dulce que la miel? —le respondieron los filisteos el séptimo día—. ¿Y qué más fuerte que el león?». Pero para entender cuáles son las asociaciones generadoras del enigma debemos recurrir al episodio inmediatamente anterior que cuenta la Biblia. Un día que Sansón se acercaba a Timná para ver a la que había de ser su mujer topó con un cachorro de león y lo descuartizó con las manos como si fuese un cabrito. Días más tarde, cuando volvía a bajar a Timná para casarse, se desvió del camino para ver al león muerto. Dentro del esqueleto del león encontró un enjambre de abejas y probó su miel. El doble hecho insólito de matar a un león y de encontrar después un enjambre de abejas en su cadáver le inspiró el enigma de Sansón, pero este componente biográfico resta riqueza a las asociaciones dulzura/miel y fortaleza/león. Hasta el punto de que, fuera de contexto, el enigma podría ser considerado irresoluble. O absurdo.

Muchas más especulaciones han suscitado los enigmas que la reina de Saba le propuso al rey Salomón para poner a prueba su legendaria sabiduría. La visita es relatada en el capítulo X del primer *Libro de los Reyes*, pero los enigmas no aparecen formalizados en las versiones canónicas de las Sagradas Escrituras, y su ausencia ha ayudado a

mitificar el encuentro entre el rey Salomón y la reina de Saba. Tras la Esfinge, que es el primer referente indiscutible para todos los enigmófilos, la reina de Saba y el rey Salomón ocupan una posición destacada en la iconografía enigmística. Una de las primeras publicaciones periódicas especializada en enigmas que apareció en Italia a finales del siglo XIX se llamaba, justamente, *La Corte di Salomone*. Según la leyenda, la reina de Saba escribía poemas y era una conspicua autora de enigmas, de modo que el motivo central de su visita al rey Salomón habría sido comprobar *in situ* su sabiduría proverbial.

Aquella visita encierra un sinnúmero de incógnitas. De entrada, se desconoce la ubicación precisa del reino de Saba. Según una leyenda etiópica, se llamaba Maqueda. Las tradiciones árabes lo denominan Balkis y lo sitúan en el actual Yemen. Otros divulgadores de la enigmística, tal vez presos del entusiasmo propio del romanticismo y poco rigurosos a la hora de seleccionar las fuentes, la hacen reina de Egipto y de Etiopía. En cuanto a los enigmas, la tradición hebrea ha conservado tres, generalmente atribuidos a exegetas bíblicos deseosos de llenar esta enigmática laguna. Bernasconi cita un estudio de Carl Krafft sobre leyendas y poemas judíos publicado a mediados del siglo XIX donde se reproducen tres traducidos al alemán. Son los tres

que han sido más divulgados:

Señor rey, os propongo tres enigmas. Si los acertáis reconoceré que sois un hombre sabio; si no, seréis un hombre más entre los otros...

En un pozo de madera flota un cubo de hierro, que sacamos de la piedra y la mojamos con agua. ¿Qué es?

Él respondió:

—La caja de antimonio.

Sale de la tierra como el polvo, se alimenta del polvo de la tierra, fluye como el agua e ilumina la casa.

Él respondió:

—La nafta.

Sobre su cabeza sopla un viento impetuoso, lanza gemidos estridentes, dobléga la cabeza como un junco, es el adorno de los nobles y la vergüenza de los pobres, el honor de los muertos y la vergüenza de los vivos, la felicidad de los pájaros y la desgracia de los peces.

Él respondió:

—El lino.

El análisis de estos tres ejemplos demuestra que no todos los enigmas clásicos soportan el paso del tiempo con la misma imperturbabilidad que el de la Esfinge. La caja de antimonio formaba parte del kit habitual de accesorios de belleza entre las mujeres orientales de la antigüedad. Era una cajita de madera que contenía antimonio y las señoras lo extraían con la ayuda de una cucharilla de hierro para ennegrecerse los párpados. Este proceso les irritaba

los ojos y solían derramar abundantes lágrimas.

En cuanto a la nafta, es una especie de aceite mineral que se extrae de la tierra como el polvo; también se forma en el interior de la tierra, es líquida como el agua y en aquella época se utilizaba para iluminar las casas.

Finalmente, el lino servía para tejer las velas de los barcos que el viento a menudo doblega provocando un sonido cercano al gemido; también podían ser de lino las suntuosas vestiduras de los nobles y los harapos de los pobres; las mortajas de los difuntos y las cuerdas con que ataban a los prisioneros; además, podía causar la felicidad de los pájaros que se comían el grano y la desgracia de los peces pescados con hilo de lino.

Los tres enigmas de la reina de Saba son dos en el *Talmud* (*Midrasch Mischla*) y sólo uno en la tradición árabe. Todos diferentes. También es Bernasconi quien los rescata de una obra de Lightfoot (1686) y de un escritor árabe llamado At Ta-âlabi. Éstos son los dos hebreos:

¿Qué son siete salientes y nueve entrantes, dos que se derraman y un bebedor?

¿Qué mujer podrá decir a su hijo «Tu padre es mi padre; tu abuelo es mi marido; tú eres mi hijo y yo soy tu hermana»?

Evidentemente, el rey Salomón acierta las dos respuestas. La segunda —un nuevo ejemplo de enigma del tipo «enredos de familia desestructurada»—, se refiere a las hijas de Lot. Por lo que respecta a la primera, Salomón responde: «Siete son los días de separación que viven marido y mujer para purificarse, nueve son los meses de la gestación, y dos son los pechos que nutren al infante, que es el bebedor».

El enigma conservado por la tradición árabe es una pregunta mucho más directa:

¿Qué agua no sale de la tierra ni cae del cielo y provoca sed?

La respuesta del inefable Salomón —en este caso ayudado por los demonios, según At-Ta-álabi— vuelve a ser la correcta: «Es el sudor de los caballos cuando les haces correr».

También la estudiosa catalana Margarida Bassols extrae de *El libro de Ester* un enigma atribuido a Salomón:

Hay una cosa que de viva no se mueve  
y cuando le cortas la cabeza sí.

(El árbol)

Finalmente, León María Carbonero reproduce otra variante que completa todas estas especulaciones

enigmísticas por la vía gestual. Afirma Carbonero que la reina de Saba se presentó en el palacio de Jerusalén con dos rosas idénticas. Anunció al rey Salomón que una la había fabricado ella y le retó a descubrir cuál era la natural. El hombre más sabio de la antigüedad hizo abrir las ventanas del salón donde se hallaban. Entonces un gran número de abejas — porque Carbonero asegura que en Palestina eran muy abundantes— entraron en el salón y se acercaron a la rosa natural, con lo que el rey sabihondo supo la respuesta. Una vez más, la reina quedó impresionada. ¡Y quién no!

*Bibliografía ludolingüística:*

Bassols (1994), Bernasconi (1964), Carbonero (1890).

### 2.3. LOS VERDADEROS REYES DE ORIENTE

En los antiguos reinos de Oriente, la enigmística era una actividad intelectual de gran trascendencia política. Los contactos entre las altas esferas del poder a menudo se desarrollaban mediante enigmas, en una especie de intercambios diplomáticos basados en el hermetismo y el ingenio. Los soberanos de Asiria, de Babilonia, de Egipto o de Etiopía sostenían auténticos torneos de enigmas quinientos años antes de la era cristiana. A menudo con un

planteamiento poco elaborado desde el punto de vista lingüístico, como en este ejemplo inscrito en una tablilla babilónica que reproduce Bassols: «Quién está gorda sin haber comido?» (la nube).

Uno de los más interesantes que han sobrevivido es el enigma en tres dimensiones que los escitas enviaron a Darío I de Persia (¿?-486 a. C.) cuando éste les iba a atacar. Sus enemigos le hicieron llegar una rana, un pájaro, un topo y cinco flechas. De entrada un lugarteniente persa interpretó el envío de la siguiente manera: «Los escitas te envían las flechas para hacerte saber que te entregan las armas y te homenajean con el obsequio de animales que viven en los tres elementos de la naturaleza: mar, aire y tierra». Pero un general más perspicaz interpretó el enigma de modo opuesto: «A menos que os ocultéis bajo tierra como los topos, dentro del agua como las ranas o huyáis por el aire como los pájaros, no escaparéis a nuestras flechas». La historia se ha encargado de demostrar que la segunda interpretación no iba nada desencaminada. Darío I el Grande nunca consiguió someter a los escitas.

Ocho siglos después de estos hechos —III d. C. — Ateneo escribe en *El banquete de los sabios* sobre la gran reputación enigmística que habían adquirido los antiguos griegos entre los pueblos de Oriente. Una leyenda sitúa al fabulista Esopo en la



corte babilónica dedicado exclusivamente a resolver todos los enigmas que enviaba el rey egipcio Nectanebo. El hecho es cronológicamente imposible, porque se cree que Esopo nació en el siglo VI a. C. y los dos Nectanebos egipcios reinaron en el IV a. C., pero el fabulista griego llegó a ser una figura legendaria justamente en aquel tiempo —la *Vida de Esopo* data del siglo IV a. C.—, y ya se sabe que en las leyendas el tiempo es una magnitud muy relativa. De este mítico Esopo cuentan que sus amos le enviaron al mercado dos días seguidos para comprar el primer día lo mejor que encontrase y el segundo lo peor. En ambos casos el fabulista trajo lo mismo: lengua.

Uno de los enigmas de Nectanebo que presuntamente adivinó Esopo en Babilonia es éste, de corte alegórico:

Hay un gran templo sostenido por una columna y esta columna está rodeada por doce ciudades; cada una de estas ciudades tiene treinta arcos, y al lado de cada uno de estos treinta arcos hay dos mujeres, una blanca y otra negra.

La respuesta, como todas cuando son conocidas, parece simple: el templo simboliza al mundo, la columna representa un año, las doce ciudades los doce meses y sus treinta arcos los treinta días de cada mes. Finalmente, las dos mujeres son el día y la

noche.

A pesar de que la figura de un Esopo codiciado por las cortes orientales como si fuese un futbolista sea una mixtificación, los griegos se ganaron el apelativo de reyes del enigma. Los oráculos estaban escritos a la manera de los enigmas y su presencia en la literatura griega es abrumadora, desde su aparición en las obras de Homero hasta el uso que le dan poetas y prosistas de todo tipo. Ateneo reproduce dos enigmas homéricos:

Soy grande al nacer, pequeño en el vigor de mi edad y vuelvo a ser grande en la vejez.

Somos hermanas y una nace de la muerte de la otra.

La solución del primero es la sombra que proyecta el sol, que es pequeña a mediodía y mucho más grande por la mañana y al atardecer. El segundo —que Diógenes Laercio atribuye a otro autor— recuerda la parte final del enigma de Nectanebo presuntamente descifrado por Esopo, porque las dos hermanas son el día y la noche.

Lo cierto es que entre los griegos los enigmas fueron una gimnasia mental muy popular. Los pensadores y los literatos la practicaban con frecuencia y el pueblo seguía atentamente los torneos de enigmas que se libraban entre los sabios. El reto

llegaba a ser tan importante que Plutarco incluso afirma que Homero murió tras no poder resolver un enigma que le habían propuesto los pescadores de Ios:

Los que no cogimos los perdimos;  
los que cogimos, los tenemos.

La respuesta es un tipo de gusano intestinal llamado «vermina». Independientemente de la veracidad de esta historia luctuosa, el enigma de los pescadores de Ios se hizo legendario y ha sido adaptado a muchas lenguas. La escurridiza vermina es un ejemplo nada aislado de transmisión cultural que nos permite considerar a los enigmas como hilo conductor que une la antigüedad con las diversas tradiciones europeas desarrolladas bajo el impulso del ingenio verbal.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bassols (1994), Bernasconi (1964), Tolosani (1901).

## 2.4. EL HILO DE ARIADNA DE LA ENIGMÍSTICA

Como en tantos otros ámbitos del conocimiento, los romanos asumieron la rica herencia de los enigmas griegos. Por razones de proximidad cronológica su gusto por las recreaciones enigmáticas está mucho más documentado. Cicerón,

Petronio, Quintiliano y Ausonio son los autores más representativos de esta tradición. También Virgilio, en sus *Églogas*, describe a dos pastores que se desafían planteándose enigmas en verso. Y estos versos, llamados *amebeos*, se trasladarán a las diversas tradiciones literarias en torneos poéticos como los que todavía hoy mantienen los *glosadors* mallorquines. Cabe destacar dos fuentes por su peculiar aportación a la larguísima línea continua que enlaza la antigüedad con la edad moderna: el poeta Coelius Firmianus Symposius y el relato anónimo de las aventuras del rey Apolonio de Tiro.

Respecto a Symposius, ciudadano romano seguramente de origen africano, vivió y escribió a finales del siglo IV d. C. Es el autor de una colección de cien enigmas de tres versos hexámetros que será muy popular durante la Edad Media. Reproducimos un ejemplo —traducido de la versión inglesa que de él ofrece Tony Augarde— que no debió de hacer mucha gracia a los esforzados copistas medievales, porque no parece apto para bibliófilos:

De letras mi menú está hecho  
pero no conozco su sentido.  
Vivo rodeado de libros  
pero no les saco provecho.  
Y cuantas más musas devoro  
más me harto y menos lloro.

(La polilla de biblioteca o pez de plata)

De hecho, además de otras aficiones inconfesables sobre las que sólo podemos especular, la composición de enigmas más o menos originales fue el pasatiempo principal de los monjes foca —*monachorum*— en la soledad del claustro. Con la aparición de la imprenta la colección de Symposius será publicada por primera vez en París en 1533 con un título que haría temblar a cualquier editor moderno: *Symphosii veteris poetae Aenigmata, nunc primum inventa et excusa; cum sententiis septem Graeciae sapientum emendationibus*. Su éxito comportará muchas reediciones casi inmediatas: París, 1537, 1545, 1590 y 1647; Basilea, 1563; Roma, 1581, 1607; Lyon, 1596; Colonia, 1620, 1623, 1631 y 1654; Londres, 1713; Leipzig, 1713 y 1724; Hannover, 1722; Frank furt, 1775; etc. La mayoría de los estudiosos de los enigmas de Symposius citan de la edición londinense, en: *Opera et fragmenta veterum poetarum latinorum* (1713, p. 1609 ss).

Lo más interesante de estos enigmas latinos — llenos de referencias a las antiguas costumbres romanas— es su papel de puente. Se puede decir que transmitirán la práctica enigmística a la mayoría de las lenguas europeas. Y no sólo a las románicas, porque uno de los primeros seguidores de Symposius

fueron los anglosajones. La idea de reunir cien enigmas inspiró al obispo de Sherborne Aldhelmo (640-709) —a menudo propuesto para el cargo honorífico de santo patrón de la enigmística por los ludolingilistas anglosajones— para escribir su propia colección de cien enigmas, que encabezó con el imaginativo título de *Aenigmata*. Otras dos colecciones de enigmas escritos por coetáneos de Aldhelmo han perdurado: la de Eusebius —Hwætberht, abad de Wearmouth— y la de Tatwine, arzobispo de Canterbury. De todos modos, los enigmas más populares durante la Edad Media son los noventa largos que figuran en el llamado *Exeter Book*. De ellos, cincuenta y nueve serían obra del propio compilador, el enigmático poeta inglés del siglo viii Cynewulf.

El Libro de Exeter, también denominado *Codex Exoniensis*, es el equivalente al *Poema de Mío Cid* en el ámbito de la lengua castellana: uno de los textos más antiguos del inglés. De hecho, es uno de los cuatro manuscritos donde aparece por primera vez poesía en «Old English», está datado en el año 1000 y fue dejado en la catedral de Exeter por el obispo Leofrico, el cual murió en el año 1072. Este códice contiene trece libros, además de algunas pequeñas piezas. De entre las trece piezas de caza mayor los habitantes de Verbalia apreciamos los *Gnomic Verses*

(versos que riman con sus hemistiquios) y especialmente los *Riddles* (enigmas), en número de noventa y cuatro, aunque algunos están incompletos. Los estudiosos consideran que una buena parte de ellos datan de los siglos VII y VIII, pero también se le atribuyen fuentes más antiguas. Una decena tendría un origen romano, veinte más provendrían directamente de los *Aenigmata* de San Aldhelmo y es muy posible que otros sean transcripciones cultas de adivinanzas populares sajonas que circulaban en la época en que se fijó la colección.

Según Sweet, autor clásico en el estudio del inglés antiguo, algunos de los anglosajones tienen un evidente mérito literario y en ocasiones incluso ayudan a entender mejor procesos técnicos de la época, como la confección de un libro. El hilo de Ariadna que permite hablar de una línea de continuidad, por ejemplo, resulta evidente en el enigma número 47 de este *Exeter Book* —que retorna el tema de las mujeres de Lot atribuido a la reina de Saba— o en el número 83 —plenamente coincidente con el enigma de Sansón.

La segunda fuente importante de la transmisión enigmística es la historia del rey Apolonio de Tiro: un relato novelesco, en parte en prosa y en parte en verso, de origen probablemente helenístico. De autor anónimo, pervivió en un manuscrito latino de

datación incierta, pero próxima al siglo III d. C. —*Historia Apollonii regis Tyri*— y tuvo una gran difusión durante la Edad Media. Se conservan diversos manuscritos de los siglos X al XIV, con versiones reelaboradas en latín al lado de versiones vulgares en inglés, castellano, italiano, alemán y francés. Hay una curiosa transcripción en versos leoninos —cuyos dos hemistiquios riman entre ellos— del siglo XI, incluida en el *Monumenta Germaniae Historica*, y una versión italiana muy reelaborada de Goffredo da Viterbo en el siglo XIII.

La tradición enigmística española se inicia justamente con un *Libro de Apolonio* de 1240, obra de un poeta anónimo del Mester de Clerecía que acuña el vocablo «adivinança» y hace un uso poético de las adivinanzas por primera vez. El rey Apolonio de Tiro, que busca esposa, llega a la corte de Antíoco, padre de una muchacha casadera. Antíoco, que de hecho está enamorado de su hija, propone un difícil enigma a todos los pretendientes que se atrevan a aspirar a pedir la mano de la princesa. Ésta es la versión modernizada por Fernández y Gárfér de la estrofa diecisiete:

La verdura del ramo es como la raíz,  
de carne de mi madre engrueso mi cerviz.  
Aquel que adivinase este enigma, feliz  
ése tendría la hija del rey emperatriz.



Quien no la resuelve muere. Pero, a diferencia de muchos galanes sacrificados, Apolonio resuelve el enigma y de paso descubre la pasión incestuosa del rey Antíoco, como vemos en la estrofa veinticinco, también en versión modernizada:

Tú eres la raíz, tu hija el ramal;  
tú pereces por ella en pecado mortal,  
pues hereda la hija toda deuda carnal,  
la cual tú y su madre teníais comunal.

Antíoco se ve desenmascarado e intenta asesinar a Apolonio, por lo que éste inicia una rocambolesca huida. A partir de entonces queda a la merced de los enigmas, en la misma tradición bíblica de Sansón o del rey Salomón. Su largo periplo, que incluye dos naufragios, lo lleva primero a las costas del reino de Architrantes —donde se casa y procrea con la hija del rey— y más tarde a Mitilene, nuevamente naufrago. Aquí jugará a resolver enigmas con el señor Antinágoras y la juglaresa Tarsiana hasta que la felicidad invada el final de la historia y Apolonio vea cómo reaparece toda la familia presuntamente perdida. Los enigmas, siempre propuestos por la juglaresa para su solaz, ocupan de la estrofa 504 a la 526.

Con la irrupción en escena de la imprenta, son muy frecuentes las ediciones de la *Historia Apollonii regis Tyri* durante todo el siglo xv. La primera

conocida es la que apareció en Augsburgo en el año 1471 en lengua alemana. Por su lado el anónimo poeta castellano-aragonés que escribe el *Libro de Apolonio* deriva sus enigmas de los latinos de Symposius hasta el punto de que ciertos fragmentos parecen una simple traducción. En su *Historia crítica de la Literatura Española*, José Amador de los Ríos ya señalaba las concomitancias. Un siglo más tarde los estudiosos de la llamada «adivinancística» española, Concha Fernández y José Luis Gárfer, resiguen el trayecto de algunos de los enigmas antiguos que reaparecen en el *Libro de Apolonio*. Así, por ejemplo, Fernández y Gárfer reproducen la estrofa 522 original, modernizan su lengua, adjuntan la respuesta que contiene la estrofa 523 en castellano del siglo XX y finalmente la asocian al planteamiento y la resolución del enigma 78 de Symposius:

*Libro de Apolonio, estrofa 522:*

Quatro ermanas somos so vn techo,  
Corremos en pareio, siempre nos segudamos,  
Andamos cada día, nunquan nos alcançamos.  
Iaçemos abraçadas, nunca nos ayuntamos.

Versión Fernández y Gárfer:

Cuatro hermanas somos, bajo un techo moramos,  
corremos en parejas, siempre nos acosamos,  
andamos cada día, nunca nos alcanzamos,  
yacemos abrazadas, mas nunca nos juntamos.

Fácil de contestar es ésta tu cuestión,  
que las cuatro hermanas las cuatro ruedas son,  
dos a dos enlazadas tíralas un timón,  
andan y no se juntan en ninguna ocasión.

Symposius, enigma LXXVIII:

Quatuor aequales currant ex arte sorores,  
Sic quasi certantes, quin sit labor omnibus unus  
Docto ubique sequens, nec se contingere possunt.  
(Rotae seu quadriga)

Este hilo de Ariadna que la crítica ha descubierto en la tradición española llega hasta nuestros días en los sucesivos injertos enigmísticos que configuran el vasto territorio explorado por los folcloristas a principios del siglo xx. Adivinanzas y acertijos, charadas y juegos de espíritu se mezclan con paremias y costumbres, frases hechas y deshechas en la llamada cultura popular. Se puede aventurar que la herencia de la Esfinge nos ha llegado gracias a las aventuras del rey Apolonio de Tiro y al ingenio romano de Symposius.

Puede parecer demasiado arriesgado abrir el primer libro de adivinanzas infantiles que encontremos por casa, leer una al azar y tener la esperanza de descubrir en ella el aliento lejano de aquel horrible monstruo con alas de águila, cola de dragón, cuerpo de león y cabeza de mujer. Pero lo cierto es que la Esfinge no ha dejado nunca de habitar

entre nosotros y que su enigma es uno de los primeros espejos verbales que nos permiten percibir nuestra identidad humana.

En el concierto internacional, lo certifican los enigmas cultos que nos han legado creadores de la talla de Caravaggio, Cervantes, Dante, Goethe, Goldoni, Góngora, Jacob Grimm, Miguel Hernández, Leonardo da Vinci, Pere Quart, Petrarca, Quevedo, Rabelais, Schiller o Rousseau. Bassols incluso reproduce un ejemplo de Galileo cuya solución es el propio enigma:

Monstro son io più strano, è più difforme  
Che l'Arpia, la Sirena, o la Chimera;  
Nè in terra, in aria, in acqua è alcuna fiera,  
Ch'abbia di membra così vane forme.

Parte a parte non ho che sia conforme,  
Piú che s'una sia bianca, o l'altra nera;  
Spesso di cacciator dietro ho una schiera,  
Che de' miei piè van rintracciando l'orme.  
Nelle tenebre oscure è il mio soggiorno;  
Che se dall'ombre al chiaro lume passo,  
Tosto l'alma da me sen fugge, come

Sen fugge il sogno all'apparir del giorno,  
E le mie membra disunite lasso,  
E l'esser perdo con la vita, e'l nome.

En castellano Cervantes pone en boca de Elicio, uno de los pastores que protagonizan *La Galatea*, otra de estas adivinanzas metaenigmísticas:

Es muy oscura y es clara,  
tiene mil contradicciones,  
encúbrenos las verdades,  
y al cabo no las declara:  
nace a veces de donaire,  
otras de altas fantasías,  
y suele engendrar porfías,  
aunque trate cosas de aire.

Sabe su nombre cualquiera,  
hasta los niños pequeños;  
son muchas y tienen dueños  
de diferente manera:  
no hay vieja que no se abrace  
con una destas señoras:  
son de gusto algunas horas,  
cuál cansa, cuál satisface.

Sabios hay que se desvelan  
por sacarles los sentidos,  
y algunos quedan corridos,  
cuanto más sobre ello velan:  
cuál es necia, cuál curiosa,  
cuál fácil, cuál intrincada,  
pero sea o no sea nada,  
decidme qué es cosa y cosa.

(La adivinanza)

Un último ejemplo atribuido a Rousseau nos permite mirarnos, por un momento, en el espejo de la Esfinge:

Enfant de l'art, enfant de la nature,  
sans prolonger les jours j'empêche de mourir;  
Puis je suis vrai, plus je fais d'imposture,  
Et je deviens trop jeune à force de vieillir.

La respuesta, como en una prefiguración de Dorian Gray, es el «retrato». La representación de un yo. Pero, por más matices que llegue a conseguir, todo retrato es también un enigma. Georges Perec lo expresaba perfectamente en una entrevista que Jean Royer le hizo el 2 de junio de 1979 a raíz del éxito de su novela puzzle *La vida, instrucciones de uso*:

Todo discurso —ya sea poético, amoroso, novelístico, literario... — no es nada más que el pretexto de otro discurso sobre otro discurso sobre otro discurso... Finalmente, existe una persecución de la ‘verdad’ que irá cambiando a medida que se desarrolle el discurso. El discurso no cesa nunca, pero jamás se alcanza la verdad [... ] Y el enigma se multiplica sin parar. Su propia solución no es otra cosa que un nuevo enigma...

La respuesta de Perec desmentiría de manera inquietante la tesis que expone Wittgenstein en su *Tractatus Logico-Philosophicus*. Según Wittgenstein los enigmas no existen porque si una pregunta puede ser construida quiere decir que también puede ser contestada.

*Bibliografía ludolingüística:*

Amador (1861-1865), Augarde (1984), Bassols (1991, 1994), Bernasconi (1964), Fernández y Gárfer (1990), Sweet (1876), Tolosani (1901), Wittgenstein (1921).

*Bibliografía literaria:*

Cervantes (1585), Perec (1978), Symposius (1533).

## LENGUAS DE FUEGO EN VERBALIA

Las limitaciones lingüísticas de quien firma estas páginas reducen, como ya se ha dicho, las lenguas vivas más o menos exploradas a cinco: castellano, catalán, francés, inglés e italiano, con sólo ligeras pinceladas de otros idiomas. Este ejercicio de realismo políglota minimiza forzosamente tradiciones tan ricas en el campo ludolingüístico como la del Barroco alemán o los formalistas rusos, cuyo conocimiento profundo habría aportado una perspectiva mucho más amplia. En cambio, a pesar de que ni el griego ni el hebreo tampoco forman parte de mi competencia lingüística, ha sido insoslayable tener en cuenta la actividad de los poetas alejandrinos y de los cabalistas hebreos a la hora de establecer los referentes históricos de muchos juegos de palabras. El país de Verbalia —al menos la Verbalia Occidental donde habitamos— tiene dos fuentes fundamentales de mecanismos ludolingüísticos: la corte tolemaica de Alejandría durante el reinado de Tolomeo II Filadelfio (308 a. C.-246 a. C.), probablemente en el momento de su

máximo esplendor; y la culminación en la Provenza de los siglos mi y xiii de una tradición cabalística ancestral, que podría datar de la cautividad de Babilonia y que tras este periodo desembocará en la redacción definitiva del *Zohar o Libro del Esplendor*.

Con respecto a Tolomeo, se casó con la reina Arsínoe, hija de Lisírnaco, y diez años más tarde con su propia hermana, de donde procede el apodo de Filadelfio. Este rey incestuoso consiguió transformar Alejandría en el centro del mundo civilizado, asociado a la biblioteca más famosa de la antigüedad, fundada por su padre Tolomeo I Soter (~367 a. C.- ~283 a. C.). El segundo de los Tolomeos fue el protector de poetas como Calímaco o Teócrito y en su corte vivieron autores como Licofrón o Sótades, padres putativos de los juegos de palabras que han acabado siendo clásicos. Por ejemplo el anagrama [5.1.1] —basado en la permutación de letras— es atribuido a Licofrón de Calcis y el palíndromo [5.1.3] —basado en la simetría perfecta que permite una lectura en los dos sentidos—, a Sótades de Maronea. Licofrón es el autor de una críptica obra llamada *Alejandra* que ha fascinado a autores tan importantes como Góngora o Joyce y, a la vez, de los primeros anagramas datados en Occidente. Combinando las diez letras del nombre



real PTOLEMAIOS Licofrón descubrió que podía hacerlo provenir «de la miel. (APO MELITOS).

La relación de Sótades con el rey no fue tan dulce. Este maronita de agudo ingenio no se limitaba a los placeres del juego sino que a menudo se dejaba seducir por los peligros del fuego. A pesar de que sólo nos han llegado once versos suyos, sabemos que además de palíndromos escribía sátiras, criticaba al poder establecido y se permitió ocultar algunas alusiones al incesto real en el sentido inverso de lectura de unos versos teóricamente inocuos. Tras diversas detenciones y encarcelamientos, Tolomeo II le condenó a seguir buscando simetrías en el fondo del mar Egeo encerrado en un cofre de plomo. La venganza sotádica fue póstuma: el apodo «Philadelphus» —que amó a su hermana— ha llegado hasta nuestros días. Además, los versos que admiten los dos sentidos de lectura también son conocidos con el nombre de «versos sotádicos» en la mayoría de las culturas occidentales.

«Cábala», en cambio, ha acabado por designar a cualquier cálculo más o menos sofisticado, cuando de hecho proviene de la palabra hebrea homónima que significa «tradición». Un término que en realidad no circuló en el judaísmo hasta el siglo XI, a pesar de los seculares precedentes protocabalísticos. Su desarrollo máximo se dio en los siglos XII y XIII como

reacción contra la filosofía racionalista de Maimónides. Especialmente en Provenza, pero también por toda la península ibérica entre los seguidores de Isaac el Ciego, entre los que destaca el judío de Zaragoza, Abraham Abulafia. De esta época es la redacción definitiva del libro cabalístico clásico: *Zohar o Libro del Esplendor*.

Podemos hablar de dos tradiciones cabalísticas: la cábala práctica y la especulativa. La primera acabó evolucionando hacia el terreno del ocultismo, sobre todo a partir de la tradición pietista alemana. De los pietistas provienen las setenta y ocho láminas simbólicas que forman la baraja del tarot que podemos comprar hoy en las tiendas *new age* o en una parada ambulante cualquiera. En cuanto a la especulativa, lo que más nos interesa en Verbalia es que desarrolló tres procedimientos hermenéuticos que son de tipo absolutamente ludolingüístico.

Por un lado la llamada Gematría, que aprovecha el valor numérico de cada letra del alefato hebreo para establecer sinonimias trascendentes por la vía aritmética. Por ejemplo entre los vocablos (transliterados) *Achad* (unidad) y *Ahabha* (amor), ya que ambos tienen un valor numérico 13. De aquí a la especulación numerológica sólo hay un trecho: el 13 es también el nombre del amor eterno que simbolizan Jacob y sus hijos, o Jesucristo y sus Apóstoles;

además, si sumamos sus dos dígitos obtenemos el 4, que corresponde a las cuatro letras yod, hé, vaw y hé del tetragrama, YHVH, Jehovah, el innombrable. Como se verá más adelante en el subcapítulo [9.2.4] dedicado a los aritmogramas la relación entre cifras y letras ha sido explorada en casi todas las lenguas con finalidades puramente lúdicas.

La segunda operación cabalística se llama Notarikon y consiste en interpretar especulativamente cada letra de una palabra como inicial de otra, de modo que el vocablo analizado se troca en acrónimo [6.1.1 ] de una frase entera como en aquel juego infantil que nos hacía especular sobre el sentido de RENFE: ¿«Rogamos Empujen Nuestros Ferrocarriles Estropeados»? De este modo, en ejemplo tomado de Roland Goetschel, cuando el rey David proclama en su testamento que Salomón le ha maldecido duramente pronuncia (tras la debida transliteración) *Nimrezeth*. Según el Notarikon las consonantes de esta palabra hebrea —porque las letras hebreas equivalentes a «NMRZT» serían los únicos signos visibles en la escritura semita— ocultarían acrósticamente los reproches que el profeta hizo a David: Noeph (adúltero), Moabi (moabita, porque era descendiente de Ruth), Rozeach (asesino), Zores (violento) y Thoeb (cruel).

La tercera y última operación cabalística también

tiene parangón en Verbalia. Se denomina Ternura y establece una serie de reglas combinatorias para desplazar las letras en el interior de las palabras. Éstas son las prácticas anagramáticas que tanto fascinaron a estudiosos cristianos de la Cábala como el madrileño Juan Caramuel. A menudo los cabalistas analizaban de manera exhaustiva todas las combinaciones posibles que se pueden alcanzar con las letras de una palabra, tal como veremos que también hicieron muchos monjes medievales con las treinta y una letras del verso mariano: «Ave Maria gratia plena dominus tecum». Con ellas se construyeron miles de anagramas. Todos en latín. Casi todos correctos. La mayoría alusivos de una forma directa a la protagonista femenina de la letanía.

La Cábala es mucho más que una retahíla de procedimientos lingüísticos curiosos, pero el ascensor de Verbalia no puede detenerse en ninguno de sus muchos otros pisos. Tal vez bastará, en virtud de la filiación ibérica de buena parte de los textos cabalistas, con recordar unas palabras que el poeta catalán Salvador Espriu dirigió a los intelectuales castellanos y catalanes que se reunieron en Sitges en 1981 para analizar sus siempre difíciles relaciones. Las reproduce Rosa María Delor. En su intervención Espriu citó a dos pilares fundamentales de la cultura hispana, Cervantes y Lull, y en medio de ellos situó

un elemento de equilibrio que podría evitar los habituales antagonismos y constituirse en punto de encuentro: el *Zohar o Libro del Esplendor*. Espriu consideraba que la Cábala semita era la tercera cultura de Sefarad, olvidada y muy desconocida. La sorprendente propuesta espriuana se basaba en el diálogo, porque en él...

... com en l'arrel de l'arbre místic, s'hi basen i s'hi sostenen la corona, la saviesa, la intel·ligència, la gràcia, la bellesa, la justícia, la victòria, la majestat, el fonament i el regne [...] un diàleg que ha de ser imprescindible, tenaç, indefectible, sense defallances ni excuses ni retrocessos: l'única clau que obrirà la porta de l'estanca on resideix l'esplendor.

La única salvación posible, en definitiva, era la «inútil creació per la paraula».

*Verbalia* está repleta de inútiles creaciones por la palabra. Pero aquí impera el pentalingüismo. En riguroso orden alfabético, repasaremos de forma sucinta las cinco lenguas de las que provienen las principales fuentes del inventario ludolingüístico posterior: castellano, catalán, francés, inglés e italiano.

*Bibliografía ludolingüística:*

Benson (1934), Clua (1996), Delor (1993), Goetschel (1985), Saltveit (1996), Scholem (1966).

### 3.1. EL ESPAÑOL DE CASTA LLANO

A partir del ya citado *Libro de Apolonio* (1240) —la primera muestra literaria en romance en la que aparecen «adeuinaņas»— la evolución del enigma en lengua castellana es muy rica y conocida. El reconocimiento internacional del Siglo de Oro español, durante el que se compusieron muchos enigmas en verso y no pocos artificios, ha otorgado a la lengua castellana un gran prestigio en el ámbito del ingenio verbal. Y eso a pesar del evidente déficit de recursos homofónicos que hace del español una de las lenguas europeas con menor distorsión entre pronunciación y grafía. De hecho, en el ámbito ludolingüístico el español ha destacado en la elaboración de lipogramas [7.2.11, textos monovocálicos [7.2.2] y versos de pie forzado. De todos modos las adivinanzas medievales más antiguas a menudo circulaban por Castilla en gallego, inscritas en géneros de clara inspiración provenzal —como por ejemplo el *joc-partit*— que llegaban al ámbito galaico-portugués por el camino de Santiago.

El siglo xv ofrece tres autores caudales en el campo del enigma culto: Juan de Mena, el Marqués de Santillana y Jorge Manrique. Tras ellos, los autores más importantes en el género son el uruguayo Francisco Acuña de Figueroa, Cristóbal Pérez de

Herrera, Luis de Góngora, Francisco Quevedo y el catalán Antonio Puix y Luca. La nómina es muy larga. Las numerosas colecciones de enigmas que florecen en la tradición castellana van repletos de ejemplos firmados por autores de la talla de Lope de Vega, Calderón de la Barca, Feijoo, Covarrubias, Cervantes —quien introdujo enigmas, por ejemplo, en la parte final de *La Galatea*—, Garcilaso, Gracián, Valdés o Zorrilla. De modo que el enigma llega a ser un género lírico más o menos consolidado que se transmite de generación en generación hasta nuestros días. Los componentes de la Generación del 27, por ejemplo, también lo cultivaron, especialmente Gerardo Diego, García Lorca y Miguel Hernández. El primer libro de Hernández, publicado en Murcia en 1933, es un ejercicio gongorino llamado *Perito en lunas* que consta de cuarenta y dos octavas herméticas. Cada una de ellas define un objeto que debía constituir su título, pero finalmente el poeta decidió sustituir los títulos por números romanos, de modo que su poemario se convirtió en un auténtico adivinancero.

Por lo que respecta a las adivinanzas anónimas, que muchas veces coinciden temáticamente con las cultas, la principal colección es la que en 1880 publicó Demófilo —pseudónimo de Antonio Machado y Álvarez— en Sevilla. Su *Colección de*

*Enigmas y Adivinanzas en forma de diccionario* comprende un prólogo de quince páginas, 1.061 adivinanzas ordenadas alfabéticamente según las soluciones y, a partir de la página 305, un apéndice de casi doscientas páginas dividido en tres grandes secciones. En la primera reproduce «cuentos de adivinanzas»; la segunda contiene 52 «acertijos» gallegos, 27 «endevinalles» catalanas, 22 mallorquinas, 32 valencianas, 13 vascas, 16 «cosadielles» asturianas y 66 «devinetas» ribagorzanas; finalmente, la tercera sección contiene un complemento de 125 adivinanzas y enigmas más, el solucionario y una riquísima bibliografía española y extranjera. Aunque hay otras, la de Demófilo es la colección de adivinanzas fundamental y demuestra una apreciable sensibilidad lingüística por los idiomas ibéricos. Dos años antes la novelista Fernán Caballero —pseudónimo de Cecilia Böhl de Faber— había publicado en Leipzig sus *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, en los que inventariaba doscientos ejemplos en castellano y proponía el término «adivina» para las de tipo popular en oposición a «adivinanza» para las cultas.

Un salto de un siglo nos permite asegurar que la propuesta terminológica de Caballero no ha prosperado. Más allá de la crítica literaria canónica o de los estudios filológicos clásicos, en el último



tramo del siglo xx la pareja formada por Concha Fernández y José Luis Gárfer se ha especializado en el estudio y la clasificación de los enigmas cultos y populares en lengua castellana. De entrada han establecido un equivalente terminológico para la disciplina enigmística que se inspira en las «adeuinancas» de Apolonio de Tiro. Fernández y Gárfer rebautizan la enigmística con el término «adivinancística» y en todo momento rehúyen el vocablo «enigma». Pero, a pesar de citar la propuesta ¿caballeresca? de las «adivinas» prefieren mantener «adivinanza» para designar a todos los enigmas que se presentan en verso. F & G oponen las «adivinanzas» a los «acertijos», redactados en prosa, y marcan la diferencia de origen mediante la adjetivación. De modo que distinguen las «adivinanzas cultas» de las «populares» y consideran que todos los «acertijos» son populares. Al margen de posteriores reescrituras de tipo coyuntural, su obra analítica se divide en tres grandes secciones: un *Adivinancero popular español*, un *Acertijero popular español* y, finalmente, un *Adivinancero culto español*.

Sorprende el celo terminológico que exhiben a la hora de definir cada una de «sus» categorías. Un celo que incluso les impele a censurar retroactivamente a Gerardo Diego por haber calificado el poemario de

Miguel Hernández antes citado de «acertijero», pero la verdad es que en la selva ludo-lingüística tanta claridad se agradece. Así, los rasgos característicos de un «acertijo» según F & G se resumen en ocho conceptos o *keywords*: en prosa, espontáneo, lineal, racional, temáticamente abierto, objetivo, menos creativo y encuadrado en la literatura crítica (*sic*). En cambio, una «adivinanza» es: en verso, elaborada, pictórica y musical, intuitiva, circunscrita, subjetiva, más enriquecedora y perteneciente a la literatura poética. Para perfilar los conceptos de popular/culto también recurren a las listas de opuestos. Del juego de oposiciones que establecen destaca que la composición popular es anónima mientras que la culta va asociada a una autoría y también que la primera es más simple desde los puntos de vista morfosintáctico, semántico y métrico mientras que la segunda es más elaborada y suele tener una estructura estrófica de arte mayor. Esto les incita a encuadrar las adivinanzas populares en el ámbito de la «sociocultura» y las cultas en la «literatura», división ciertamente discutible en un discurso elaborado a finales del siglo XX.

El afán legislador de F & G sale a relucir de nuevo en las llamadas «leyes del Adivinancero». Leyes un tanto obvias que consideran implícitas en el propio *corpus* enigmístico y que ellos han ido

descubriendo en el curso de sus continuas incursiones en el bosque de adivinanzas populares y cultas de la tradición española. Las leyes son cuatro. La primera es la ley de autoría y se basa en la relación inversa entre origen popular y extensión: vendría a decir que cuanto más corta es una adivinanza más populares. Este criterio sirve tanto para el texto completo como para los versos. A menudo las populares se transmiten en versos de arte menor (octosílabos) de rima consonante cruzada mientras que los de las cultas son siempre más largos, tienen todos la misma longitud y constituyen estrofas más complejas. Las leyes segunda y tercera oponen el paralelismo lingüístico al desglosamiento de una misma adivinanza que puede aparecer en diversos autores con elementos lingüísticos parecidos (paralelismo) o distintos (desglosamiento). Finalmente, formulan una cuarta ley llamada «semiológica» que asegura que el Adivinancero culto español refleja el entorno sociocultural español y, a partir de un cierto momento, también el iberoamericano. La comprobación de esta nueva obviedad se hace constatando la aparición de nuevos referentes entre las soluciones de las adivinanzas: el papagayo, el tabaco, la patata...

Pero su tarea ordenadora no concluye aquí. Tras estudiar algunas clasificaciones propuestas por

creadores de enigmas o por otros antólogos, F & G elaboran su propia clasificación basándose en la naturaleza de las respuestas. Su propuesta contiene veinticuatro apartados, pero ya nos avisan de que el último queda vacío por razones que no especifican: «24. Erótico: queda enteramente suprimido de este Adivinancero». ¿Será porque F & G son muy recatados? La ponencia que presentaron en el congreso enigmístico de Capri en 1991, reproducida por el organizador Raffaele Aragona, parece indicar que no. Tal vez se reservaban el material para una futura publicación monográfica sobre el apartado 24 de su adivinancero. En su aportación al congreso italiano, F & G analizan adivinanzas de las llamadas «picarescas» como «Sácalo, marido, / que lo quiero ver... / Está muy feo, / vuélvelo a meter» (el pan en el horno) o «Redondito redondete/ qué gusto le da a la novia / cuando el novio se lo mete» (el anillo). Adivinanzas que indudablemente deberían ser adscritas al apartado 24.

Lo cierto es que la mayoría de los otros veintitrés apartados son de tipo descriptivo —de solución antropomórfica, zoomórfica, fitomórfica o... ¡poikilomórfica! (que reúne objetos variados)— y sólo tres se refieren claramente a procesos ludolingüísticos inherentes al texto de la adivinanza —comparativo, trabalenguado o criptomórfico. Un

siglo después del romanticismo, los estudiosos José Luis Gárfer y Concha Fernández continúan fundamentalmente dedicados a recopilar adivinanzas, clasificarlas temáticamente, situarlas en su contexto histórico y a hacer un extenso vaciado de la tradición literaria castellana para prestigiar su uso. Esta última actividad es una constante entre los principales compiladores de juegos de palabras en todas las culturas, siempre deseosos de ofrecer ejemplos asociados a nombres ilustres de la historia de la literatura. Tal como también se hace aquí en *Verbalia*, tal vez para legitimar culturalmente el objeto del deseo de los seres verbívoros.

Dos fuentes ilustres, y eclesiásticas, que hay que tener en cuenta en la tradición española son *Agudeza y Arte de Ingenio* de Baltasar Gracián (1648) y el tercer libro del *Primus Calamus* de Juan Caramuel de Lobkowitz, llamado *Metamétrica* (1663). La obra de Gracián es un tratado práctico sobre el ingenio literario. Tratado porque manifiesta una clara vocación de estudiarlo de modo exhaustivo y práctico porque se limita a inventariar sus usos con muchos ejemplos, pero sin atreverse nunca a definirlo del todo. El autor más expoliado para ilustrar los diversos mecanismos del ingenio es Marcial y sorprende que haya tan pocos ejemplos de Quevedo, que ya era bastante conocido cuando

Gracián hizo la segunda edición, definitiva y aumentadísima, de una obra que seis años atrás había titulado *Arte de ingenio, Tratado de la Agudeza*. Los juegos de palabras ocupan una parte muy pequeña de la *Agudeza*. Básicamente el Discurso XXXII «De la agudeza por paranomasia, retruécano y jugar del vocablo», que contiene una veintena de ejemplos diversos extraídos de Bartolomé Leonardo de Argensola, Luis de Góngora, Manuel Salinas y su hermano Pedro Gracián, entre otros. También hay algunos ejemplos de oxímoros y equívocos, pero en general prima el análisis de rasgos estilísticos más sutiles.

El caso de Caramuel es más intenso. Gracián, que fue convirtiéndose poco a poco en un autor de manuales de conducta, nunca se habría permitido exacerbar el culto a los excesos verbales, hasta el punto de que su tópico elogio de la brevedad ha pasado a la historia. En cambio Caramuel, que vivía presa de la fiebre anagramática, sintió la necesidad imperiosa de concentrar todo su saber en una sola obra de tipo monumental. Lo recogen Velarde y Hernández Nieto en sendos estudios. Polígrafo incansable, el alejamiento forzoso de los centros de poder durante el tramo final de su vida le permitió replantearse la reordenación de la vasta obra que había ido elaborando. Y su quimérico proyecto

consistió en la división de todas las artes y las ciencias en cinco grandes *Cursus* que contendrían respectivamente las artes humanas, las matemáticas, la filosofía, la teología y la ética. El primero de ellos —*Cursus Artium Humanarum*—, que Caramuel denominaba *Primus Calamus*, contenía diversas gramáticas exóticas, una rítmica y una «metamétrica», ciencia de la que Caramuel reclama la paternidad.

La metamétrica va más allá de la métrica: «Busca determinar la significación figurativa y supralingüística» y estudia los artificios estróficos en busca de la «idea», que es patrón y no ejemplo, en un concepto muy próximo a la «constricción» de los oulipistas. La combinatoria, extraída de la *Ars luliana* y pasada por el cedazo de la cábala que Caramuel denominaba «liberal», se aplica aquí a las prácticas acrósticas, criptográficas y anagramáticas para llegar a la «idea». Sus prácticas «metamétricas» incluyen acrósticos, acrónimos, palíndromos, versos retrógrados, tautogramas, versos en retícula, caligramas y *technopaegnia*, laberintos multiacrósticos, composiciones geométricas, anagramas y poemas múltiples. Al final Caramuel editará su apreciada *Metametrika* en Roma en 1663, pero este verdadero tratado sobre juegos de palabras que expone «la arquitectura poética de los laberintos métricos» nunca gozará de una gran difusión.

Por eso, cuando León María Carbonero y Sol publique a finales del XIX su prolijo *Esfuerzos del ingenio literario* Caramuel no figurará en él. La obra de Carbonero es un monstruario similar a la del norteamericano Bombaugh. Son dos fuentes excelentes para *Verbalia*. Contienen el mismo tipo de textos extremos y parten de la misma necesidad de justificar la selección. En su introducción Carbonero habla de combinaciones ingeniosas, cita las *nugæ* difíciles de Marcial y asegura que los franceses, una de sus fuentes principales, las denominan *amusements de l'esprit*. En cambio:

... en España no tienen nombre genérico que las califique, ni están admitidas en la didáctica, ni aun clasificadas en la república de las letras, a pesar de conocerse en nuestra literatura y en la extranjera una rica variedad de estos trabajos recreativos.

Un sucinto repaso a los títulos de los veinte capítulos de esta antología de rarezas ya nos da una idea aproximada de sus contenidos: el enigma, el logogrifo, la charada, el centón literario, el monograma, el anagrama, el cronograma, el acróstico, el pentacróstico o laberinto, el pentacróstico figurado, el lipograma, composiciones concordantes, anacíclicos o retrógrados, composiciones resonantes o en eco, composiciones bilingües, disparates, composiciones macarrónicas,



el jeroglífico, el *rebus* y el «calombour» (*sic*) y las divisas.

La motivación que impulsa a Carbonero a pergeñar el primer gran inventario castellano de esfuerzos del ingenio proviene de un artículo de José María Sbarbi en el que este coetáneo suyo afirma que ninguna nación del mundo ostenta en su parnaso tantas composiciones ingeniosas como la española y se lamenta de que no exista ninguna obra que las fije, ya que la transmisión oral tiende a desnaturalizarlas. Es obvio que Carbonero llena este vacío sin complejos y también que el chauvinismo no es un mal exclusivamente francés. Aunque la tradición española es prodigiosa, tanto Sbarbi como Carbonero fueron coetáneos del nacimiento de la enigmística clásica italiana y, además, vivieron en plena época dorada de las charadas francesas. Una moda que, tal como de un modo incipiente ya recoge Carbonero, tendría una continuidad en España con charadistas tan populares como los colaboradores de la revista «Fray Liberto» o Novejarque, verdaderos predecesores de la enigmística de consumo que practicarán los crucigramistas de posguerra Pedro Ocón de Oro y Conchita Montes. Por otro lado, en Argentina y sobre todo en Uruguay, seguramente por influencia italiana, se formaban a principios de siglo asociaciones enigmísticas especializadas en la resolución de

jeroglíficos y charadas que tendrían una larga vida. Por ejemplo el AUDE (Asociación Uruguaya de Enigmografía) todavía editaba durante los años 1930 una revista llamada *Enigmografía* que publicaba charadas y jeroglíficos exclusivamente elaborados con imágenes, sin muletas tipográficas de ningún tipo.

Algunos autores iberoamericanos del modernismo, como Rubén Darío, Herrera y Reissig o Eduardo de Ory escribieron obras de cariz marcadamente verbívoro. También a caballo entre España e Iberoamérica cabe destacar la figura de Ramón Gómez de la Serna (1888-1963). Este madrileño egregio siempre escribió sumergido en las procelosas aguas del ingenio verbal y nos ha legado una reformulación periodística del género epigramático: sus célebres «greguerías». Ramón publicó en la prensa miles de estos aforismos relampagueantes de carácter lúdico y no se abstuvo de definir su creación de las más diversas maneras. De entre las definiciones que lanzó he escogido ésta de tipo sofisticado, que figura en el prólogo del *Total de greguerías* «La greguería es el atrevimiento a definir lo que no puede definirse, a capturar lo pasajero, a acertar o a no acertar lo que puede no estar en nadie o puede estar en todos». Muchas greguerías, en especial las metalingüísticas, son juegos de palabras formidables afines a los poemas

más juguetones de las vanguardias históricas y con frecuencia han sufrido una recepción vulgarizante. En el mismo prólogo citado, antes de equiparar greguería (en prosa) y *haikú* (en verso), Gómez de la Sema se queja de ello:

Sólo algún almanaquero traidor, aprovechando que no se sabe dónde han sido tramados los almanaques, ha sido capaz de meter alguna [greguería] entre acertijos y charadas.

A pesar de esta clara reticencia, durante los años treinta don Ramón ejerció de jurado en diversos concursos públicos organizados por diarios de Montevideo y Buenos Aires. En una emisora argentina se llegaron a pagar a un dólar y en el *Reader's Digest* a cinco dólares la greguería.

Un nuevo salto en el tiempo nos acercará a las últimas fuentes más o menos importantes que alimentan la versión castellana de Verbalia. Por un lado, la figura indescriptible de Julián Ríos, luego el grupo notable de palindromistas mexicanos y, en tercer lugar, diversos seguidores de los postulados de la literatura potencial en lengua castellana. Por lo que respecta a Ríos, su verbosidad ha sido comparada a la del último Joyce y sus abundantísimos juegos de palabras han acabado por generar una radical división de opiniones entre lectores y críticos. Sea como fuere, la vía iniciada por su mítica novela

*Larva* parece hoy un camino sin salida que el propio Ríos ha andado y desandado muchas veces. Desmesuras aparte, alguien capaz de pergeñar una homofonía tan heraclitiana como «soy lo que es hoy» merece un lugar destacado en Verbalia.

La afición de los mexicanos a los palíndromos es sorprendente. Ocupan columnas en la prensa, tienen apariciones en programas televisivos y han generado una bibliografía mucho mayor que en cualquier otro país de habla hispana. También un grupo de escritores centroamericanos más o menos agrupados alrededor del editor mexicano Joaquín Mortiz se ha dedicado a cultivar el palíndromo, tal como lo testimonia Augusto Monterroso en el capítulo «Onís es asesino» de su *Movimiento perpetuo*:

Los vimos en la escuela: ANILINA. DABALE ARROZ A LA ZORRA EL ABAD. ANITA LAVA LA TINA, etcétera [...] Pruébenlo. Hace ya varios años nos entregábamos a este inocente juego (lo más que requiere es un poco de silencio y mirar de cuando en cuando al techo con un papel y un lápiz en la mano) un grupo de ociosos del tipo de Juan José Arreola, Carlos Illescas, Ernesto Mejía Sánchez, Enrique Alatorre, Rubén Bonifaz Nuño, algún otro y yo.

De hecho Juan José Arreola escribió una novela llamada *Palíndroma* y, como resultado de ello, prologó la mejor colección de palíndromos jamás publicada en español: *Picardía palindrómica* de

Willy de Winter. La obsesión palindrómica de los mexicanos tiene su parangón en tierras tarraconenses donde tiene su sede el Club Palindrómico Internacional (CPI), que edita el boletín trilingüe catalán-español-inglés *Semagames*.

Finalmente, respecto a las fuentes oulipistas en español, cabe señalar cuatro iniciativas correspondientes a las tres últimas décadas del siglo XX. A principios de los años noventa la revista *Anthropos* dedica un número doble (134/135), coordinado por Jesús Camarero, y un suplemento temático a Georges Perec y a la literatura potencial. Paralelamente un grupo de trabajo surgido en el Departamento de Filología Francesa de la UAB (Universitat Autònoma de Barcelona) trabaja intensamente en la traducción al español de la novela lipogramática *La disparition* de Perec. La versión, que prescinde de la A, aparece en 1997 bajo el título de *El secuestro* y viene firmada por Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega. Antes, en 1985, otro grupo universitario surgido en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco en Vitoria había organizado el primer congreso sobre literatura potencial, coordinado por Antonio Altarriba, y del que en 1987 se editaron las actas. El último grupo surgió a principios de los años setenta, al margen de

la cultura oficiosamente oficial. En 1974 un grupo de matemáticos y literatos montaron una célula de activistas del lipismo a imagen y semejanza de Oulipo, que bautizaron con el nombre de Lipo. Los Lipo generaron gran cantidad de textos potenciales en español que permanecían mayoritariamente inéditos hasta que han servido para ilustrar unos cuantos artificios de esta versión de *Verbalia*.

En 1974, a partir de un contacto inicial entre Ramón Tiraplom y Diosdado Lerma en Barcelona, se estableció un núcleo de seis lipistas fundadores y un séptimo lipista virtual. Los seis fundadores fueron Bellido Ynfante, Ramón Tiraplom, Carlos Onabra, Patxi Janariz, Vicente Chordá y Josep Maria Albaigès; por lo que respecta al primer compañero virtual, creado para completar la cifra mágica, le llamaron Ilido Añoveros. Tres años después, repitieron el encuentro, esta vez en Madrid, con las incorporaciones de Jordi Guillem, Pere Joan Gelonch, Francisco López Torre, Juan Zamorano, Guillermo Palacín, Rafael Portela, María Noble y Juan Martín, entre otros... En el original que he podido consultar esta segunda reunión es descrita así:

La primera reunión para intercambiar hallazgos, presentar ponencias y constituir un embrionario ente permanente destinado a centralizar las aportaciones sobre las nuevas teorías de crítica coincidiendo con el 2º Congreso de la Lipo tuvo lugar en Madrid,

en el km 0 de la Puerta del Sol, a las 7 horas y 7 minutos de la mañana del día 7 de julio de 1977, lugar y fecha elegidos como símbolo del doble objetivo de la OPLI (Oficina de Ponderación Literaria): centralización y racionalización.

Los materiales que generó la Lipo, mucho más decantados hacia la vertiente lógicomatemática que hacia la literaria, no circularon más allá del círculo lipista.

### *Los Enigmas*

Yo que soy el que ahora está cantando  
Seré mañana el misterioso, el muerto,  
El morador de un mágico y desierto  
Orbe sin antes ni después ni cuando.

Así afirma la mística. Me creo  
Indigno del Infierno o de la Gloria,  
Pero nada predigo. Nuestra historia  
Cambia como las formas de Proteo.

¿Qué errante laberinto, qué blancura  
Ciega de resplandor será mi suerte,  
Cuando me entregue el fin de esta aventura

La curiosa experiencia de la muerte?  
Quiero beber su cristalino Olvido,  
Ser para siempre; pero no haber sido.

Finalmente, por lo que respecta a las recomendaciones de autores amigos, las cartas que suben esta vez forman un foul de ases y jotas. De entre los escritores en español dignos de encarnar la

identidad del ocupante literato del ascensor de Verbalia propongo a Francisco de Quevedo, Ramón Gómez de la Serna, Enrique Jardiel Poncela, Guillermo Cabrera Infante y Julio Cortázar.

*Bibliografía ludolingüística:*

Altarriba (1987), Aragona (1996b), Bombaugh (1874), Camarero (1992), Caramuel (1663), Carbonero (1890), Demófilo (1880), Fernán Caballero (1878), Fernández (1989ab, 1990, 1993, 1994), Gárfer (1989ab, 1990, 1993, 1994), Gómez de la Serna (1962), Gracián (1648), Hernández Nieto (1992), Sbarbi (1897), Velarde (1989), Winter (1987).

*Bibliografía literaria:*

Arreola (1971), Cabrera Infante (1967), Cortázar (1963, 1967, 1968, 1970, 1982), Diego (1963), Gómez de la Serna (1923, 1962), Hernández (1933), Jardiel Poncela (1967), Monterroso (1972), Perec (1969), Quevedo (1990), Ríos (1984, 1991, 1995ab).

### 3.2. CATA EL CATALÁN

Los trovadores occitanos y catalanes representan el primer contacto de la literatura catalana con el juego verbal, bajo el paraguas provenzal del *trovar clus*. Margarida Bassols inventaría, entre otras, las figuras del imposible (*adynaton*), señales (*senhals* en Cerverí de Girona o Jordi de Sant Jordi), criptogramas, calambures y paradojas entre las formas cultas. También se hace eco de juegos de letras, rimas equívocas, rimas en eco y coplas reduplicativas entre las más populares. El *senhal*,



por ejemplo, era una palabra o frase que servía para ocultar la verdadera naturaleza de la amada cuando estaba casada con otro hombre. Una especie de pseudónimo críptico oculto por razones de seguridad. De los siglos XI al XIV algunos trovadores como Guilhem de Peitieu, Giraut de Bornelh, Raimbaut d'Aurenga y Raimbaut de Vaqueiras crearon adivinanzas denominadas *devinalhs* que constituyeron una tradición basada en buscar la clave o la contraclave del verso (*clavis facta contra clavem*). Descifrarlo, en definitiva. Como por ejemplo este «Farai un vers de dreit nien» escrito por Guilhem de Peitieu en el siglo XI que reproduce Bassols:

Farai un vers, no sai de cui;  
e trametrai lo a celui  
que lo'm trametra per autrui  
enves Peitau,  
que.m tramezes del sieu estui  
la contraclau

(He hecho un verso, no sé de qué;  
y enviadlo a aquél  
que lo enviará a través de otro  
hacia Peitieu,  
para que me envíe de su estuche  
la contraclave).

De hecho los trovadores de la Corona de Aragón son considerados los principales introductores de la

sensibilidad enigmística provenzal en las literaturas castellana y portuguesa. El estudioso más importante de los trovadores es Martí de Riquer, pero también el escritor de origen occitano y miembro de Oulipo Jacques Roubaud ha publicado sugerentes estudios sobre el tema.

Joan Amades relaciona muchas *rondalles* de tipo enigmístico con el rey Jaime I, entre las que destaca un episodio indocumentado de cariz salomónico que sitúa al monarca en un convento. El prior se le presenta como un hombre de gran agudeza y el rey le pone a prueba proponiéndole tres enigmas en forma de pregunta. Ya en el siglo xv Joan de Masdovelles escribe coplas *adivinatives* dirigidas a hombres ilustres de su época. En una de ellas oculta el nombre de la destinataria en el primer verso mediante un calambur: «*Sol era jo de treballs abundant...*». La dama en cuestión era la esposa de un tal Soler.

La primera obra que incluye enigmas catalanes es *La flor de enamorados* del valenciano Joan Timoneda, editada en 1562 por el impresor barcelonés Claudi Bornat. Los bibliógrafos documentan nueve ediciones más (1573, 1601, 1608, 1612, 1624, 1626, 1645, 1647 y 1681) que certifican el éxito de este cancionero bilingüe. Aparte de los temas de amor o de leyenda el libro reúne romances, canciones, adivinanzas, motes, chistes y

lamentaciones. En el prólogo a una edición de 1973, Joan Fuster lo etiqueta como «literatura de consumo», dada su utilidad para los juegos de sociedad. Autores como Pere Serafi o Francesc Vicent Garcia, el Rector de Vallfogona, serán verdaderos campeones en el arte del acróstico y, en general, los textos barrocos catalanes participarán del gusto general por los artificios verbales.

Pero la primera colección monográfica de enigmas catalanes es *Endevinallas populars catalanas* de Francesc Pelagi Briz, de finales del siglo xrx. La colección de Briz, inspirada en la que acababa de publicar Demófilo (Machado y Álvarez) en Sevilla dos años antes, se inscribe en la dinámica de recuperación de la cultura popular que propiciaban los aires románticos que por aquel entonces soplaban por Europa. Entre las fuentes que cita Briz destacan las publicaciones periódicas de la época —*Lo Nunci*, *L'avi*, *La rondalla*, *La Campana de la Unió* y *La Llar*— que debían seguir la costumbre italiana (y francesa) de incluir una sección de pasatiempos con enigmas. Briz compara las adivinanzas catalanas con las de origen francés, lituano, vasco, gallego, italiano, ribagorzano, provenzal, alemán, inglés, alsaciano, portugués, bearnés, castellano, senegambés... También cita un artículo de Milá i Fontanals en la *Revue de langues*

*romanes* sobre adivinanzas antiguas que vendría a ser su precedente más directo. Aldo Santi, en su monumental *Bibliografia della Enigmistica* (1951) refiere el artículo de Milá i Fontanals al número XI, volumen III de la segunda serie de la revista que se publicó en Montpellier en 1877 y añade que contiene diez adivinanzas. Santi también recoge una referencia no descrita del folclorista Francesc Maspons i Labrós (1840-1901) que aquel mismo año 1882 habría publicado en Barcelona un volumen llamado *Adivinanzas populares catalanas*, pero nadie más parece saber nada de esta obra.

La segunda colección importante data de 1917 y la firma la Viuda de Paradell. Su obra, que lleva por título *Llibre Blanc: De les endevinalles la Flor*, la prologa el popular escritor Josep Maria Folch i Torres y consta de 238 adivinanzas de nueva creación «per a entreteniment i ensenyança dels infants de Catalunya». También Valeri Serra i Boldú publica otra colección bajo el título de *Enigmística popular* en 1922, de la que excluye de modo expreso

... los jeroglíficos, saltos de caballo, anagramas, logogrifos, conversaciones, acrósticos, metagramas y demás combinaciones que un día cultivaron filósofos y poetas, y hoy figuran en la sección recreativa de alguna revista que otra.

La precisión es preciosa, porque amplía el repertorio

catalán más allá de las adivinanzas clásicas y las charadas reproducidas en el librito. De hecho, al decirnos lo que excluye establece un catálogo de juegos de palabras homologable al que las diversas tradiciones lingüísticas estaban explotando en las secciones de pasatiempos de las publicaciones periódicas de la época.

# MINE RVA

PRIMERA SÈRIE

COL·LECCIÓ POPULAR DELS  
CONEIXEMENTS INDISPENSABLES

Vol. XXXVI

75 cènts.



## ENIGMÍSTICA POPULAR

PER

VALERI SERRA I BOLDÚ

Portada de *Enigmística Popular* de Valeri Serra  
y Boldú

Serra i Boldú es también el responsable de una división sutil al diferenciar *endevinetes* y *endevinalles*, en paralelo a la distinción entre «adivinas» y «adivinanzas» que establece Cecilia Bóhl de Faber en castellano o, más modernamente, la que definen Fernández y Gárfer para separar los «acertijos» (en prosa) de las «adivinanzas» (en verso). El primer párrafo del prólogo con el que Serra i Boldú inicia su colección de adivinanzas ilustra el concepto difuso que los folcloristas catalanes tenían de la enigmística:

Es singular y extraordinariamente interesante esta rama del Folclore integrada por la Enigmística, no menos que los llamados *juegos de espíritu*. Constituyen un cariz distinto de otras manifestaciones de sabiduría popular. No recogen la quintaesencia de los frutos de la observación como en el dictado de un adagio, un proverbio, un refrán o un aforismo: no conllevan una moraleja o una ejemplaridad como en los cuentos, tradiciones o leyendas; no es la obra perfecta del sentimiento condensada en una canción, ni se ve a través de ella toda la gama psicológica que suponen los movidos juegos infantiles, llenando todos los momentos de la edad florida. La Enigmística no es fruto del sentimiento, sino del estudio. En los juegos de espíritu no cuenta para nada el valor afectivo sino la reflexión.

Las últimas frases son contundentes. Y refutables. ¿De veras la enigmística deja de lado el reino de los sentimientos para centrarse únicamente en la reflexión y el estudio? Cuando los mecanismos ludolingüísticos subvierten el lenguaje van mucho

más allá de la mera reflexión. Algunas veces funcionan como un microscopio que reduce su ámbito de acción a un mundo cerrado que se congrega alrededor de la diosa Solución (el caso del célebre enigma de la Esfinge); en otros, actúan como un telescopio que escruta el firmamento (la incesante búsqueda anagramática de los cabalistas). El ingenio verbal es a menudo gratuito, absurdo y paradójico, cercano al *nonsense*. Pero, ¿hay algo más incoherente, menos científico, más veleidoso, gratuito e injustificable que los sentimientos?

El mayor conocedor catalán de la tradición enigmística italiana fue el escritor y folclorista Rossend Serra i Pagés (1863-1929), autor de una serie de artículos sobre el tema publicados en el semanario *La Veu Comarcal* de Ripoll en quince entregas a partir del 3 de junio de 1916. Esta serie de artículos sobre los aquí llamados «Juegos de Espíritu» —«creiem millor aquest nom que no pas el d'Enigmística com alguns autors els anomenen», se justifica el primer día— contiene un resumen esencial de lo que era la ciencia (o el arte) enigmística italiana en aquella segunda década del siglo xx. Es, probablemente, el texto más importante sobre ludolingüística escrito en catalán, pero la difusión limitada de la publicación en la que salió publicado le debió restar impacto. Serra i Pagés



reproduce ejemplos italianos, españoles y franceses, se atreve a adaptarlos al catalán y profundiza de una manera notable en los mecanismos fundamentales de la enigmística: enigmas, charadas, lago-grifos, anagramas, palabras bifaz (bifrontes), palíndromos, metagramas (paronomasia), construcciones (juegos geométricos), acrósticos, jeroglíficos, calambures, cronogramas... Excepcional.

También su discípulo Joan Amades, arrastrado por la afición del maestro, publica tres libros sobre el tema., *jocs de paraules i jocs de memòria* en 1933 y dos volúmenes más al año siguiente: *Enigmes populars y Diccionari d'endevinalles*. Amades sistematiza las adivinanzas en diversos epígrafes según el tipo de juego de palabras que usan, en un criterio muy innovador ante la habitual clasificación temática por respuestas. Posteriormente la proverbial dispersión de Amades le alejará de la enigmística. Aún antes de la guerra civil, los almanaques de Salvador Bonavia y un volumen de Joan Castellví mantendrán la tradición de los folcloristas. Tras 1939, la recuperación editorial de este patrimonio no llegará hasta 1965, cuando la librería-editorial Milla edite una colección exhaustiva llamada *1000 endevinalles catalanes*. La colección Millà se basa en los trabajos de Francesc Pelagi Briz, Milà i Fontanals, Sebastià Farnés, Bosch i Barrera, Joan

Amades, Antoni Rué, Salvador Bonavia, Joan Castellví y la Viuda de Paradell. La obra ofrece dos apartados: el más extenso dedicado a las adivinanzas y el otro, muy breve, dedicado a las semejanzas, juegos de palabras y engañifas.

Más allá de los folcloristas, la literatura catalana dispone de algunos buenos ejemplos de artificios formales, pero también es cierto que se detecta en ella una especie de pánico a la frivolidad verbívora, como si una lengua minoritaria y con el futuro permanentemente cuestionado no se pudiese permitir caer en el fuego del juego. En el ámbito catalán la dura posguerra impuso un freno evidente a los herederos de las jocosas transgresiones verbales que habían protagonizado las vanguardias históricas. Pero estos frenazos se aplican sobre la trayectoria de un vehículo que ya circula lentamente. En este sentido, es interesante constatar un comentario puntual que el novelista Josep Pin i Soler pone en boca del narrador en su obra *La família dels Garrigas* (1887) tras pergeñar un inocente juego de palabras:

—És que...

—L'esca s'encén... vés-te a assentar —digué el Garriga, fent un deis rars «calembours», corn ne diuen els francesos, que permet la llengua catalana, clara i poc apta a joguines.

Aparte del clásico autoodio verbívoro que siente quien no puede evitar decir una asociación chocante que se le acaba de ocurrir y lo compensa denigrándola, el pensamiento subyacente es muy interesante. Una lengua *poc apta a joguines* (poco apta para jueguecitos) es una lengua «clara». *Clar i catalá*, como suele decirse. Ergo el juego verbal es un elemento distorsionador que más bien molesta y dificulta la comunicación. La oscurece. Mientras que la anodina claridad sería sinónimo de seriedad. Josep Pin i Soler era un gran conocedor de la literatura francesa. Lo que se vino a llamar un autor «afrancesado». Esto explica en parte su tesis sobre la «poca aptitud» de la lengua catalana para los «jueguecitos». Desde una perspectiva homofónica la lengua francesa resulta indudablemente más productiva que el catalán. La distancia entre grafía y pronunciación abre vastos espacios de ambigüedad. En cambio, los papeles se invierten si lo comparamos con el español. La mayor variedad vocálica del catalán, y especialmente la presencia de la vocal neutra, ensanchan los campos sembrados de ambigüedad de un modo decisivo para la buena cosecha de juegos verbales basados en la homofonía. Los caminos del juego no son inescrutables. Cada tradición lingüística ha desarrollado más los mecanismos que mejor se ajustan a sus

características morfológicas, sintácticas o fonéticas.

A partir de los años ochenta la catalanización de la enseñanza pública comportó la aparición de nuevas colecciones de adivinanzas y de juegos lingüísticos con finalidades didácticas, en muchos casos originales de sus autores: Carme Alcoverro, el valenciano Cristófor Martí, la troica Correig-Cugat-Rius, Lluís Milla, Margarida Bassols o Josep Francesc Delgado, entre otros que figuran en las bibliografías específicas de cada subcapítulo aquí en *Verbalia*. También se produjo el nacimiento de revistas especializadas, como... *més*, *Enigma Card* o *K-mots*. Pero tal vez el caso más notable es el del Club Palindrómico Internacional (CPI), con sede en Vilallonga del Camp, que en pocos años ha multiplicado por veinte la cantidad de palindromistas catalanes. El CPI, dirigido por Ramon Giné y Josep Maria Albaiges, edita un boletín mensual llamado *Semagames* que publica colaboraciones de todo tipo sobre palíndromos o pentavocálicos en catalán, español e inglés.

De entre todos los que se han ocupado de cuestiones ludolingüísticas en los últimos quince años cabe destacar la figura de Maria Margarida Bassols porque ha emprendido un estudio sistemático de la enigmística catalana. Ya en 1990 Bassols inició la «Biblioteca de cultura popular Valeri Sena i

Boldú» con un estudio derivado de su tesis doctoral, dirigida por Sebastiá Serrano: *Anàlisi pragmàtica de les endevinalles catalanes*. Un trabajo de gran interés, a pesar del hermetismo de los métodos analíticos de la Pragmática para el lector no académico. El acierto más asequible de Bassols es el capítulo llamado «Breu historia de l'enigmística», en el que emprende un viaje historiográfico a través de los enigmas en diversas culturas para concentrarse al final en el caso del catalán, desde la literatura medieval hasta la actualidad. Posteriormente Bassols ha reincidido con dos nuevos volúmenes en un tono más divulgativo: *L'enigmística popular (1991)* y *Endevinaller (1994)*.

Capítulo aparte merecerá la figura del político de los años treinta Joan Pich i Pon, que no ha pasado a la posteridad por su ingenio sino por sus hilarantes *lapsus linguae*, que fueron el origen ya legendario del término *piquiponada* con el que se designa en catalán cualquier desliz verbal de tipo involuntario. En cambio, de entre las fuentes más actuales destaca la ingente obra crucigramista del padre del crucigrama en catalán: Avel·lí Artís-Gener, alias Tísner, iniciada en la década de los treinta y desarrollada a su vuelta del exilio en los sesenta. El ingenio deslumbrante de Tísner contradice aquella opinión pinisoleriana sobre la poca aptitud juguetona

de la lengua catalana, al imponer un estilo de definiciones alejadas del diccionario y basadas en el ingenio. Un estilo que ha creado escuela entre los crucigramistas profesionales de las publicaciones periódicas catalanas.

En los últimos años del siglo xx el eco próximo de la literatura potencial propugnada por los miembros de Oulipo ha provocado un cierto efecto en algunos poetas y escritores catalanes, sin llegar al mimetismo de los italianos. De hecho, en el marco de un congreso internacional llamado «L'escriptura i la combinatoria» que se celebró en octubre de 1991 en Reus, tuve el privilegio de presentar a Jacques Roubaud, uno de los padres de Oulipo. Lejos de ofrecernos una intervención de compromiso, Roubaud pronunció aquel día una conferencia programática (publicada en 1994 junto al resto de las ponencias) que resulta central para entender qué es la literatura potencial. El texto de aquella conferencia resume en 53 puntos los objetivos de Oulipo y posteriormente ha sido reproducida, como mínimo, en Estados Unidos.

Resultaría osado hablar de la huella directa de Oulipo en la literatura catalana de finales del siglo xx, pero es obvio que ha tenido una cierta incidencia. Entre los escritores más afines cabe destacar las obras explícitamente oulipistas de Jordi Vintró y

Víctor Sunyol, así como algunos textos de Annie Bats —traductora con Ramon Lladó de Queneau, Roussel y Perec al catalán—, Vicenc Altaió, Caries Hac Mor, y de los norcatalanes Joan Lluís Lluís y Patrick Gifreu. Aparte de los planteamientos explícitamente potenciales, hay autores que comparten una cierta sensibilidad por el juego verbal. De entre los séniors, destaca con luz propia el poeta Josep Palau i Fabre, siempre recorriendo el camino de su personal alquimia que incluye pangramas, logogrifos y magníficas teorías de lingüística ficción. También Miguel de Palol, para quien la estructura suele ser un personaje narrativo central, ha hecho incursiones notables en el universo potencial, entre las que destaca su oscura *Grafomaquia*. Pero el zumbido entre meta y ludolingüístico ha dejado su pósito en voces tan sugerentes y diversas como las de Pere Gimferrer, Perejaume, Vicenc Pagés, Pau Riba —autor de la contestada novela *Ena* y de los artículos verbívoros que han dado pie a *Al·lolàlia*,— o Enric Casassas, en casi toda su producción, pero especialmente en el impresionante poema dadá *UH*. Por eso en el caso del barrio catalán de Verbalia, al lado de paratextos marginales exhumados por los estudiosos del Barroco, figuran ejemplos recientes de composiciones que parten de mecanismos ludolingüísticos.

Por lo que respecta a las recomendaciones literarias en catalán que participen de esta sensibilidad, de entre los escritores dignos de encarnar la identidad del ocupante literato del ascensor de Verbalia propongo a Ramon Llull, Salvador Espriu, Francesc Pujols, Josep Vicenç Foix y Josep Palau i Fabre.

*Bibliografia ludolingüística:*

Alcoverro (1981), Amades (1933, 1934abd), Bassols (1990, 1991, 1994), Bonavia (1935), Briz (1882), Castellví (1937), Correig, Cugat & Rius (1985), Delgado (1995), Fuster (1973), Martí (1984), Milla (1965), L. Milla (1990), Riba (1999), Riquer (1975), Roubaud (1980, 1986, 1994), Serra i Boldú (1922), Paradell (1917), Sunyol (1992).

*Bibliografia literaria:*

Altaió (1986, 1997), Casassas (1997), Espriu (1931, 1932, 1934, 1935), Foix (1974, 1979), Gifreu (1991), Hac Mor (1881, 1992), Llull (1983, 1984), Pagès (1990, 1995), Palau i Fabre (1977, 1983, 1995), Palol (1993), Perejaume (1998), Pin i Soler (1887), Pujols (1982), Riba (1987), Timoneda (1562), Vintró (1992, 1997).

### 3.3. A LA FRANCESA

A pesar de que la tradición ludolingüística francesa ha ido a remolque de la italiana, su poder irradiador ha influido mucho en las lenguas ibéricas. Las adivinanzas populares comenzaron a circular impresas muy pronto. Ya en 1479 se publicó en Brujas una colección con el título de *Les adevineaux amoureux*, reimpressa por M. Techener en su



«Collection de Yoyeusetéz» cuatro siglos después (París, 1831), con un tiraje que Aldo Sand cifra en sólo 85 ejemplares! La primera colección de enigmas originales en lengua francesa, más citada que conocida y divulgada, es la de Alexandre Sylvain, según Eric Beaumatin pseudónimo de Alexander von den Bussche. Pero su trascendencia es mínima Pierre Larousse llega a decir de él que «los enigmas tienen tan poco sentido que se podrían proponer a los Edipos más hábiles con la seguridad absoluta de que no los resolverían». En cambio, aquel mismo otoño de 1582 se imprime también en París un libro fundamental en la historia de la ludolingüística: las *Bigarrures du seigneur des Acords* de Estienne Tabourot. Un compendio muy amplio de los juegos de palabras con ejemplos literarios exhumados por este poeta de Dijon. Contiene diversos capítulos sobre acrósticos, anagramas, versos retrógrados, equívocos bilingües, versos en eco, pangramas, etcétera... pero por encima de los demás destacan dos géneros que serán emblemáticos de la tradición francesa: el *rebus* [9.2.2] y el contrapié [5.1.4].

En cuanto al juego de transposición de elementos llamado contrapié —«Elle fit son prix / Elle prit son fils»— Tabourot reproduce los que Francois Rabelais incluyó en sus obras bajo el nombre de antistrofa y los bautiza con el título de *contrapéterie*

que ha llegado hasta nuestros días. La otra gran aportación de Tabourot son los jeroglíficos satíricos que los habitantes de la Picardía elaboraban por Carnaval. Estos logogramas toman el nombre de *rebus* de un verso latino y se convierten en el punto de partida de toda una disciplina ludolingüística que los italianos han llegado a denominar *rebussistica*. Son imágenes transliterables verbalmente que se combinan formando frases ajenas a las palabras inicialmente asociadas al dibujo, en un proceso de abstracción que los historiadores de la escritura han identificado con el que debió de producir el alejamiento de la representación pictográfica y el nacimiento de los silabarios que precedieron al alfabeto. Es por eso por lo que a menudo hablamos del «principio de rebus».

A pesar de ello, el jeroglífico siempre ha sido un artificio polémico que ha contado con detractores muy agresivos. De hecho, el propio Rabelais denigra los *rebus* de la Picardía en los capítulos IX y X de *Gargantúa*. Y Tabourot habla de ellos con una cierta frialdad cuando los presenta en las *Bigarrures*, como si se avergonzara. Más adelante, algunas colecciones de juegos de palabras prescindirán olímpicamente de ellos. Incluso algunos autores que los habían incluido en sus libros de curiosidades literarias, como por ejemplo el francés Gabriel Peignot, los suprimirán en

posteriores reediciones. Seguramente tras esta animadversión generalizada se esconde un choque de códigos. La ausencia de un repertorio limitado de signos a la hora de dibujar topa con la perfección del alfabeto, provocando inquietud en el lector verbívoro. Al principio del capítulo XX de las *Bigarrures* («Des Autres Sortes de Vers folastrement & ingenieusement pratiquez») Tabourot efectúa una declaración de principios: «J'ay ramassé tout ce qui m'a semblé de plus digne».

Al final, tal vez para predicar con el ejemplo, las iniciales de los veintidós capítulos de las *Bigarrures* forman acrósticamente la verdadera firma del señor «des Accords»: «E.S.T.I.E.N.N.E.T.A.B.O.U.R.O.T.M.A.F.A.I.T.». El libro, que contiene un buen número de obscenidades, tuvo un éxito espectacular y se fue reeditando hasta mediados del siglo XIX, en versiones cada vez más ampliadas con nuevas secciones. En una edición posterior Tabourot encabeza las *Bigarrures* con un dístico latino que resulta muy ilustrativo sobre su adscripción al universo carnavalesco del admirado Rabelais:

Putidulum scriptoris opus ne despice, namque:  
Si lasciva legis, ingeniosa leges.

De modo que si Tabourot ha sido lascivo es porque

el guión del ingenio así se lo exigía. Hay noticias de una traducción inglesa del B. de Charterhouse realizada a mediados del siglo XVII (ca. 1660) de la que en el *British Museum Catalogue of Printed Books* consta una edición privada de sólo cincuenta ejemplares impresos en 1884. Las nuevas ediciones incorporan diversas secciones: las «Touches» (epigramas), los «Apophtegmes du Sieur Gaulard» (facecias) y las «Escraignes dijonnaises» (episodios locales). Otra de las colecciones francesas importantes es la del abad Charles Cotin *Recueil des énigmes de ce temps*, que también conoce numerosas ediciones durante el siglo XVII.

Las aportaciones principales de la lengua francesa a la ludolingüística siempre han desprendido un cierto aroma mundano, próximo a los juegos de sociedad. Tanto el *rebus* como el contrapié pueden tener un uso social, pero los dos géneros más adecuados para el goce jubiloso de la frivolidad son el calambur [8.3.3] y la charada [9.2.3]. De «calambur» cabe decir que es un vocablo de origen incierto pero indudablemente francés que ha sido exportado a otras lenguas para designar a cualquier juego de palabras oral y más bien inmediato. Talmente una instantánea. Por lo que respecta a la charada, de origen probablemente provenzal, ha ido evolucionando en sus diversas modalidades —oral,

escrita y representada— que ya exigen una cierta preparación, aunque en grados diferentes. Talmente una filmación. En la difusión de los calambur, *rebus*, contrapiés y charadas entre la sociedad francesa desempeñan un papel muy importante las publicaciones periódicas de tipo recreativo o satírico.

De hecho, la primera publicación periódica dedicada a los juegos de palabras es francesa: el *Magasin enigmatique* nacido en 1767 precedió en más de medio siglo a *L'Aguzzainegno* italiano (1821). Pero antes de la aparición de prensa especializada Francia ya había liderado las secciones de lingüística recreativa en la prensa más generalista. Destaca la del *Mercure de France*, un periódico fundado en 1672 por Donneau de Visé y consagrado a las novelas cortesananas y a los acontecimientos más o menos destacados de la vida mundana en los ámbitos literario, teatral, artístico, científico... Es decir, en todos excepto el político. El *Mercure* popularizó los juegos de palabras durante casi un siglo y medio, hasta su desaparición definitiva en 1825. Años antes, este tipo de *frivolités* ya habían empezado a declinar tras la Revolución.

El primer autor de enigmas del *Mercure* fue Charles Cotin. El abad Cotin, predicador satirizado por Boileau y por Moliere, había adquirido una

cierta fama de enigmista salaz con la publicación de su reeditadísimo *Recueil des énigmes de ce temps*. También el jesuita Claude-Francois Ménestrier (1631-1705) colabora en el *Mercure*. Ménestrier, que era conocido como heraldista, publicará en 1694 un libro titulado *La philosophie des images énigmatiques* en el que, tras una breve introducción, cultiva todas las formas de enigma que publicaba el *Mercure*: anagrama, *rebus*, charada...

La calidad de las obras publicadas por el periódico fue muy desigual, como se puede apreciar en la colección anónima *Choix d'énigmes, charades et logogriphes* que editó Amable Costes en 1828, con material extraído mayoritariamente del *Mercure*. La elección abarca casi setecientas piezas: 281 enigmas, 198 charadas y 217 logogrifos. Al lado de firmas célebres —como las de Perrault, Boileau, Fontenelle, Voltaire, La Condamine y Rousseau—, se hallan los inevitables y prolíficos Houdard de La Motte, abad Cotin y otros nombres mucho menos prestigiosos. Sea como fuere, justo antes de la toma de la Bastilla el *Mercure* había conseguido que no hubiese ninguna fiesta en París donde no se practicasen los juegos de palabras, y en especial la charada. ¿Constituirá este hecho una causa oculta del estallido revolucionario que los historiadores hasta hoy no han tenido en cuenta? Un columnista de

sociedad de la época nos ayuda a apreciar la magnitud de esta popularidad:

La charada ocupa a todas las mentes de la capital; no se oye otra cosa que «mi primero», «mi segundo» y «mi todo»... Las señoras pronuncian este «mi todo» con una gracia tan particular que todo el mundo quiere jugar a las charadas.

A estas alturas ya hemos aprendido que el destino de todas las modas es volver, aunque sea disfrazadas de novedades. Esto es lo que pasó a finales del siglo XIX cuando los espectáculos de variedades comenzaron a transformar los torneos de enigmas, charadas y logogrifos en espectáculos. El español Carbonero habla de un café-concierto parisino donde entre 1877 y 1879 se explotaban los enigmas de manera muy ingeniosa. Las fuentes de Carbonero son las crónicas del corresponsal parisino de *La Ilustración Española y Americana* y una revista parisina de moda. En cualquier caso Carbonero no documenta el nombre del local, pero asegura que cada noche se proponía un enigma en él. Las personas que creían haber hallado la solución la escribían, con su nombre y dirección, en un pliego cerrado que depositaban en manos del encargado. Cada viernes a las diez de la noche se leía esta correspondencia en medio de una gran expectativa y quien lo adivinaba tenía derecho a una caja de botellas de champán o a un objeto de arte

valorado en cincuenta francos. Al día siguiente se renovaban los enigmas, como quien cambia las películas de la cartelera en unos multicines. La afición fue creciendo y en las fiestas de Fin de Año de 1877 y 1878 se pasó de los enigmas verbales a los antiguos rompecabezas basados en ilusiones ópticas que permitían ver imágenes dobles.

La traducción al francés de las *Curiosities of Literature* de Isaac Disraeli a principios del XIX debía de espolear a los exploradores de esos territorios marginales que contienen los textos de pie forzado. La cuestión es que durante el siglo XIX son muy frecuentes los textos de intención similar. El más destacable es el de Gabriel Peignot, que en 1808 ya había publicado la primera edición de sus *Amusements philologiques, ou variétés en tous genres*, con anagramas, versos palindrómicos y un capítulo sobre el *rebus* que en la tercera edición de 1842 es suprimido. Otro libro importante es el de Ludovic Lalanne —*Curiosités littéraires*— que también contiene anagramas, bifrontes, palíndromos y otros artificios. Finalmente, la colección de adivinanzas de rigor propia de la época. En el caso francés, es *Devinettes ou énigmes populaires de la France* de Eugene Rolland, que contiene un prefacio de Gaston Paris, una lista bibliográfica con más de cincuenta obras sobre enigmística, 301 adivinanzas



francesas, comparadas con sus análogas en diversas lenguas, 114 «cuestiones alegres» y 77 adivinanzas más ya publicadas en 1628 en Treviso; el volumen concluye con un apéndice que incluye dieciocho enigmas africanos: once de Senegambia y siete de la Cafrería.

La cultura francesa es una de las pocas que aporta bibliografía de una cierta entidad al estudio razonado de los juegos de palabras. Más allá del mero inventario, el escritor oulipista Jacques Bens, el lingüista Pierre Guiraud y el historiador Marcel Bernasconi ensayaron durante los años setenta documentadas clasificaciones de los diversos mecanismos ludolingüísticos. Guiraud es quien más reflexiona sobre ellos, hasta el punto de estructurar un discurso independiente de la tradicional división de los «juegos de espíritu» que parte de la oposición entre los ejes sintagmático y paradigmático establecida por Jakobson, distingue tres mecanismos básicos y diferencia los niveles fonético, léxico y pictográfico. El único reproche que se le puede hacer a Guiraud es que no se siente nada cómplice de la materia que estudia. De hecho, el lector atento puede llegar a sospechar que los juegos de palabras no le gustan. Y esta distancia acaba teniendo su análisis de condescendencia.

En cambio, una de las fuentes verbívoras más

divertidas del ámbito francófono son las obras de los vanguardistas. Las vanguardias históricas, en las que París desempeña un papel central, desarrollan una tradición ludolingüística de tipo subversivo que ha cosechado seguidores durante todo el siglo xx. Los vanguardistas usan los juegos de palabras para rasgar el tejido gris de la normalidad y arañar la carne hasta que sangre. Desde máquinas de escribir como los *cadavres exquis* surrealistas hasta máquinas de hablar como la poesía fonética dadá, pasando por los homófonos ocultos en las obras del reivindicado Raymond Roussel y hasta llegar a la fascinación que, muchos años después, sentirán los situacionistas por los palíndromos. Entre este fértil embrollo Marcel Duchamp se revela como una figura central Emboscado tras la identidad de Rose Sélavy —«Pacte des sexes est l'axe des sectes»— jugará con las palabras de forma salvaje. Otros poetas explorarán el reino de la ambigüedad buscando certezas revolucionarias. Así, en una colaboración en *Révolution surréaliste* Michel Leiris tildará el catolicismo de *ishtme de ta coligue, calotissmey* en una de sus *Bagatelles végétales* establecerá una asociación blasfema *blaspheme: blessefemme*. Toda la obra juvenil de Leiris se basa en el juego verbal a la manera de Roussel, de quien será un profundo conocedor hasta el punto de dedicarle un libro. Entre

las obras verbívoras de la primera época destacan *Le point cardinal* o incluso la novela *Aurora*. Tras un largo alejamiento de esta escritura, ya en la vejez publicará su impagable *Langage Tangage*, un legado ludolingüístico repleto de juegos de palabras subversivos:

ARGENT = urgent pour arranger l'indigent

COUPLE = Si, double, it copule, quelle culpabilité?

DEMON = mon dé.

MODERNITÉ more née (tôt dédorée, tôt mitée, tôt reniée)

OSTRACISME ou sot racisme?

THANATOS, oh Satanas!

VOLUPTÉ, ô toi la pute veloutée!

La muerte de todos los ismos desembocó, a principios de los años sesenta, en el discreto nacimiento de un grupo de creadores con ideas muy particulares sobre las relaciones entre el juego y la literatura. Se trata del Ouvroir de Littérature Potentielle (Taller de Literatura Potencial), un grupo literario nacido el jueves 24 de noviembre de 1960 y conocido con el acrónimo de Oulipo. Los dos fundadores del Taller fueron el escritor Raymond Queneau y el matemático François Le Lionnais, a los que se sumaron desde el primer momento Jacques Bens, Claude Berge, Jacques Duchateau, Jean Lescure y Jean Queval. Los modelos contra los que fundaron Oulipo fueron dos: de entrada los

surrealistas, grupo del que Queneau había formado parte, y en segundo lugar el grupo de matemáticos Bourbaki, que pretendía reformular las matemáticas a partir de la Teoría de Conjuntos. De los primeros tomaron el gusto por el juego y rechazaron la dimensión sectaria, de modo que jamás nadie puede ser expulsado de Oulipo. De los segundos tomaron el método axiomático pero rechazaron su secretismo y, sobre todo, la falta absoluta de humor, de modo que los axiomas oulipistas y su extensísimo reglamento rezuman ironía por todas partes.

Tal como ha recogido Jacques Bens, la historia documentada de la literatura potencial empieza el 25 de noviembre de 1960 con la publicación del primer boletín de la Biblioteca Oulipienne, *Ulcerations* de Georges Perec, y todavía sigue hoy en día, con reuniones periódicas en las que sus miembros actuales presentan sus últimos textos potenciales. De ese primer boletín perequiano sólo se imprimieron 150 ejemplares, en edición de bibliófilo, constantes mantenidas en las posteriores ediciones a cargo de Gallimard hasta el número 37: *Fromage ou dessert?* del biógrafo de Roussel, Francois Caradec (1987). A partir de entonces, en primera instancia Editions Ramsay (1987), luego Seghers (1990) y últimamente Castor astral (1997) han ido reproduciendo los boletines en volúmenes que ya presentan una difusión

convencional. En el momento de redactar este capítulo (finales de 1998) el último boletín editado por Oulipo es el número 102 —*Fractales*—, correspondiente a noviembre de 1998 y firmado por Ian Monk, un traductor y escritor inglés afincado en Lille.

Si Oulipo se ha mantenido vivo tantas décadas es justamente porque no se trata de ninguna escuela literaria, sino que se limita a funcionar como una feria de métodos y estrategias en la que cada miembro monta su *stand* y recibe satisfecho la visita ocasional de sus colegas. Oulipo se constituye con el ánimo de llegar a ser una verdadera reserva del francés vivo, un almacén de recursos lingüísticos de donde el escritor podrá extraer nuevos caminos de creación que le permitan reformar la poética de sus narraciones, novelas, poemas, ensayos... A estos nuevos recursos, tan artificiales como puedan serlo los recursos convencionales que ofrece la tradición literaria universal, los oulipistas los llaman *contraintes* (constricciones). El propio Queneau lo expresaba así: «Llamamos literatura potencial a la búsqueda de formas y estructuras nuevas que puedan ser usadas por los escritores de la forma que les plazca». Y este planteamiento no presupone que la estructura aumente el talento; de hecho es sobradamente conocido que la literatura universal

ofrece montañas de sonetos malogrados por cada soneto logrado.

La tesis central de Oulipo es contundente: el autor oulipista vendría a ser una rata que construye un laberinto a su alrededor, y el largo proceso de salida de este laberinto es la escritura. Naturalmente, laberinto aquí es sinónimo de estructura y estructura de constricción. Mediante sus constricciones los oulipistas ponen obstáculos a la escritura para cambiar los parámetros de su fluidez. Escriben prescindiendo de una letra determinada o sustituyen todos los nombres de un texto o escriben poemas con versos cominables o adaptan una matriz matemática al edificio que protagoniza una novela... La cuestión es probar vías abandonadas o nunca antes transitadas para llegar al texto, adoptando una posición móvil en la gruesa línea de la tradición literaria. Los oulipistas consideran «plagiarios por anticipación» a todos aquellos autores que han mostrado una sensibilidad próxima a sus planteamientos en el transcurso de la historia. Así, Lull o Rabelais o Roussel son plagiarios de Oulipo y los oulipistas no escriben literatura ni moderna ni posmoderna sino, en palabras de Roubaud en Reus, «literatura tradicional siguiendo las tradiciones».

François Le Lionnais, en su segundo manifiesto de 1973, dejó muy claras las motivaciones iniciales

de Oulipo:

El éxito destacable de las actuales síntesis bioquímicas tal vez permite mantener la esperanza de llegar a la fabricación de seres vivos, pero no podemos asegurarlo. Hoy por hoy parece que la cuestión está en un punto muerto en el que resulta inútil discutir sobre nada. Oulipo ha preferido ponerse a trabajar, sin querer ocultar en ningún momento que la elaboración de estructuras literarias artificiales parece infinitamente menos compleja y difícil que la elaboración de la vida.

De modo que, dicho y hecho, los primeros bebés *in vitro* de la literatura potencial empezaron a crecer en los talleres de la lengua francesa y, de rebote, en los de la italiana (Calvino) e inglesa (Mathews). Tras cuarenta años de potencialidad, es evidente que la sombra del Oulipo se proyecta sobre toda Verbalia Occidental y que el espíritu ludolingüístico ha encontrado en ellos un referente universal.

Por lo que respecta a las recomendaciones de autores amigos, la lengua francesa nos ofrece un póquer de reyes el as. De entre los escritores en francés dignos de encarnar al ocupante literato del ascensor de Verbalia propongo a François Rabelais, Raymond Roussel, Michel Leiris, Raymond Queneau y Georges Perec.

*Bibliografía ludolingüística:*

Anónimo (1479, 1828), Bernasconi (1964), Bens (1967, 1980), Bussche (1582), Carbonero (1890), Cotin (1646), Disraeli (1791), Guiraud (1976), Lalanne (1857), Leiris (1987), Menestrier (1694), Peignot (1842),

Rolland (1877), Roubaud (1994), Roussel (1935), Tabourot (1582).

*Bibliografía literaria:*

Leiris (1927, 1944, 1946, 1985), Monk (1998), Oulipo (1973, 1881, 1987, 1990, 1997), Perec (1969, 1972, 1976ab, 1978), Queneau (1989), Rabelais (1523, 1534), Roussel (1963, 1979).

### 3.4. EL INGLÉS CON ESFUERZO

Ya hemos visto cómo la huella de los enigmas clásicos era imborrable desde el primer aliento fijador de la lengua inglesa. El hecho de que una de las secciones del ya milenario *Exeter Book* sea una colección de *Riddles* (enigmas) y que presenten un interés enorme a la hora de establecer la formación de las lenguas anglosajonas ya parece predisponer al inglés para la práctica ludolingüística. Las colecciones de enigmas han sido frecuentes. El «Book of Riddles» que recoge Shakespeare en *Las alegres casadas de Windsor* (Acto I, escena 1) existió en realidad. Laneham ya lo cita en 1575 y existen otras referencias de 1586. Pero la edición más antigua que se conserva de esta popular colección es de 1629. El título, ajeno a toda noción de medida, es *The Book of Mery Riddles, together with proper Questions and witty Proverbs to make pleasant pastime; no less usefull then behovefull for any young man or child, to know if he be quick-*



*witted or no*. El inglés siempre ha sido considerado una muy buena lengua de juego. Tal vez porque su evolución histórica ha alejado tanto a la pronunciación de la grafía, que los campos de ambigüedad donde se practica la vendimia de los juegos de palabras se han hecho más y más fértiles.

Los primeros enigmas publicados en el nuevo continente son los que aparecen en el *Almanack for the Year of Our Lord* de Samuel Danforth, impreso en Cambridge (Massachusetts) en 1647. A partir de 1740 empezaron a aparecer revistas especializadas. Según el estudioso Will Shortz las primeras publicaciones importantes que dedicaron espacio a las cuestiones ludolingüísticas fueron *The American Magazine y Historical Chronicle*. El primer libro de enigmas fue *The Little Puzzling-Cap*, una colección de dos docenas de adivinanzas inglesas publicado en Worcester (Massachusetts) en 1787. Pero se considera que el primer libro con enigmas genuinamente americanos es *The New Athenian Oracle, or Ladies Companion (1806)*. A partir de aquí se establece una tradición autóctona que se ve legitimada por los tres enigmas originales que publicó Benjamin Franklin en su *Poor Richard's Almanak (1836)* y que desembocará en la constitución de la «National Puzzlers' League» (NPL) fundada a finales del siglo XIX.

Los anglófonos han acuñado un término tan eficaz para referirse a los juegos de palabras que muchas otras lenguas lo envidian. Se trata del *pun*, palabra de origen incierto y uso masivo, hasta el punto de admitir la derivación. Gracias al éxito del *pun* el inglés debe de ser una de las pocas lenguas del mundo que tiene un verbo para designar la acción de hacer un juego de palabras (*to pun, to be punning...*). Y, para rematarlo, un adicto a esta práctica tan peligrosa para la vida social también tiene nombre: a *punster*, que rima con *monster*. Una de las fuentes más curiosas que he podido consultar —gracias a la amabilidad del profesor David Bellos— es un opúsculo rarísimo sobre el arte de componer juegos de palabras. Esta irónica obrita, de una treintena de páginas, lleva por título *Ars Pun-ica, five Nos Linguarum: The Art of Punning or the Flower of Languages* y la firma Jonathan Swift, acompañando sus ilustres nombre y apellido con el sobrenombre de Tom Pun-sibi. La segunda edición, que es la que posee la biblioteca de la Universidad de Manchester, se imprimió en Dublín en 1719. Swift ya juega a jugar desde el mismo título con la alusión «pún-ica», que recuerda las guerras entre romanos y cartagineses. En el interior, el padre de Gulliver escribe sobre el arte de *punning* con un entusiasmo sospechoso e incluso establece setenta y nueve reglas

para componerlos, en una especie de manual de autoayuda *avant la lettre* que ofrece al lector «mejoras en la conversación y ayuda para la memoria». Naturalmente, el manual desvela el enigmático origen del término *pun*: ¡Swift lo hace derivar del dios Pan!

Más allá de autores como Swift o Sheridan —el primer dramaturgo que explota los *lapsus linguae* de una manera deliberada [8.3.4]—, el gran cartógrafo de las curiosidades literarias es Isaac Disraeli. El padre del conocido estadista inglés Benjamin Disraeli se convertirá en uno de los primeros historiadores de la literatura inglesa, pero conseguirá llegar a la masa lectora gracias a sus amenísimos tres volúmenes de *Curiosities of literature* (1791, posteriormente reeditados y ampliados) y también, en menor medida, por los otros tres de *Amenities of literature* (1841) que el éxito de su curiosidad insaciable le obligó a escribir. Los libros de Disraeli son largas retahílas de ensayos literarios breves. Contienen muchas facecias librescas y cartografían las rarezas bibliográficas, pero no se limitan a ser ni meros muestrarios ni puros monstruarios. En general, trascienden la anécdota de la que parten y, desde la amenidad periodística que publicaciones como *The Spectator* ya habían puesto en circulación, reflejan todo un mundo en evolución. Con sus obras

«banales» Disraeli crea un género misceláneo que también será muy apreciado y cultivado en Francia tras la traducción francesa de sus *Curiosities* aparecida ya en 1810. Un género recreativo próximo al reportaje periodístico que resulta una de las fuentes indispensables a la hora de hallar material ludolingüístico antiguo. También son del siglo XVIII las primeras publicaciones periódicas que incluyen material enigmístico: *The London Magazin and Monthly Chronicler* (1732) o *Universal Magazine of Knowledge and Pleasure* (1747)

A finales del siglo XIX la marea del Romanticismo también favorecerá la aparición de colecciones de rarezas que habían sido prácticamente proscritas desde el Barroco. Estas colecciones de textos literarios de pie forzado ya se acercan más a los monstruarios. Son prolijas y a menudo faltas de rigor, porque suelen transmitir con entusiasmo indocumentado los lugares comunes de la tradición enigmística —con el enigma de la Esfinge siempre de referente— y acumulan ejemplos de todo tipo sin preocuparse demasiado por la dignidad de los textos que reproducen. Hay más, pero uno de los principales monstruarios de verbívoros en lengua inglesa es el volumen *Gleanings for the Curious from the Harvest-Fields of Literature* del norteamericano Charles C. Bornbaugh, editado en

Filadelfia en 1874 y reeditado parcialmente por Martin Gardner en 1961. Algunos de los títulos con los que Bombaugh encabeza los sesenta capítulos de su monstuario servirán para que nos hagamos una idea aproximada de sus contenidos: fantasías alfabéticas, palíndromos, equívocos, el centón, versos macarrónicos, versos encadenados, monosílabos, paronomasia, versos ecoicos, facecias, epigramas...

Y mientras los unos se dedicaban a coleccionar las rarezas del pasado otros creaban nuevos ejemplos. A caballo entre los siglos XIX y XX autores como Sam Loyd en Estados Unidos o Henry Ernest Dudeney en el Reino Unido cultivaron con gran brillantez los enigmas lógicos de la llamada «matemática recreativa». Además, sus incursiones en determinados ámbitos ludolingüísticos, como la criptografía, también son notables. Loyd y Dudeney, almas gemelas a un lado y otro del Atlántico, crearon centenares de enigmas lógicos que a menudo eran explotados por la incipiente sociedad industrial para llamar la atención sobre algún producto. Por ejemplo, Sam Loyd es el autor de un popular desplegable que presenta doce enanos doblado de una manera y trece si se dobla de otra. Son, por un lado, los sucesores naturales de los antiguos fabricantes de enigmas y, por el otro, los antepasados

directos de los actuales publicistas verbívoros. A su vez, las paradojas que subyacen tras sus juegos se inscriben en la crisis de los sistemas lógicos que agitó al mundo del saber de entreguerras. En último término, Loyd y Dudeney encarnan un modelo que nos resulta muy útil para intentar establecer los signos de identidad de este exótico país de Verbalia. La tradición de la «matemática recreativa», profundamente practicada y estudiada por nombres ya clásicos como Raymond Smuyllan, Martin Gardner o Douglas Hofstadter, ha acabado por dar carta de identidad a este territorio limítrofe tan frecuentemente visitado por los habitantes de Verbalia.

Además de los juegos lógicos o de espíritu y del amplísimo territorio púnico —que constituye el núcleo de los tópicos sobre el uso de la ironía y la existencia de un presunto «humor inglés»— las aportaciones ludolingüísticas de la lengua inglesa en Verbalia son de una gran originalidad y trascendencia. El universo carrolliano cuenta con un continente entero dedicado a los juegos de palabras, con innovaciones tan importantes como las «palabras maleta» [6.2.2] o el artificio del «paso a paso» [9.1.2], posteriormente exportados a todas las lenguas. Pero, puestos a destacar un género nuevo, sobresale la invención del crucigrama [5.2.4] en

1913 y la ulterior popularización de los llamados juegos de reja. También el rey de los juegos de mesa basados en la lengua, que es el Scrabble, tiene un origen anglosajón. Incluso Henry Ernest Dudeney llegó a escribir que los llamados *double-crossics* —unos de los precedentes más claros del crucigrama— podían ser ¡un invento personal de la reina Victoria! Ciertamente, las victorias de la lengua inglesa en este campo han sido frecuentes y meritorias. Uno de los primeros fenómenos de masas que los norteamericanos exportaron a todo el planeta fue, justamente, la afición a los crucigramas. Era la década de los felices años veinte. Luego vendría un tratamiento de choque anglicador: el cine, la tele, la música, el deporte, la informática, la alimentación, Internet... pero antes que todo esto fue el blanco y negro pautado de las rejas. ¿Quién es capaz de imaginarse hoy una publicación periódica de cualquier parte del mundo sin crucigrama?

De todos modos, aparte del Hollywood ludolingüístico —el crucigrama— y de las *sitcoms* televisivas —los puns— los anglófonos también disfrutaban de un buen cine independiente. La ludolingüística de arte y ensayo en lengua inglesa —o mejor, de investigación y creación— ha consolidado unas plataformas minoritarias pero sólidas que conforman una tradición muy interesante. Por un lado,

el 4 de julio de 1883 un grupo de treinta y cuatro ciudadanos verbívoros se reunieron en el Pythagoras Hall de Nueva York y fundaron la «Eastern Puzzlers' League» (EPL) que cuatro décadas más tarde (1920) pasaría a tener el nombre actual de «National Puzzlers' League» (NPL). La NPL es una entidad sin ánimo de lucro que edita mensualmente un boletín llamado *The Enigma* desde hace más de un siglo. Actualmente cuenta con más de medio millar de socios. La sección que mantiene a los socios de la NPL enganchados a su boletín se denomina «Penetralia» y contiene todo tipo de enigmas en verso elaborados por ellos mismos. La variedad de procedimientos es notable. Aparecen charadas y *rebus* (jeroglíficos), decapitaciones y cuadrados mágicos y anagramas pero, a diferencia de la enigmística clásica italiana, también son bienvenidos los crucigramas, aunque sólo sea con definiciones crípticas. Cuando alguien se apunta a la NPL recibe una breve historia de todos los editores que han dirigido *The Enigma* hasta hoy y un catálogo completo del tipo de enigmas que se publican habitualmente. En paralelo a la NPL, otro grupo de verbívoros más especializado edita *The Cryptogram*, un boletín criptográfico que sólo contiene mensajes cifrados para que el lector se enfrente a ellos.

Tanto *The Enigma* como *The Cryptogram* son



publicaciones muy prácticas. Van al grano. Sus usuarios quieren cada mes material nuevo que les haga bailar las neuronas y en muy pocas ocasiones se dedican a la especulación más teórica. Eso lo dejan para los sabihondos seguidores de la denominada *Logology*, entendida como la disciplina que se ocupa de los juegos de palabras. Esta denominación tautológica apareció a finales de los años sesenta cuando Dmitri Borgmann —el padre de la ludolingüística norteamericana— buscaba un término que pudiera sustituir a *word games* (juegos de palabras) a la hora de definir su estrambótica actividad. En uno de los primeros números de la revista *Word Ways* (1969) Howard Bergerson explica cómo Borgmann encontró en el diccionario Oxford una acepción secundaria que definía la palabra *logology* como «la ciencia de las palabras» a partir de dos únicas fuentes: citas extraídas de dos revistas datadas en 1820 y 1878 respectivamente. La mayoría de los otros diccionarios consultados ni tan siquiera contenían la palabra *logology*, lo que al parecer satisfizo muchísimo al, desde entonces, primer logologista americano. Dmitri Borgmann publicó libros fundamentales para entender cómo es que la lingüística recreativa ha podido llegar a ser una disciplina intelectual que trasciende la mera ocultación/resolución que propone la enigmística. El

germen de todo ello —su magnífico *Language on vacation* (1965)— debió de causar un seísmo en las vastas praderas donde pacían los verbívoros anglófonos. Desde su aparición es un libro de referencia insoslayable.

Lo mejor de Borgmann es su capacidad para transformar cualquier exploración en un tema apasionante. Descubre que todas las vocales ocupan posiciones impares en la serie del alfabeto latino (1°, 5°, 9°, 15° y 21°) y se remonta irónicamente al origen del alfabeto griego. Descubre que ciertas poblaciones formarían palíndromos con el código de su estado si cambiasen de estado y redacta el proyecto P.R.P. (Palindromic Relocation Project) con la sana intención de trasladar localidades a los estados que permitan una franca simetría toponímica. Así, la villa de Sion —actualmente en el condado tejano de Walker— sería trasladada al estado de Illinois para conseguir el palíndromo «Sion, Illinois». Borgmann no se priva de nada. La suya es una actividad que combina la investigación historiográfica de los clásicos del ingenio verbal con la creación de nuevos ámbitos de investigación, cuanto más insospechados mejor. Después de enviar al lenguaje a unas merecidas vacaciones, Borgmann todavía fue más allá en un segundo libro igualmente central: *Beyond Language* (1967).

Una de las principales consecuencias del éxito conseguido por Borgmann fue la creación de la revista trimestral de Lingüística Recreativa *Word Ways*. WW nació en febrero de 1968 y desde entonces se ha publicado ininterrumpidamente cada trimestre. Sin menospreciar las adivinanzas y los enigmas de cualquier tipo, se nutre fundamentalmente de artículos especulativos o historiográficos de un tono parecido a los libros de Borgmann, editor de WW durante su primer año de vida. De hecho, las facecias que ocultan una «solución» quedan circunscritas a una sección secundaria llamada *kickshaws* (curioso homónimo de la expresión francesa *quelque chose*). El resto son artículos inéditos de fondo que a menudo se replican y se complementan entre sí número tras número. WW es una de aquellas revistas sin fecha de caducidad y con vocación de acabar encuadrada de cuatro en cuatro en los estantes de la biblioteca. Tiene un diseño funcional, se vende sólo por suscripción, edita índices de contenidos y, tras más de treinta años de actividad, consta de miles de páginas de referencia.

Ha habido otras revistas similares en el ámbito anglosajón, como por ejemplo *Verbatim* (1974) o *Logophile* (1977), pero *Word Ways* es una fuente fundamental de Verbalia porque explora territorios nuevos desde una óptica científica, con un nivel de

exigencia universitario y un tono en ocasiones ameno. El gran mérito de este verdadero foro es haber conseguido que profesores universitarios y especialistas de ramas muy diversas jugasen a fondo la carta de la Lingüística Recreativa. La mayoría de los artículos no se hubieran publicado en ningún otro lado, a pesar de su elevado nivel. De hecho, muchos ni tan sólo habrían sido nunca escritos si no hubiese existido una publicación como WW. Con la perspectiva de los años, las miles de páginas editadas durante tres décadas forman una notable unidad. La impresión es la de hallarse ante un territorio virgen, en el abecé de un nuevo ámbito del conocimiento humano que nunca ha sido demasiado explorado. Es obvio que la generalización del uso de los ordenadores personales marca un antes y un después. A partir de los años ochenta la prestidigitación de palabras pierde valor igual que años atrás lo había perdido el cálculo aritmético. Las listas de palabras que tienen un patrón morfológico idéntico dejan de ser apreciadas *per se*. En los tiempos de la ludolingüística computacional tareas tan épicas como «encontrar todas las palabras pentavocálicas de una lengua», que hasta entonces requerían un esfuerzo titánico, pueden llegar a ser rutinarias y aburridas. Como en todo lo que es humano, la fascinación se desplaza de modo

constante.

Además de Dmitri Borgmann, que es el Martin Gardner de la Lingüística Recreativa, cabe destacar a otros colaboradores ilustres que han dejado su huella en estos treinta años largos de *Word Ways*. En primer lugar Howard Bergerson, segundo editor de WW y autor de otro libro clásico que documenta ejemplos conocidos: *Palindromes and Anagrams (1973)*; también el australiano Jeff Grant, especializado en palíndromos; los prolíficos autores de libros verbívoros Willard Espy, creador de unos populares almanaques, y Richard Lederer, difusor del término «verbívoro» en Estados Unidos; el británico Peter Newby, especializado en juegos competitivos y detractor encarnizado del término *logology* por rimbombante; David Morice, Darryl Francis, Harry Partridge y un largo etcétera de autores que figuran en el índice de colaboradores de WW; entre ellos el del escritor Harry Mathews, miembro de Oulipo y, en cierto modo, correa de transmisión de los postulados de la literatura potencial en el ámbito anglófono, en el que ésta ya empieza a ser reconocida, especialmente tras la publicación de la antología *Oulipo Compendium (1998)*.

Dos últimos nombres servirán para cerrar esta referencia logológica: A. Ross Eckler, el editor que ha consolidado durante décadas lo que Borgmann y

Bergerson levantaron, y Will Shortz, colaborador muy esporádico pero prestigioso, director en el pasado de la revista *Games* y actual editor responsable de la sección de crucigramas de *The New York Times*, puesto al que accedió tras la muerte del insigne Eugene T. Maleska. Eckler y Shortz son dos nombres excelentes para concluir este inventario apresurado de verbívoros anglófonos más o menos contemporáneos. A. Ross Eckler porque ha desempeñado el papel de empresario de segunda generación que sabe conservar el patrimonio que recibe en herencia e incluso lo hace crecer. Will Shortz por tres motivos: su ingenio le ha llevado a liderar muchísimos de los torneos de resolución de crucigramas que se organizan en Estados Unidos; en segundo lugar porque posee la biblioteca más importante del mundo sobre juegos de palabras, con más de doce mil títulos reseñados en un opúsculo autoeditado bajo el título de *Puzzleana* que Shortz actualiza periódicamente; y, *last but not least*, porque es el primer licenciado del planeta en «Historia de los Enigmas» por la Universidad de Indiana (1974) gracias a un diseño curricular interdisciplinar y a una tesina final sobre la historia de los juegos de palabras norteamericanos hasta 1860 (*The History of American Word Puzzles to 1860*). Su título, concretamente, reza *bachelor's*

*degree in enigmatology*. Incluso provoca una cierta grima, esto de la *enigmatology*. Se presta a equívocos esotéricos.

Para concluir esta cartografía de las fuentes exploradas en la vertiente inglesa de Verbalia, un repóquer de ases —comodín incluido— sobre el tapete de la ficción. De entre los escritores en inglés dignos de encarnar al ocupante literato del ascensor de Verbalia escojo estos cinco: Jonathan Swift, Laurence Sterne, Lewis Carroll, James Joyce y Samuel Beckett. Naturalmente la selección es subjetiva, pero la sensibilidad ludolingüística de estos cinco autores resulta incuestionable.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bergerson (1973), Bombaugh (1874), Borgmann (1965, 1967), Disraeli (1791, 1841), Dudeney (1907), Eckler (1986), Espy (1999), Gardner (1961), Lederer (1988, 1994), Loyd (1914), Mathews (1998), Morice (1997), Shortz (1996), Swift (1719).

*Bibliografía literaria:*

Beckett (1938, 1951), Carroll (1899, 1939), Joyce (1922, 1939), Sheridan (1775), Sterne (1759-1767), Swift (1726).

### 3.5. EL ITALIANO: LA LENGUA DE LOS CICERONES

Si en algún terreno está claro que los italianos son los nietos del Imperio Romano es en el ámbito lingüístico. Tal vez por eso los herederos de Quintiliano han formalizado el sistema más

codificado de juego lingüístico de todo Occidente, la denominada «enigmística clásica», nacida a mediados del siglo XIX y aún vigente, tras un complejo proceso evolutivo. Siglos antes, los enigmas de Symposius habían circulado por el heterogéneo ámbito lingüístico que hoy ocupa el italiano y Bassols ya se hace eco de un monje del siglo VII llamado Tullius que crea 62 adivinanzas sobre temas populares en Bobbio, cerca de Génova. Posteriormente, cabe destacar una amplia nómina de enigmistas italianos que incluiría nombres como Giulio Cesare Croce (1550-1609), Antonio Malatesti (1610-1672) y Leone Santucci (1636-1724). Croce es el autor de enigmas más prolífico del siglo XVI. Malatesti es autor, entre otras obras, de una colección de enigmas —sonetos, octavas, madrigales...— titulada *La Sfinge* que se publicó en Venecia en 1640 y que será posteriormente reeditada en diversas ocasiones. Santucci, bajo el pseudónimo de «Caton l'Uticense Lucchese», publicó también en Venecia sus *Enimmi di Catone l'Uticense Lucchese*, una antología de 142 enigmas en bellos sonetos tan apreciados que fueron reeditados quince veces hasta el siglo XIX. Durante años estos populares enigmas fueron atribuidos (entre otros por Tolosani) al abad Francesco Maurelli de Parma. Pero finalmente se descubrió que Maurelli sólo fue el traductor al latín



de una edición publicada en Parma en 1760. Una vez deshecho el entuerto Aldo Sand señala que «Catone l'Uticense» es casi anagrama de «Leone Santucci». Sólo le falta una T. ¿Una cruz?

Serían precisas dos grandes cruces para destacar los nombres de dos referentes mayores de la ludolingüística italiana al margen de la estricta obediencia enigmística: Americo Scarlatti (pseudónimo casi anagramático de Carlo Mascaretti) y Dom Anacleto Bendazzi. Por lo que respecta a Mascaretti, fue un gran divulgador de los poemas de pie forzado desde sendas columnas semanales a principios del siglo xx. En primer lugar desde *Rassegna settimanale* y posteriormente desde *Minerva* Mascaretti, emboscado tras el pseudónimo escarlata, esparció la sensibilidad ludolingüística desde una óptica exquisitamente literaria. La mayoría de sus artículos sobre esfuerzos del ingenio literario salieron publicados en 1918 con un título monosilabista: *Et ab hic et ab hoc*. Tal como explica Guido Almansi en el prólogo de una reedición muy posterior, Scarlatti demuestra que el síndrome del juego verbal aplicado a la literatura es «una fuerza y no una debilidad; un signo de fertilidad y no de esterilidad».

Por su lado, Anacleto Bendazzi fue un sacerdote nacido cerca de Ravena en 1883 —coetáneo, por

tanto, de Mussolini— que desarrolló sus actividades eclesiásticas con un desparpajo lingüístico tan notable que los raveneses llegaron a acuñar el verbo *bendazzeggiari* para designar ciertas extravagancias verbales típicas del personaje. Amante de las lenguas antiguas, estudioso incluso del hebreo y del copto, don Bendazzi fue profesor de latín del papa Juan XXIII y publicó en 1951 una de sus obras de creación más apreciadas por los enigmistas italianos: sus impresionantes *Bizzarrie letterarie*. Esta obra notable y su popularidad entre los raveneses han hecho que a principios del siglo XXI Bendazzi sea uno de los pocos creadores de artificios ludolingüísticos con biografía publicada: un volumen de Franco Gabici centrado en la adicción del eclesiástico a jugar con las palabras.

El hecho que otorga a Italia la primacía mundial en cuestiones ludolingüísticas es el nacimiento y posterior consolidación de un circuito de revistas, colaboradores, lecto-escritores y torneos diversos basados en la confección de enigmas verbales de todo tipo. Los historiadores de la enigmística (Tolosani, Santi, Bosio) se remontan hasta 1821 para hallar una primera publicación —*L'Aguzza-ingegno*— con charadas, logogrifos y otros juegos de ingenio. Pero esta publicación era un simple almanaque que fue saliendo anualmente con intermitencias hasta

1840. La primera publicación especializada en enigmas de periodicidad superior a la anual lució la misma cabecera —*L'Aguzzaingegno*—, pero esta vez sin guión y con una periodicidad inicialmente mensual que luego devino quincenal. Apareció en Milán el 1 de mayo de 1866 y acabó con el número del 27 de septiembre de 1867. Dos años más tarde nacía *Lo Sciaradista di Osimo*, que sólo sobreviviría del 26 de setiembre de 1869 hasta el 26 de junio de 1870.

La aparición en Turín de *La Gara degli Indovini* (1-7-1875) marcó la explosión de la enigmística. *La Gara* tenía una periodicidad mensual, llegó a los diez mil ejemplares de difusión, editaba suplementos especiales y murió con el siglo: el día 1 de diciembre del 1900. Entre 1875 y 1900 vieron la luz cerca de cincuenta revistas de enigmística distribuidas por suscripción. La mayoría eran iniciativas que duraban pocos meses o pocos años: las dificultades económicas, el bajo número de lectores y los frecuentes litigios que se producían entre las diversas «familias» contribuían a diezmarlas. A pesar de ello, se creó un sector editorial de un dinamismo directamente proporcional al entusiasmo (a la ludopatía) de los enigmistas que lo protagonizaban.

Tras el fulgurante inicio ochocentista las revistas más importantes del siglo xx han sido cuatro. En

primer lugar *La Corte di Salomone* (que tomó el relevo de *La Gara* el mismo año 1900). Tras ella *Diana d'Alteno* (Florencia, 1891-1944), la más destacada entre las ilustradas que publicaban *rebus* a pesar de los elevados costos tipográficos que ello implicaba; la *Diana* era dirigida por el enigmista que hemos conocido en el ascensor de Verbalia: Demetrio Tolosani (alias Bajardo), autor del manual de enigmística más completo que jamás haya sido publicado, en 1901 en solitario y en 1938 en compañía de Alberto Rastrelli. La tercera publicación destacada es *La Favila Enimmistica*, la favorita de James Joyce cuando el irlandés vivía en Trieste, que es donde se editó de 1907 a 1914 antes de que la redacción se trasladase a Florencia (1915-1930). Finalmente, cabe destacar *Penombra*, una publicación mensual nacida en Forli en 1920 y que aún en 1999 salía cada mes coordinada por el enigmista catalán Rafael Hidalgo.

Este fenómeno fue fundamentalmente italiano, aunque no de un modo exclusivo. A finales del XIX en los otros países europeos los juegos de palabras estaban en declive. De todos modos, antes de la irrupción de los crucigramas he hallado referencias de quince publicaciones en alemán (notablemente el semanario vienés *DasRdtzel*), ocho en rumano (entre las que destaca *Curentul Jocuribor* de Bucarest),

cinco en francés (entre ellas el mítico mensual *Le Sphinx*), cuatro en español (dos uruguayas relacionadas con la Asociación Uruguaya de Enigmografía y otras dos argentinas, notablemente la italo-argentina *La Palestra de los Enigmas*), tres balcánicas (la más destacada el semanario *Sfinga* de Zagreb), dos en portugués (*O Charadista* y *A Charada*) e incluso una en neerlandés (el semanario *Denksport* de Amsterdam). Posteriormente la popularización de los crucigramas multiplicaría el número de publicaciones especializadas en todo el mundo.

Y también en Italia. A partir de 1925, la fiebre crucigramista irradiada desde Estados Unidos lleva hacia Italia nuevas publicaciones más o menos enigmísticas que ya se atreven a aparecer cada semana. Entre los nuevos semanarios que se aprovecharon de la moda del cuadrado negro destaca *La Settimana Enigmistica*, nacida en 1932 y aún hoy presente en las librerías italianas y en no pocos quioscos internacionales. El éxito de *La Settimana* lo revolucionó todo. Giorgio Sisini, fundador y primer director del semanario, contrató a muchos enigmógrafos hasta el punto de profesionalizarlos, generando un debate sobre la pureza que aún hoy no parece superado. Uno de los redactores más destacados de los primeros tiempos de *La Settimana*

*Enigmistica* fue Andrea Gallina (alias Arta). Arta había publicado en plena década de los felices años veinte un *Vademecum dell'enigmista*, posteriormente reeditado, que contiene consejos para componer enigmas y da un repertorio de cien juegos de palabras diferentes, todos ellos presentados en elegantes versos.

La evolución del sector tras la doble sacudida que supusieron primero la invasión de los crucigramas y posteriormente la Segunda Guerra Mundial se puede apreciar si se comparan los datos que consignan en 1938 Tolosani y Rastrelli con los que aporta Aldo Santi en su magna bibliografía de 1952. En 1938 T & R citan 42 publicaciones periódicas enigmísticas vivas, la mayoría mensuales y de enigmística clásica. Las cinco primeras de la lista son: *Arte Enimmistica* de Módena, *Penombra* de Forli, *La Corte di Salomone* de Turín, *Fiamma Perenne* de Parma y *Diana d'Alteno* de Florencia. Sin embargo, en su inventario ya se cuelan unos pocos semanarios de *cruciverba* y otras publicaciones de enfoque más literario. En cuanto al directorio de enigmógrafos que estaban entonces en activo, T & R recogen más de un centenar de apellidos, todos ellos asociados a uno o más nombres de pluma. Trece años después, el número de enigmógrafos en activo que cita Aldo Santi se

mantiene cercano al centenar (86). En cambio, el compilador de la bibliografía ludolingüística más completa de la historia sólo certifica en 1952 la existencia de cinco «revistas técnicas exclusivamente enigmísticas», todas ellas mensuales.

Se trata de tres clásicos y sólo dos nuevas incorporaciones: *La Corte di Salomone* de Turín (con medio siglo de vida), *Penombra* de Forlì (que en aquel entonces tenía 32 años), *Fiamma perenne* de Pisa (que se editaba desde 1931), *Il Labirinto* de Roma (con sólo cuatro años de vida) y *Bajardo* de Messina (también editada desde 1948). Queda claro que *La Settimana Enigmistica* no pasa el control de pureza. En cambio, Santi se muestra más condescendiente cuando habla de publicaciones extranjeras «mixtas y de carácter popular, con crucigramas y diversos juegos de éstos que ha popularizado la renacida pasión por los crucigramas». Según él, las más destacadas son *Das Rätsel* de Viena, *Journal des Mots Croisés* de París, *Rebus-Magazin* de Bucarest y *A Charada* de Lisboa.

Pero el debate enigmístico más sangriento no atañe a los crucigramas, sino a la propia esencia de la enigmística: ¿Es un arte o una ciencia? También resultan polémicas las diversas maneras posibles de sistematizar las variedades de enigmas, cada vez más abundantes. En 1938 Tolosani y Rastrelli citan 4

sistemas de presentación de los materiales (versos y poemas enigmáticos), muy concentrados en la tradición charadista que lidera el *Mercur*e francés. La «vieja» escuela presenta dos grandes sistemas: en primer lugar el gramatical (típico del francés), que lleva las instrucciones de uso y la situación de las sílabas de la palabra solución insertadas convencionalmente en el poema (*primo, secondo, lati, estremi, centro, cuore, totale, intero...*); en segundo lugar un sistema denominado diagramático que presenta un diagrama previo al verso, como subtítulo.

De este modo, una amputación [7.1.2] que transforma un «Muse-o» en una «Muse» se representa xxxo, un descarte [7.1.2] que transforme el «Pul-p-ito» en «Pulito» se representa ...x... una paronomasia [9.1.1] de «Mastro» a «mostro» ·A····· ·O····· y una charada [9.2.3] alterna que funda un «Albe» y un «Fato» en un «Al-Fa-Be-To» viene subtitulada con \*\*.\*\*. Estos diagramas, propuestos por Aldo Arnoldi, buscaban ser muy visuales y, sobre todo, abolir la cargante nomenclatura de cada uno de los juegos, rebautizándolos a todos con el nombre genérico de Enigma. Por lo que cuentan T & R la propuesta diagramática provocó grandes polémicas: los clásicos acusaron a Arnoldi de querer matar a la «ciencia enigmística» que tan esforzadamente se



había ido construyendo. De hecho, una de las cosas que más orgullo provocaba entre aquellos enigmógrafos conservadores era la caótica terminología que muchos de ellos habían contribuido a crear. Todavía querían más terminología.

En resumen, el intento de revolución diagramática quedó en una mera lucha por implantar un nuevo código Morse que al final provocaría las protestas de todos: desde los enigmógrafos más conservadores hasta los renovadores de la llamada «Scuola Nuova». Uno de los argumentos más esgrimidos contra los diagramas era la necesidad de alejar la enigmística de la estética criptográfica y acercarla a la literatura, de la que è *nobile figlia*. Por eso los novísimos propusieron borrar completamente las evidencias de las convenciones que, poco a poco, habían ido estableciendo los pioneros. Tanto las palabras autoalusivas en los versos del enigma (prima, seconda...) como los diagramas. Los sistemas propuestos fueron dos: o el enigma a pelo o con el único auxilio de un sinónimo. En el método llamado sinonímico sustituían a los cargantes diagramas que indican la morfología de la respuesta por palabras de la lengua, que no molestan a la dicción, tienen una estructura morfológica visible y, además, transportan sentido.

A pesar de su oposición a los diagramas, los

renovadores también criticaban la complicadísima y babélica nomenclatura defendida por los conservadores tildándola de laberinto inextricable. De hecho, las peloterías entre los enigmógrafos con afanes bautismales eran constantes, porque todo el mundo quería atribuirse la paternidad de una denominación que pudiese llegar a ser algún día clásica. Cosas de la condición humana. Lo cierto es que, aparte de rebautizar constantemente los juegos, los enigmógrafos siempre se lo han pasado en grande creando innumerables variantes de cada formato conocido. Pero en estas condiciones los géneros no acaban de fijarse nunca porque, a diferencia de los géneros literarios, aquí la repetición es estéril y el agotamiento de las estructuras provoca sopor. Por su lado, el método sinonímico recibió los mismos garrotazos que recibe periódicamente el jeroglífico —basado en las difíciles relaciones entre palabra e imagen— que se pueden resumir en una frase contundente digna de un moralista inflexible: «falsea y corrompe el concepto enigmístico».

Las batallas de nomenclatura y una cierta locura taxonómica han ocupado muchos años de la ya larga vida de la enigmística italiana, hasta el punto de crear una sensación de logia cerrada que ha perjudicado la posible incorporación de nuevos aficionados. La pintoresca lucha por consensuar una

«Classificazione Razionale dei Giochi di Enigmistica» entre las diversas familias que operaban en la década de los sesenta representa claramente la magnitud de los enfrentamientos. El 18 de enero de 1969, mientras en el mundo occidental se debate sobre el amor libre y la conveniencia de las experiencias lisérgicas, en Forlì las cuatro revistas supervivientes de la enigmística clásica —*Il Labirinto*, *Le Stagioni*, *Aenigma* y *Penombra*— discuten sobre si la *Sciarada a scarto eguale* debe ser denominada *Sciarada a biscarto* o simplemente *Biscarto*. El principio de acuerdo entre las cuatro *majors* divide los enigmas posibles en 42 modalidades básicas, pero también demuestra una ridícula obsesión taxonomista digna de los tiempos de Carl von Linné (1707-1778). Desde la irrupción en escena de Umberto Eco buena parte de los esfuerzos ludolingüísticos más interesantes pergeñados en italiano han sido emitidos desde el exterior del círculo enigmístico. Por ejemplo los artículos sobre juegos de palabras del propio Eco o los de Giampaolo Dossena o, más recién mente, los de Stefano Bartezzaghi, todos ellos recogidos posteriormente en libros de una amenidad extraordinaria que contrastan con la opacidad de algunas publicaciones enigmísticas. Hoy (tomado en sentido laxo para abarcar el periodo de redacción de

este volumen, que cubre de 1998 a 2000) sólo seis revistas de enigmística clásica perviven, todas ellas difundidas sólo por suscripción: *Penombra*, *Il Labirinto* e *Ii Leonardo* en Roma, *Le Stagioni* (Nápoles), *La Sibilla* (Milán-Nápoles) y *Morgana* (Bolonía).

Las cosas han cambiado con la llegada de una nueva generación a la cúpula de las publicaciones periódicas. Desde 1986 la asociación enigmística «Premio Capri dell'Enigma» promueve la celebración de un híbrido bienal entre concurso y congreso que reflexiona sobre aspectos diversos del mundo de la enigmística con la notable incorporación del arte contemporáneo y la literatura. Los encuentros acostumbran a ser monográficos —«El discreto encanto de la homonimia», «El vértigo del laberinto»...— y congregan a ponentes de interés que rebasan el mero campo enigmístico. Escritores como Umberto Eco, Omar Calabrese, Edoardo Sanguineti o Harry Mathews han hecho aportaciones notables al congreso de Capri.

También es de destacar su firme voluntad de ir más allá de los confines de la lengua italiana, a pesar de la dificultad ya comentada de los compartimentos estancos. En 1992 el congreso estaba dedicado, justamente, a «Oliere i confini» (más allá de los límites) y contó con la participación, entre otros, de

representantes de las cinco lenguas de trabajo en Verbalia. Además de los enigmistas italianos (Francesco Durante disertó sobre «Artifici napoletani»), Will Shortz presentó una ponencia sobre los juegos norteamericanos, Concha Fernández y José Luis Gárfer enviaron una colaboración sobre la «adivinancística» española, Eric Beaumatin disertó sobre *endevinalles* catalanas y Domenico D’Oria hizo una defensa del calambur francés en su *Biévriana ou jeux de mots*. Las intervenciones de Fernández y Gárfer y Beaumatin fueron posteriormente transcritas por Raffaele Aragona.

Esta notable bienal de la enigmística es única en su género y tiene una vocación claramente internacional, a pesar de la terrible amenaza de la intraducibilidad, a menudo insalvable, que presentan muchos juegos de palabras. Pero aquello que en realidad hace sostenible el evento es mucho más prosaico. La columna vertebradora de Capri es la misma que la de todos los torneos del circuito enigmístico italiano. Un número notable de letraadictos se desplaza hasta allí básicamente para competir en el marco del «Premio Capri». Ello implica presentar enigmas (creados para la ocasión) y resolver los de los contrarios, con la competitividad y el nerviosismo inherentes a cualquier campeonato. Puro sexo. Además, una

reducida elite de estos jugadores compulsivos se esfuerza por revestir de intereses culturales este encuentro furtivo. Puro trabajo de seducción, objetivización del goce y comentario de sexo posterior.

La edición de 1990, por ejemplo, estuvo dedicada a las relaciones paternofiliales entre el Oulipo francés y el Oplepo (Opificio di Letteratura Potenziale), que acababa de nacer a imagen y semejanza del padre galo cuando éste ya cumplía treinta años. En esta mimesis potencial italiana desempeñó un papel clave Ruggero Campagnoli, autor con Yves Hersant de la versión italiana del volumen que Gallimard había editado en 1973 —*Oulipo: La littérature potentielle (Créations, Recréations Récréations)*— en la que Campagnoli invirtió una década, de 1975 a 1985. Es en el contexto de este proyecto «traductor» en el que se sitúa la destacada aportación del *Piccolo Silabario Illustrato* de Italo Calvino a los boletines de Oulipo. La propuesta italiana es muy deudora de la francesa. De hecho, el primer opúsculo oplepiano que se presentó en Capri era una «traslación» de la centina heterogramática *Ulcerations* de Perec compuesta por el propio Ruggero Campagnoli a partir del heterograma italiano *Edulcoranti*. Los tres fundadores de Oplepo fueron Raffaele Aragona

(tesorero), Domenico D'Oria (secretario) y Ruggero Campagnoli (presidente).

Posteriormente, la *Biblioteca Oplepiana* ha continuado creciendo a imagen y semejanza de la francesa: boletines que contienen una constricción — adaptada o nueva— y su fruto textual, en tirajes reducidos de sólo cien ejemplares. Algunas de las constricciones nuevas son interesantes. Por ejemplo, Aldo Spinelli analiza atentamente las dos experiencias lipogramáticas más famosas de Georges Perec, como escribir una novela sin ninguna «e» (*La disparition*) y otra sin ninguna vocal que no sea la «e» (*Les revenentes*). Spinelli decide que no hace falta ser tan radical y que puede invertir su talento en una tercera vía. Un estudio criptográfico sobre la frecuencia de aparición de las diversas letras en los textos en lengua italiana asegura que la de la «e» es de un 11,1 por 100. Spinelli aplica la fórmula y afirma que un texto de mil caracteres debería contener 111 por loo. «Cioe una lettera ogni nove e una e». De modo que en *Le ripartite (rimbalzo statistico)* respeta escrupulosamente esta proporción, con el ameno añadido de que en su texto las es ocupan las posiciones 1<sup>a</sup>, 10<sup>a</sup>, 19<sup>a</sup>, 28<sup>a</sup>... siempre separadas por otras ocho letras. Actualmente Edoardo Sanguineti preside Oplepo. Sin contar la lengua francesa, madre putativa de la potencialidad

literaria, el italiano es el idioma más activo desde una óptica potencial.

Los autores amigos que escriben en italiano son una legión. Propongo una escalera de color con figuras capaces de encarnar la identidad del ocupante literato del ascensor de Verbalia: Dante Alighieri, Italo Calvino, Carlo Emilio Gadda, Alberto Savinio y Edoardo Sanguineti.

*Bibliografía ludolingüística:*

Almansi (1988), Aragona (1996b), Artú (1949), Bartezzaghi (1992), Bassols (1994), Bosio (1993), Dant (1307ab), D'Oria (1996), Dossena (1988), Durante (1996), Eco (1992), Gabici (1996), Rastrelli (1938), Santi (1947, 1952), Scarlatti (1918), Shortz (1996), Tolosani (1901, 1938), Zamponi (1986).

*Bibliografía literaria:*

Bendazzi (1951), Calvino (1973, 1977, 1979), Campagnoli (1985, 1990), Croce (1594, 1599), Dante (1321), Gadda (1957), Hersant (1985), Malatesti (1640, 1643), Perec (1969, 1972, 1974), Sanguineti (1963, 1967), Santucci (1689), Savinio (1939, 1977), Spinelli (1994).

### 3.6. MÁS ALLÁ DEL REPÓQUER

Más allá de las cinco fuentes lingüísticas de Verbalia hay todo un universo por explorar, pero el trayecto de nuestro ascensor concluye aquí. Sólo en algunos casos esporádicos una referencia puntual me ha



permitido trasladar ejemplos en otras lenguas al inventario ludolingüístico del país verbálico. Por ejemplo, en alemán, neerlandés, chino o portugués.

En alemán la edad de oro del enigma parece darse a finales del siglo XVIII y a primeros del XIX de la mano de Jacob Grimm (1785-1863) —filólogo y autor con su hermano Wilhelm de los célebres «Cuentos populares de Alemania»— o del también filólogo Wilhelm Freund (1806-1869), autor de una voluminosa colección de enigmas publicada en Leipzig en 1885 con el título genérico de *Räthselschatz*. Pero tal vez la pluma más ilustre que se ha dedicado a la creación de enigmas en alemán es la de Schiller. Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759-1805) compuso trece enigmas originales, entre los cuales se hallan los tres que adivina el príncipe Kalaf en la escena cuarta del acto segundo de la ópera *Turandot*, que presentan estas tres soluciones: 1) el año, con sus días y sus noches, representado por un árbol muy viejo pero todavía robusto que no deja de rejuvenecer y reverdecer; 2) el aceite, en el aspecto de una imagen preciosa y fresca que permite ver el cielo cambiando constantemente; 3) la azada, que el poeta compara con una espada que pincha pero que no provoca sangre, que ha vencido a la tierra pero que nunca ha provocado ninguna guerra. También Johann Wolfgang

Goethe (1749-1832) hizo sus pinitos en el género enigmático, aunque sólo tres ejemplares de epigrama —vocablo que en alemán también designa a los enigmas fáciles o incompletos— figuren en sus obras completas. La minuciosa datación de la obra de Goethe permite apreciar que compuso su primer enigma el día 1 de febrero de 1802, coincidiendo con la segunda representación de *Turandot*. En todo caso los germanófilos deben saber que hay una obra clave en alemán para explorar el universo ludolingüístico: *Dichtung als Spiel* de Alfred Liedtke.

Por lo que respecta al neerlandés, la revista de lingüística recreativa *Word Ways* ha reproducido en inglés extractos de las obras de un autor capital que ha desarrollado toda su obra ludolingüística en neerlandés. Se trata del lingüista Hugo Brandt Corstius, autor de diversas obras «serias» en el ámbito de la lingüística universitaria, como *Exercises in Computational Linguistics* (1970), *Algebraische Taalkunde* (1974) o *Relamen op Taal* (1983). El 27 de agosto de 1976, Corstius —en aquel entonces profesor en el Instituto de Lingüística General de la Universidad de Ámsterdam publicó un artículo ludolingüístico en el *NRC Handelsblad* emboscado tras el pseudónimo «Battus». En él acuñaba el vocablo «opperlandés» (altolandés), la lengua de unos hipotéticos «Países Altos»

contrapuestos a la planicie por la que campa el neerlandés. En este nuevo país virtual la lengua viva es el opperlandés. Viva en el sentido de avispada, claro. En un prólogo delicioso —traducido al inglés por el editor de *Word Ways*— Battus aclara su propuesta: «Al topar con una palabra —escribe—, un neerlandés queda inmediatamente distraído por el sentido del vocablo. A un opperlandés, en cambio, el significado de la palabra le trae sin cuidado». Según Battus el buen opperlandés se dedica meramente a construir sistemas de juego a partir del lenguaje. También asegura que el opperlandés usa la lengua neerlandesa porque es la que conoce mejor, pero que en realidad no le interesa. Las actividades opperlandesas se debaten entre el deporte y el arte. De estos dos campos extrae la inutilidad como arma básica. Un saltador de longitud dedica muchos esfuerzos a prepararse para avanzar ocho metros de un salto cuando todo el mundo puede ver que sería mucho más sencillo recorrerlos andando. Por eso el opperlandés reivindica el derecho, por ejemplo, a escribir un texto usando sólo las letras del segundo tramo alfabético N-Z.

El ámbito de acción del opperlandés se limita a «todo aquello que se pueda desarrollar con una máquina de escribir». Quedan excluidos, pues, algunos juegos de palabras clásicos como los

trabalenguas (orales), los jeroglíficos (dibujados), los crucigramas y otros juegos geométricos (gráficos), o juegos lingüísticos de tablero como el Scrabble (tridimensionales). Battus también excluye explícitamente ámbitos como la caligrafía, la grafología y la poesía concreta. La propuesta opperlandesa tuvo una recepción entusiasta. Otras publicaciones neerlandesas le solicitaron colaboraciones y la revista *Onze Taal* dedicó íntegramente su número de verano de 1978 al opperlandés. El impulso ludolingüístico se reforzó en los Países Bajos cuando aquel mismo año Kousbroek publicó su traducción neerlandesa de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau y se reeditaron diversos textos lipogramáticos. Inez van Eijk publicó un extenso repertorio de juegos verbales titulado *Dooddoeners*, Gertrude van Buren inició una columna periódica de ludolingüística en *NRC Handelsblad* y la lista de palíndromos en neerlandés, que hasta entonces no pasaba del centenar, se vio constantemente enriquecida por los nuevos aficionados a rizar palabras.

En 1981 Battus reunió sus hallazgos ludolingüísticos en un volumen titulado *Opperlandse Taal & Letterkunde* del que incluso Hofstadter se hace eco. El concepto más interesante que introduce Battus es la distinción de los textos verbívoros entre

literarios y filológicos. La literatura, en este caso, designa los textos de pie forzado —intraducibles, extravagantes, a menudo ilegibles—, generados a partir de lo que los oulipistas denominan una «constricción». La tradición filológica, la mayoría de las veces mucho más interesante, comprende los comentarios críticos de los textos anteriores. Los nueve capítulos de que consta la obra magna de Battus llevan títulos «programáticos», algunos de ellos inventados: lipograma, palingrama, doblegrama, hipergrama, n-grama, ongrama, miragrama, xenograma y epigrama. El problema fundamental es, como siempre, terminológico. Por lo que se desprende de las traducciones parciales en inglés de su obra Battus admite la existencia de una tradición universal de los juegos de palabras, pero se niega a inscribirse en ella sin condiciones y reivindica un uso particular de los mecanismos universales que permita generar una tradición propia para su lengua. Esta respetable decisión provoca que la terminología holandesa actual sea enormemente creativa pero que en algunos puntos choque con la inglesa o la italiana. Así, en opperlandés una charada recibe el nombre de «homograma» y el delicioso oxímoron mineral «Bas-alt», que en la lengua de Johan Cruyff se descompone en los antónimos bajo & alto, no recibe ningún nombre entre los

opperlandeses. Battus aprovechó el año capicúa de 1991 para publicar una documentadísima antología políglota de palíndromos —*SYMMYZ*— y posteriormente ha ido compaginando sus obras de lingüística con las creaciones ludolingüísticas.

Por su lado, el escritor oplepiano Raffaele Aragona da la referencia de una obra importante de la narrativa china que ha sido definida por los críticos como «una sucesión de adivinanzas planteadas a la sagacidad de los lectores». Se trata de *El Sueño en la cámara roja*, novela de Ts'ao Siu-K'in (1719-1763). Sostiene Aragona que la multiplicidad de sentidos es en China un fenómeno muy común. Y reproduce diversos ejemplos de ambigüedad debida a combinaciones silábicas, uno de los cuales es el del reloj. Cuenta que reloj se pronuncia «zhong» y que otro carácter chino, que significa «el fin», tiene una pronunciación similar. Por eso, según Aragona, no es una buena idea regalarle un reloj a un chino porque eso podría significar para él «¡que mueras pronto!». En esta misma línea, sostiene Aragona que la autora oulipista Michèle Métail ha estudiado muchas obras de la poesía china antigua basadas en la combinatoria —son frecuentes en ellas los palíndromos y los versos intercambiables—, y ha llegado a la conclusión de que una aproximación potencial permite

comprenderlas mejor.

A pesar de la imposibilidad manifiesta de poner vallas al infinito es preciso decir basta en algún momento. Finalmente, pues, una pincelada en una poderosa lengua románica que, por ahora, queda casi al margen de la superficie de Verbalia: la lengua de Pessoa. El Barroco portugués destaca por sus poemas de pie forzado. La estudiosa Ana Hatherly ha publicado, como mínimo, una elegante separata que reproduce en facsímil ejemplos preciosos de enigmas literarios, *rebus*, sonetos acróstico-anagramáticos o décimas con final enigmático del siglo XVII: *O divertimento proveitoso: Enigmas Barrocos Portugueses*.

*Bibliografía ludolingüística:*

Aragona (1996b), Battus (1981, 1991, 1993), Hatherly (s. f.), Hofstadter (1997), Liede (1963).

## LUDOLINGÜÍSTICA

Si admitimos que los nombres comunes también pueden ser propios, el nombre propio del común de los mortales que habitan el vasto país de Verbalia debe de ser «verbívoro», aunque el jugar del vocablo tiene tantos nombres como una puta y tantos pasaportes como un estafador. El ingenio verbal funciona así: en un principio era el verbo hasta que llegó alguien con sentido común y se lo apropió. Seguramente es una suerte, porque si nadie se hubiera apropiado del verbo y aún tuviese un solo nombre, estable y consensuado, cualquier transeúnte podría transformarlo en institución sin demasiado esfuerzo, y si se institucionalizase siempre habría arquitectos ociosos que tendrían la tentación de escoger una piedra, aunque no se llamase Pedro, y colocarla en un lugar adecuado para erigir un templo al Verbo; y tan pronto como existiese un minúsculo espacio sagrado verbal para lo ingenioso saldrían de debajo de las piedras los aprendices de brujo para transformar sus obsesiones en ceremonias y ocuparían el templo con el noble afán de captar acólitos; y si al final de esta



versión del cuento de la-lechera-que-llevaba-la-jarra-llena-a-rebosar-de-letras alguno de estos acólitos a la caza de una causa perdida decidiese que la causa verbal valía la pena y una mañana de invierno diese la vida por ella, más nos hubiera valido a todos los verbívoros del mundo volvernos mudos y tontos y ágrafos y analfabetos y enemigos acérrimos de los fenicios o de los sumerios o del primer imbécil que abrió la boca para decir: «Madam, I'm Adam».

Pero también es una pequeña desgracia que no podamos hablar de aquello que nos gusta porque no sabemos ni cómo hacerlo sin que nos tomen por locos. También, según cómo, resulta reconfortante fingir que formamos parte de una institución con unos cuantos siglos de histeria. Ni que sea una institución de primera instancia cargada de jueces que no ocultan sus partes, una institución que se constituye y se clausura con cada nuevo soplo de falacias sobre las infinitas posibilidades del juego verbal, ya provenga de las bocas de los poetas alejandrinos o de los cabalistas, de los grandes retóricos medievales, de los monjes anagramistas obsesionados por la virginidad o de los picardos carnalescos que no concebían ninguna virgen capaz de concebir; sin olvidar a los manieristas europeos ni el Siglo de Oro español, la metamétrica de Caramuel

o la enigmística clásica italiana, los formalistas rusos, los surrealistas y otros istas, la compleja logología de Borgmann o, en último término y hasta hoy, la literatura potencial de los oulipistas.

Es por todo esto, y por otras cosas que ahora no vienen al caso, por lo que en el rótulo que preside el ascensor de Verbalia pone «ludolingüística». Como podría poner ludocabalística, metamétrica, logología, lingüística creativa o, simplemente, ascensor con la primera ese sustituida por un guión.

#### 4.1. POTENCIAL EN JUEGO

El juego no ha hecho demasiada fortuna entre los pensadores. Comparado con otros ámbitos del conocimiento humano, la bibliografía es discreta, más allá de los inventarios. Tal vez las reflexiones teóricas más interesantes que el juego ha suscitado en el transcurso del siglo XX sean las de Huizinga y Callois. El francés critica la concepción del juego que expresa el holandés en su *Homo ludens* porque la considera demasiado estrecha y demasiado amplia a la vez. Amplia porque Huizinga no lo define en positivo sino que se limita a definir el no juego y presenta lo demás bajo su influjo. Estrecha porque, según Callois, Huizinga sólo tiene en cuenta una

característica del juego: su aspecto competitivo. La tipología que ofrece el francés se despliega en cuatro categorías básicas: *agôn* (competición), *alea* (azar), *mimicry* (simulación) e *ilinx* (vértigo). Y aún estas cuatro se hallan sujetas a otra clasificación superpuesta a la primera: un *continuum* que va de *ludus* (juego controlado) a *paidia* (juego espontáneo). Las conclusiones de Callois le conducen al trascendente terreno de batalla donde chocan lujo y necesidad. «Un hombre que pasa hambre no juega», dice Callois. Ergo el juego acaba siendo una actividad estéril que sirve para «matar» el tiempo y la vida nos obliga a regresar al territorio solemne de la seriedad. A lo sagrado. Huizinga, en cambio, tiene el mérito indudable de afirmar que el juego no se puede acotar en un territorio separado y sostiene que forma parte intrínseca de todas las actividades humanas. Uno nos invita a dejarnos de sandeces a la hora de sacar las castañas del fuego. El otro aventura que en el fuego donde se tuestan las castañas también se inflama el juego.

Un debate de estas características se puede trasladar sin demasiados cambios al terreno específico de los juegos de palabras. Podemos inventariarlos tanto como sea preciso, y de hecho las páginas siguientes constituyen un inventario muy amplio de juegos, pero es imposible acotarlos en un

monstruario cerrado que no tenga en cuenta su influencia constante en todos los aspectos de la lengua y de la literatura. De la vida. A pesar de ello, a la hora de acoger los muchos textos ludolingüísticos que se inventarían en Verbalia es muy difícil no caer en la tentación de almacenarlos en un edificio común, de estructura más o menos racional, que se apoye en unos fundamentos teóricos. Una cosa parecida, aunque más modesta, a la exhaustiva revisión que el estructuralismo hizo de la retórica en los años setenta. Sería relativamente sencillo atacar con cuidado los resquicios abiertos en el espacio tropológico para ensancharlos e introducir en ellos la mayoría de los mecanismos lúdicos que hallamos en Verbalia. Además, el modelo de las matemáticas recreativas —un terreno de experimentación ideal para los matemáticos creativos— es tan próximo que a menudo sólo se diferencia de la lingüística recreativa porque en un caso los signos predominantes son las letras del alfabeto y en el otro no. Por tanto, la ciencia lingüística podría desempeñar un papel paralelo a la ciencia matemática en la dirección teórica de este espíritu «recreativo» o jugueteón.

Tal vez alguno de los casos recogidos desde la pasión de lector que alienta estas páginas presentaría problemas conceptuales, pero en general no debería

de ser demasiado complicado integrar a los juegos de palabras en alguna teoría lingüística determinada. Quizá lo peor sería escogerla. Porque ¿qué teoría lingüística domina actualmente? ¿Cómo será la base teórica de la lingüística que se enseñará en las universidades dentro de una década? ¿Se enseñará lingüística? Es obvio que la lingüística ha perdido, a principios del siglo XXI, la euforia incontenible que le proporcionaron las teorías generativistas de Noam Chomsky. Que la sociolingüística se diluye, la pragmática no acaba de integrarse y la semiótica ha rebajado planteamientos en nombre de una presunta teoría de la comunicación que ya veremos adónde irá a parar... Tal vez un marco teórico basado estrictamente en las reflexiones sobre el juego que nos ofrecen Huizinga y Callois, con la brillante aportación de mediador de Picard, serviría para sortear algún *cul de sac* lingüístico y situar así a los esfuerzos del ingenio literario en un terreno menos gratuito. Pero la gratuidad es, justamente, uno de los reproches habituales que recibe el juego.

Me hallaba sumergido en un mar de dudas tan paralizantes como éstas cuando se me ocurrió releer una conferencia impartida por Jacques Roubaud en Reus. En los versículos 44 y 45 de su brillante intervención, J. R. compara las soluciones dadas por el grupo de matemáticos Bourbaki y el de escritores

## Oulipo a esta misma cuestión:

@ 44. Una de las características esenciales de Bourbaki era intentar dar una presentación sistemática, coherente y jerarquizada de las teorías axiomáticas, de edificar la «casa» matemática sobre una arquitectura de «estructuras». Ésta es la clave de su grandeza y también de su fracaso. Efectivamente, la elección de los «fundamentos», la Teoría de Conjuntos, se vio superada justo cuando la empresa llegaba a su madurez: los avances fulminantes de la lógica, por un lado, y la Teoría de las Categorías, por el otro, resultaron inasimilables por la teoría bourbakista.

@ 45. El Oulipo (gracias, en gran parte, al escepticismo de Queneau) no cometió el mismo error. No intentó dar una visión de conjunto de las constricciones, ni una organización que descansase sobre parámetros ocultos de una teoría lingüística (y se le reprochó, pero este reproche se basa en el error análogo de Bourbaki (la elección, aún más susceptible de hundimiento en lingüística, de una teoría antes que otra) y en el desconocimiento del funcionamiento de las constricciones literarias, que de ninguna manera pueden descansar en datos «invisibles» como los fonemas).

A pesar de las afirmaciones de Roubaud, existen diversas propuestas cartográficas de las constricciones, entre las que destacan una de Marcel Bénabou denominada TOLLE (Tableau des Opérations Linguistiques et Littéraires Élémentaires) y una «tabla de Queneleiff» debida al padre de la criatura, Raymond Queneau. Pero la propuesta de liberación oulipista de cualquier teoría lingüística es muy bien recibida en Verbalia. Entre otras cosas

porque permite establecer nuevos axiomas sin pasar cuentas con nadie.

Por ejemplo, que las variantes de juegos de palabras pueden ser infinitas (y sobre todo generar nombres infinitos aunque se refieran a mecanismos idénticos o muy similares), de modo que cualquier clasificación restrictiva, por más simétrica y racional que sea, actuará como las rejas sobre el inconsciente del preso. Que todos los juegos de palabras documentados se pueden reducir a muy pocas operaciones básicas: multiplicar, sumar y restar, combinar, sustituir. Que parten de un hallazgo causal—en ocasiones premeditado pero la mayoría de las veces también casual— que posteriormente germina y se hace texto. Lo causa.

Este texto causado por el hallazgo podrá pertenecer, en palabras del ludolingüista neerlandés Battus, a la filología (*taalkunde*) o a la literatura (*letterkunde*). Es decir, podrá generar un nuevo contexto transitable o bien deslumbrar al lector. Aunque pueda parecer un contrasentido, a menudo son más interesantes los textos «filológicos» sobre juegos de palabras que los «literarios». Un texto «filológico» clásico de este tipo sería el famoso *Cómo he escrito algunos de mis libros* de Raymond Roussel, seguramente mucho más leído e influyente que sus novelas. La lectura de los textos críticos que

han generado, pongamos por caso, la novela lipogramática *La disparition* y el relato monovocálico *Les revenentes*, los dos de Georges Perec, puede ser mucho más sugerente que la de los dos textos literarios. No pasa lo mismo con una novela tan rica como *La vie: mode d'emploi* del propio Perec y sí, en cambio, con sus poemas heterogramáticos, lo que nos remite a un viejo debate oulipista: «¿Es preciso que una restricción haya permitido generar un texto para que sea considerada una verdadera restricción?».

Dejando de lado las posturas más radicales, la restricción oulipista tiende a propiciar *créations-créantes* mientras que otros ámbitos literarios de manipulación ludolingüística —el manierismo, a menudo la *Logology* norteamericana— tienden a lo que los oulipistas llaman *créations-crées*. Aquí en Verbalia las *créations-créantes* tienen un peso mayor. De los juegos de palabras me interesan dos cosas fundamentales: su capacidad de generar textos y su excepcionalidad casi subversiva. En cuanto a la primera, me he fijado especialmente en el síndrome «tortilla (de huevo con) patatas»: el paso del «juego de palabras» al «juego con palabras». O, dicho de una forma más académica, el paso del paradigma al sintagma que transforma ciertos mecanismos que parecen insípidos en verdaderas máquinas de



escribir. Es el caso, por ejemplo, de los textos que presentan una perfecta alternancia consonante-vocal (La cara de la mujer apenada), llamados textos «banana» [8.2.2] por un extraño prejuicio contra la «patata», que también presenta la alternancia bananera.

En cuanto a la excepcionalidad subversiva de los juegos de palabras, es obvio que siempre dependerá de otras variables difíciles de controlar. La subversión implacable del contrapié [5.1.4], capaz de ocultar una alusión erótica en una frase tan anodina como «a la vencedora le toca la tarta en la meta», se basa en la discreta presentación del artificio, cuyas leyes hacen que jamás se muestre la solución obscena. Pero no todos los mecanismos son tan discretos. Los amantes de los palíndromos saben que los han de suministrar en pequeñas dosis si no quieren ser arrojados al fondo del mar dentro de un cofre de plomo. La recepción del ingenio verbal tiene sus ciclos y éstos no son comparables ni a los del humor (a partir de un cierto estadio todo nos puede hacer reír) ni tan sólo a los del deseo sexual (cuanto más se sacia más reaparece, independientemente de las limitaciones físicas).

En la recepción de los juegos de palabras las cosas no funcionan así. Nunca existe un punto de no retorno. Tarde o temprano el receptor se hartará de

tanto ingenio. Y entonces probablemente su reacción sea injusta y desproporcionada. Quedan avisados. Por más alto que sea el potencial de un creador de asociaciones verbales chocantes, la única opción que tiene para desarrollarlo es mantenerlo en un estado de excepción permanente. Sólo así seremos capaces de leer estas palabras que el gurú Perec escribió en su *Histoire du lipogramme* y no lanzarnos a la calle a pintar las paredes con los hallazgos derivados de nuestros trabajos:

Preocupada únicamente por sus grandes mayúsculas (la Obra, el Estilo, la Inspiración, el Genio, la Creación, etc.), la historia literaria parece ignorar deliberadamente a la escritura como práctica, como trabajo, como juego.

*Bibliografía ludolingüística:*

Battus (1981), Bénabou (1987), Callois (1958), Huizinga (1938), Perec (1973), Picard (1986), Queneau (1973), Roubaud (1994), Roussel (1935).

*Bibliografía literaria:*

Perec (1969, 1972, 1978).

## 4.2. CLASIFICACIÓN DE LOS JUEGOS DE PALABRAS EN VERBALIA

Los cinco capítulos siguientes de Verbalia contienen más de sesenta variedades de juego verbal divididas según un criterio simplificador que sólo se basa en el

proceso de génesis de cada artificio. En el choque de palabras inicial de los juegos de palabras que hayan conseguido crear una cierta tradición en las cinco lenguas de trabajo. No es una aportación teórica extraordinaria ni parte de otra premisa que la reordenación momentánea del caos inherente a un tipo de juego que tiende a jugar con las mismas reglas que lo generan, como un virus informático diseñado para modificar a otros virus que un buen día topase consigo mismo. Un análisis breve de otros sistemas de clasificación de los juegos de palabras nos permite reflejar esta circunstancia autorreferente, tan enojosa para las PNJ (personas no jugadoras).

Una primera idea de clasificación muy útil proviene de los antiguos manuales de retórica, que a menudo dividían las figuras en cuatro grandes apartados según los procedimientos que las caracterizaban: *Adiectio* (donde se añaden elementos), *Retractio* (donde se omiten algunos), *Transmutatio* (donde se produce un cambio de orden de los ya existentes) e *Inmutado* (donde se sustituyen elementos). Las clasificaciones más interesantes —la TOLLE oulipista de Bénabou o la de Guiraud— parten de premisas similares.

El escritor Marcel Bénabou centra su tabla en dos variables: longitud y procedimiento. La primera le permite dividir a las constricciones oulipistas según

el elemento sobre el que actúan: letra, fonema, sílaba, palabra, sintagma, frase o párrafo. La segunda duplica los cuatro procedimientos retóricos: desplazamiento, sustitución, adición, sustracción, multiplicación, división, deducción y contracción. En cuanto a Pierre Guiraud, el lingüista sofisticada los criterios siguiendo las directrices estructuralistas de la nueva retórica. Así, Guiraud llega a un esquema cerrado que cruza tres procedimientos (encadenamiento, sustitución e inclusión) con tres niveles expresivos (fonético, léxico y pictográfico). Además, inscribe cada procedimiento en un eje y lo relaciona con tres grandes figuras retóricas: el encadenamiento se da en el eje sintagmático (relacionado con la contigüidad y, por tanto, con la metonimia), la sustitución en el paradigmático (relacionado con la similitud que alimenta la metáfora) y la inclusión nuevamente con el sintagmático (relacionado con el desplazamiento y, por tanto, con la metátesis). La aportación más interesante de Guiraud es la aplicación de los ejes sintagmático y paradigmático al ingenio verbal. Pero su esfuerzo de síntesis no impide algunas contradicciones y ausencias. ¿Qué pintan el anagrama o el palíndromo entre los juegos fonéticos cuando la combinación que se practica en ellos casi nunca es de fonemas sino de letras? ¿En qué apartado deberían de

figurar los trabalenguas, que Guiraud no considera?  
¿Y los lipogramas?

Los peligros de establecer una clasificación cerrada como la que propone Guiraud son evidentes. El norteamericano Harry Edwin Eiss, autor de un exhaustivo diccionario que acumula muchas variedades de juegos pero ni los documenta demasiado ni los relaciona nada bien, se da cuenta rápidamente de ello y se justifica ya en el prefacio de su inventario:

A pesar de que hemos intentado que el volumen fuera lo más completo posible, una colección completa no se puede conseguir. La NPL (National Puzzler's League), por ejemplo, crea nuevas modalidades de juegos cada mes.

Eiss, a quien se intuye abrumado por las complejidades lingüísticas del material con el que trabaja, exhibe un espíritu muy próximo al de las matemáticas recreativas, en las que busca en vano un modelo que seguir. Al final, su solución para ordenar el material es acumulativa: orden alfabético de los nombres de los diversos juegos de palabras y remisiones internas indiscriminadas que todavía agudizan más el concepto de promiscuidad. Un problema, éste de la promiscuidad ludolingüística, que ha marcado de un modo decisivo la historia de la tradición enigmística italiana, la más rica en juegos

lingüísticos de todo el siglo xx. Los italianos han desarrollado un larguísimo y cargante debate conceptual sobre la terminología y la tipología de los juegos que sus apasionados autores han ido creando durante más de un siglo de práctica enigmística. El extremismo taxonómico y el debate entre ciencia y arte han provocado que se lleguen a hacer clasificaciones de una exhaustividad casi cómica. Por ejemplo, este celo taxonómico les llevó, durante la década de los sesenta, a una denominada «Classificazione rationale dei giochi» más o menos consensuada por todas las escuelas enigmísticas. Aquí sólo nos interesan los tres criterios mayores de división, que permiten hacer subdivisiones de dos, siete y tres tipos de enigmas respectivamente. La combinación de estos criterios permite llegar a 42 tipos básicos de enigmas. Naturalmente, quedan excluidos todos los procedimientos de juego verbal que no partan de la dinámica ocultación/descubrimiento inherente a los enigmas.

El primer criterio se basa en el nombre de lecturas de la solución y permite distinguir entre soluciones de una sola lectura y de doble (o más) lecturas. El segundo criterio se fundamenta en el tipo de presentación del enigma, y permite distinguir entre siete géneros básicos: poético, poético-gráfico, poético-figurado, poético-gráfico-figurado, gráfico,

gráfico-figurado y figurado, entendiendo por presentación poética aquella que consta de versos (o, en casos extremos, en prosa); gráfica aquella que se vale exclusivamente de juegos tipográficos, con letras o palabras; y figurada la que usa dibujos. Finalmente, el tercer criterio se basa en el tipo de razonamiento que implica la resolución del enigma. Se establecen dos básicos y uno híbrido: razonamiento mnemónico (basado en el significado conceptual), razonamiento criptográfico (basado en las letras y su aspecto, forma, posición... sin ninguna relación con el significado conceptual), y el razonamiento híbrido mnemónicoptográfico. Es Dameta (pseudónimo enigmístico de Guglielmo Jacobucci) quien establece esta clasificación desde un curioso opúsculo editado en 1969 por la revista *Le Stagioni* que lleva por título *Appunti per un Manuale di Enigmistica: Classificazione razionale dei giochi*.

Pero las cuadrículas siempre tienen agujeros. De hecho, en la tradición italiana todos los juegos sin reglas precisas —o complejas, que iban más allá de los paradigmas admitidos— eran sistemáticamente denominados *Bizzarries* y los enigmataxónomos de pro les adjudicaban al epígrafe «Enigmografía poética». Muchas de estas *bizzarries* pretendieron adquirir una identidad diferenciada bajo algún

nombre extravagante pero el tiempo no les dio la razón. Por ejemplo, un género estéril que se inventó un enigmista fatuo llamado Enegildo Frediani. Frediani pretendía pasear el apellido patentando los enigmas *fredianesche*, por lo visto sin demasiado éxito.

En este contexto, el concepto oulipista de «constricción» abre la puerta a muchos mecanismos ludolingüísticos que rondaban desamparados por los caminos de las rarezas, como por ejemplo el lipograma [7.2.1], elevado por Perec a máquina literaria de primera magnitud. La literatura potencial propone procedimientos literarios que el lector es capaz de reproducir, independientemente del éxito cualitativo. Se trata de una operación de auténtica democracia letrada que desvanece la espesa niebla autoalusiva de la retórica con su brisa fresca y hace de la escritura un concepto mucho más transparente. Raymond Queneau defiende la escritura desarrollada a partir de unas reglas bien definidas y ataca el concepto falaz de la «libre inspiración» que el surrealismo había llevado al paroxismo de la escritura automática:

Esta inspiración, que consiste en obedecer ciegamente a cualquier impulso, es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe su tragedia observando un cierto número de reglas que conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y



que es esclavo de otras reglas que ignora.

Ruggero Campagnoli, uno de los principales impulsores de la literatura potencial en italiano, llega a distinguir entre constrictión y restricción para justificar la sutil frontera que separa la escritura especulativa de la pura ficción. La constrictión se referiría a los límites impuestos a un discurso falseable en el sentido popperiano y la restricción a aquellos inventados para producir un discurso ficcional. Según este planteamiento teórico Campagnoli considera que las constrictiones han producido el *Trattato di semiotica* de Umberto Eco y las restricciones *El nombre de la rosa*. Más aún: Campagnoli se permite un *tour de force* terminológico que divide el acto de traducir —que él practica con textos potenciales— en tres procesos: traducción (transporte a otra lengua del significado de un discurso), traslación (síntesis del transporte de los significados y del transporte de los significantes) y transposición (transporte a otra lengua de las reglas generativas del texto).

Obviamente, en estos términos el proceso más interesante es el de «traslación»: traspasar el juego y el fuego a la vez a la lengua receptora. Pero no hace falta circunscribir este *desideratum* a la traducción. También en la creación es un objetivo prioritario. En

uno de los numerosos cuadernos que los perequia nos han dedicado a Perec tras su muerte, Georges Condominas afirma:

Il m'a bien fallu admettre, un soir, que ce que j'avais pris pour un goût commun pour les jeux de mots différait, non seulement par la forme et le propos (qui atteindra jamais sa maîtrise oulipienne?) mais, surtout, relevaient de deux mondes opposés. Pour moi, simples pirouettes ou comportement d'autruche, pour Perec l'écorché vif, manière discrète de faire jouer les maux dont la vie l'avait lacéré depuis l'enfance.

Perec no sólo era juguetón. No sólo ganó dinero publicando en la prensa crucigramas u otro tipo de enigmas. También encontraba en las estrictas reglas que rigen los esfuerzos del ingenio fundamentos especulativos y expresivos que activaban sus proyectos novelescos o poéticos. Y lo hacía de modo que las preocupaciones abstractas que habían determinado la invención del texto no determinasen su lectura. El extenso proyecto de Verbalia parte de este mismo presupuesto.

La clasificación adoptada reordena los juegos de palabras en cinco apartados principales, según el proceso que afecta a sus elementos: combinación, adición, sustracción, multiplicación y sustitución. Las mismas cuatro categorías de la antigua *retórica* — *Adiectio*, *Retractio*, *Transmutatio*, *Inmutatio*— con el importante añadido de la repetición de elementos

—multiplicación— que remite a uno de los grandes temas literarios del siglo xx: el doble. Siempre partiendo del paradigma para saltar posteriormente al sintagma, sin especificar los peldaños de la escalera con la precisión de Bénabou. Cada uno de estos cinco apartados contiene subapartados diversos que reagrupan por afinidades a los artificios más consolidados en las cinco tradiciones lingüístico-literarias exploradas. Finalmente, cada artificio es definido, ejemplificado, historiado en la medida de lo posible, valorado desde una perspectiva próxima a la literatura potencial y referenciado bibliográficamente. En esta versión castellana cada artificio también contiene un breve apéndice con ejemplos específicos de la tradición en español.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bénabou (1987), Campagnoli (1996), Condominas (1990), Dameta (1969), Eiss (1986), Guiraud (1976), Queneau (1950).

# INVENTARIO

## ARTIFICIOS DE COMBINACIÓN

La combinación de elementos genera dos subgrupos de artificios verbales, el segundo de los cuales se caracteriza por una disposición geométrica que lo proyecta más allá de la longitudinalidad textual y lo relaciona con la imagen. Veremos, en primer lugar, los artificios que se basan en la mera combinación de letras, palabras o versos en el plano longitudinal. El mecanismo emblemático es aquí el anagrama (CROISSANT: SÁNSCRITO) y sus variantes más reconocidas: el bifrente (ROMA-AMOR), el palíndromo (RECONOCER) o el contrapié (DOS CAJONES DE SASTRE: DAS COJONES DE SASTRE). La combinatoria de sintagmas también ha generado una tradición rica de poemas múltiples, encabezada por los famosos *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau.

El segundo subgrupo contiene los artificios, poéticos o prosaicos, que se basan en la disposición de los elementos. Aquí se parte de las diversas direcciones de lectura que ofrece el acróstico. Una lectura transversal que va más allá del plano

longitudinal del primer subgrupo y se adentra en caminos irregulares en el marco de las figuras geométricas. Los artificios multiacrósticos de cierta poesía religiosa dan paso a verdaderos laberintos de letras que transforman la lectura en un trayecto sinuoso. El fascinante caso de la inscripción latina conocida como el «cuadrado mágico» es un referente técnico insoslayable en el contexto que precede a los crucigramas y otros pasatiempos lingüísticos basados en la disposición geométrica de las letras que los componen. Pero los laberintos de lectura en espiral o los multiacrósticos se inscriben en un territorio de fusión entre escritura y dibujo —o caligrafía y trazo o letra e imagen— ocupado por la «poesía figurada». Un territorio que los multiacrósticos comparten con el *technopaegnon* (juego de arte) de los griegos, el caligrama, la poesía visual o el *rebus* criptográfico. Verbalia sólo cubre parcialmente este amplio territorio, prescindiendo de los artefactos en los que el juego deja de ser estrictamente lingüístico para depender de la imagen que forma la disposición tipográfica del texto. El caligrama y la poesía visual, por tanto, quedan excluidos del recorrido del ascensor.

El capuchino italiano Giovanni Pozzi ha cartografiado cada rincón de esta intersección entre escritura y dibujo que es la «poesía figurada» en una

obra espléndida: *La parola dipinta*. Pozzi excluye de su estudio el *rebus* (jeroglífico) porque «sustituye con el dibujo el significado lingüístico». En *Verbalia* el *rebus* está encuadrado, justamente, en el capítulo 9 correspondiente a los «Artificios de sustitución». Pozzi expone con claridad el criterio que ha seguido para establecer los límites del territorio de la «palabra pintada» (o en pintura):

Desde mi punto de vista la poesía figurada sólo existe cuando un mensaje lingüístico autónomo y completo va acompañado de un mensaje icónico; la comunicación de la figura se añade al mensaje lingüístico, que sigue siendo el elemento principal en la intención de quien lo produce; y cuando digo que se añade no quiero decir que se yuxtapone o se superpone, porque ha de encarnarse en él, formando una unión casi hipostática [...] No es una simple cohabitación, sino una simbiosis en las raíces mismas del ciclo productivo que acaba fijada indisociablemente en el producto.

Es justamente esta presencia activa de los elementos icónicos lo que aleja a los caligramas de los intereses ludolingüísticos de *Verbalia*. La hipóstasis entre verso y dibujo que reclama Pozzi prima por encima de todo, desplazando al juego estrictamente lingüístico. No se da ningún «choque de palabras» en la génesis de un poema marino que representa una barca mediante la disposición tipográfica de sus versos. En cambio, los artificios de combinación longitudinales como el anagrama o el palíndromo

transforman algunos de los poemas figurados de *La parola dipinta* en verdaderos esfuerzos del ingenio verbal y por eso traspasan la permeable frontera establecida. Sea como sea, la obra de Pozzi representa una recuperación imprescindible de una tradición poética que a menudo ha sufrido el mismo descrédito que el ingenio verbal y que también ha sido tratada con una indiferencia plúmbea. Pozzi describe el territorio que cartografía en unos términos que son perfectamente aplicables al espacio que aspira a cubrir Verbalia:

El juego y el arte se reencuentran en las zonas más oscuras de la afectividad y del irracional, justo allí donde el denominado «juego de espíritu» por antonomasia se acerca a la plegaria, al conjuro, a la epifanía del eros.

*Bibliografía ludolingüística:*  
Pozzi (1981).

## 5.1. DE LECTURA LONGITUDINAL

### 5.1.1. *Anagrama*

#### Definición

Palabra o frase formada por la transposición de las letras de otra palabra o frase, como el apelativo AVIDA DOLLARS que André Breton adjudicó a



Salvador Dalí recombina las doce letras de su nombre y apellido.

La tradición logologista norteamericana distingue entre *anagram* (anagrama) y *transposal* (transposición), restringiendo el uso del término anagrama a aquellas transposiciones que tienen un sentido aproximado al de la palabra de partida, como en «PIET MONDRIAN = I PAINT MODERN». Las transposiciones no tendrían este plus semántico y se limitarían a la mera combinación de letras (RENAULT = NEUTRAL; IMAGEN = ENIGMA...) como en el juego del Scrabble. El matiz no ha prosperado demasiado fuera de los círculos especializados anglosajones y la denominación «anagrama» se impone para designar a todos los tipos de combinación («ANAGRAMS = ARS MAGNA»).

Como en el caso de todos los artificios centrales de la ludolingüística, la casuística del anagrama es amplia y existen diversas variantes que han desarrollado una tradición diferenciada. El antigrama, por ejemplo, sería el anagrama que revela un sentido contrario, como tildar a los evangelistas de agentes del mal porque en inglés «EVANGELISTS = EVIL'S AGENTS» o relacionar violencia y amor porque «VIOLENCE = NICE LOVE». También destaca el alfa-grama: la serie de letras que forman cualquier

palabra dispuestas en orden alfabético. Así, el alfagrama de Barcelona és AABCELNOR, el de Madrid ADDIMR y el de Roma AMOR. Finalmente, la práctica anagramática ha sido uno de los métodos más productivos de la onomancia. Un «onograma» sería el reordenamiento de las letras de un nombre para adivinar el destino de su portador, como en «CLINT EASTWOOD = OLD WEST ACTION» o en «ROLDÁN = LADRÓN».

La llamada «teoría de los anagramas» del lingüista Ferdinand de Saussure se aleja de esta simplicidad combinatoria. Parte de una selección de fonemas aislados en un poema —[7.1.3] Textos podados— y sólo después los recombina para formar una palabra clave. Saussure dio dos nombres más a sus peculiares «anagramas»: «hipogramas» y «paragramas».

## Origen

Anagrama proviene de los vocablos griegos *ana* (contra, arriba, de nuevo) y *grámma* (letra). La paternidad del anagrama es atribuida al poeta alejandrino del siglo III a. C. Licofrón de Calcis, conocido sobre todo por su *Alejandra*, una obra oscura muy celebrada por escritores como Góngora, Joyce o los surrealistas. De Licofrón se conservan

dos anagramas a partir de las letras que contienen los nombres de dos monarcas: Tolomeo y Arsínoe. Πτολεμαῖος = απο μελιτος, «de miel» (PTOLEMAIOS = APO MELITOS); Αρσινωη = ἰον'Ηρας, «viola de Hera»(ARSINOE = ION ERAS).

Según A. Ross Eckler las primeras *transposals* no aparecieron en Estados Unidos hasta la década de los veinte en los boletines de la NPL («National Puzzler's League»). Por su parte, Bartezzaghi documenta los primeros pasos ludolingüísticos del orden alfabético y atribuye la idea de su explotación lúdica a Nicholas Temperley a principios de los años sesenta. Al menos así lo recogía Martin Gardner en su columna del *Scientific American* en 1965. Pero aquel mismo año Dmitri Borgmann, en el libro fundacional de la *logology* norteamericana, ya buscaba los anagramas más largos en lengua inglesa. De todos modos, Bartezzaghi afirma que el nombre «anagrama» no aparece hasta 1974 en las páginas de la revista italiana de enigmística clásica *Il Labirinto*.

## Historia

A pesar de que se atribuyen anagramas a Cicerón y a Apuleyo, se conservan pocos ejemplos latinos antiguos. Un pseudoanagrama latino del siglo in se refiere claramente a Comodiano, obispo de África,

pero las letras de partida están agrupadas de un modo ininteligible: IRSIRHC SVCIDNEM SVAIDOMMOC = COMMODIANVS, MENDICVS CHRISTI.

A partir del siglo XII la Cábala hebrea impuso un uso trascendente de la práctica anagramática. Una de las tres operaciones ludolingüísticas que practicaban los cabalistas era la generación anagramática contenida en el «Ternura», que establece una serie de reglas para desplazar las letras en el interior de las palabras. Tal como explica Scholem, la más importante de estas transposiciones se denomina Gilgul e implica un análisis exhaustivo de todas las combinaciones posibles que permiten las letras de una palabra. Los cabalistas creían que el alfabeto hebreo contenía propiedades mágicas y que las letras de los escritos sagrados podían ser reordenadas con la intención de revelar la verdad. Incluso mantenían la creencia de que Jeremías y otros profetas habían creado seres humanos —los famosos golems— a partir del fango mediante la disposición de las letras en un orden particular. Una ordenación de las letras creaba un macho y otra disposición una hembra. Invertiendo el orden de las letras el golem podía volver a ser fango. El arte combinatorio alcanzó su máximo esplendor en los tiempos de la Cábala de los Nombres o Estática de Abraham Abulafia, nacido en Zaragoza en 1240.

Umberto Eco, que bautizó con el nombre de Abulafia al ordenador de *El péndulo de Foucault*, divulga algunas fórmulas cabalísticas en su imprescindible ensayo *A la ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Moshe Cordovero, por ejemplo, argumentaba mediante anagramas la prohibición de llevar ropa de lana y lino que consta en el *Deuteronomio*. Combinando las letras de los nombres semitas de estas dos telas extraía un mensaje de advertencia que instaba a Adam a no ponerse ropa hecha con piel de serpiente porque este animal representa la potencia demoníaca. El estudioso de la Cábala Moshe Idel reproduce diversos esfuerzos anagramáticos aplicados a las cuatro letras del tetragrama divino YHWH, vocalizadas de todas las maneras posibles. En los trabajos del zaragozano Abulafia este *tour de force* combinatorio con las cuatro letras del tetragrama genera doscientas combinaciones: cuatro tablas de 50 elementos cada una. Eco también explica cómo Pico della Mirandola se acoge a la analogía entre la Ternura cabalística — que él denomina *Revolutio Alphabetaria*— y la combinatoria luliana.

Hay muchos ejemplos de anagramas en latín. Incluso alguna mixtificación de la antigüedad, como la que atribuye a Jesucristo una respuesta anagramática al interrogatorio de Poncio Pilatos. La

leyenda establece que cuando Pilatos le pregunta por la siempre huidiza verdad —«QUID EST VERITAS?» (S. Juan, XVIII, 38)— Jesucristo responde con un anagrama en latín que contiene todas las letras de la pregunta: «EST VIR QUI ADEST» (es el hombre que tienes delante). La verdad debe ser que el episodio es falso. En cambio, las relaciones entre dos figuras de la cultura universal tan destacadas como Galileo Galilei (1564-1642) y Johannes Kepler (1571-1630) contienen un largo episodio verdaderamente anagramático. Se hace eco de él, entre otros, el escritor guatemalteco Augusto Monterroso, quien afirma haberlo tomado de un libro (sin especificar) de W. H. Auden.

La cuestión es que en el mes de agosto de 1610 Galileo envió una curiosa carta a Kepler a través del embajador florentino Julián de Médicis. La epístola sólo contenía 37 letras:

SMAISMRMILMEPOETALEVMIBVNVNENVGTTAVIRES

Kepler debía de leer esta retahíla con un cierto malestar. Ardía en deseos de conocer los progresos en las observaciones astronómicas de Galileo y éste se dedicaba a jugar a los enigmas. De hecho, aquella caótica lista de signos era un simple (*sic*) anagrama elaborado con las letras de una frase que describía el nuevo descubrimiento que acababa de hacer el

polémico sabio. Galileo, escarmentado por los problemas que solían provocar sus actividades astronómicas, había decidido constatar la paternidad de su descubrimiento sin revelar fácilmente su contenido. De modo que el embajador toscano entregó a Kepler aquella retahíla incomprensible y lo dejó en un estado de ansiedad lamentable. Además, las fatigosas tentativas de Kepler para resolver el larguísimo anagrama dieron un fruto espurio. El alemán no daba crédito a sus ojos cuando, con las letras enviadas por Galileo, pudo formar un «bárbaro versó latino»:

SALVE VMBISTINEVM GEMINATVM MARTIA PROLES  
(Salve, ardientes gemelos, progenie de Marte)

De modo que el teutón creyó erróneamente que Galileo había descubierto también lunas alrededor de Marte. El astrónomo criptógrafo dejó pasar un trimestre antes de desvelar el misterio. No fue hasta el 13 de noviembre que envió el anagrama que constituía la solución al poderoso káiser Rodolfo II y al desesperado Kepler:

ALTISSIMVM PLANETAM TERGEMINVM OBSERVAVI  
(Observé que el planeta más alto era triple)

Galileo se refería a Saturno. Su telescopio no

tenía suficiente potencia para mostrar los hoy famosos anillos, y por eso creyó que Saturno tenía dos pequeñas lunas muy próximas. El anagrama que había de devolver la paz de espíritu a Kepler iba acompañado de una breve descripción de las partes de Saturno y de un poético comentario: «Así parece que, de la misma manera que Júpiter tiene su séquito, este anciano cuenta con dos esclavos que le ayudan y que no se apartan de su lado». Al parecer el perseguido Galileo se aficionó a la combinatoria anagramática, porque un mes más tarde ya volvía a la carga. El embajador de enigmas Julián de Médicis regresó a casa de Kepler con un nuevo reto galileico en las manos:

HAEC IMMATVRA A ME JAM FRVSTRA LEGVNTVR  
(Recojo en vano lo que no está maduro)

Una vez más, Kepler se esforzó en resolverlo. Su audacia y buen tino a la hora de descubrir anagramas apócrifos parece proverbial. El alemán volvió a encontrar un presunto anagrama del mensaje de Galileo:

MACVLA RVFA IN JOVE EST GIRATVR MATHEM  
(Hay una mancha roja en Júpiter que gira matemáticamente)



Pero pronto desistió. La carta dirigida a Galileo que el embajador se llevó de vuelta resulta patética: «Os suplico que no retengáis por más tiempo la solución. Habéis de saber que estáis tratando con un alemán honesto... Considerad las dificultades que vuestro silencio me causa». El corazón de Galileo se debió de ablandar. Un mes después, el ajetreado Julián de Médicis volvía a sentarse en la sala de estar de Johannes Kepler:

CINTHIAE FIGVRAS AEMVLATUR MATER AMORVM  
(La madre del amor —Venus— emula la forma de  
Cynthia —la Luna—)

Galileo había descubierto que Venus, al igual que la Luna, pasaba por diversas fases —de una hoz a un círculo completo, y viceversa—, lo cual constituía una prueba fehaciente de su tendencia a girar alrededor del sol.

En aquel mismo siglo el humanista flamenco Hendrik Van der Putten —también conocido por el nombre latino Erycius Puteanus— publica un estudio sobre la composición anagramática titulado *De Anagrammatismo quae Cabalae pars est diatriba amoenitatis causa scripta utilitatis edita* para el que el filósofo madrileño Juan Caramuel Lobkowitz escribe un epílogo que lleva por título *Brevissimum*

*totius Cabalae specimen*. Caramuel puede así proseguir sus investigaciones sobre el lenguaje de la Cábala hebraica. Según recoge Velarde, Caramuel distingue en este opúsculo seis facultades sagradas de la Cábala relacionadas con la práctica anagramática:

1) La transmateralización: cuando a cada letra de una palabra se le atribuye un significado determinado.

2) La transformación: cuando a cada sílaba de una palabra se le atribuye un significado.

3) La transfiguración: cuando se asigna a una letra el valor de otra.

4) La transposición: cuando se asigna un significado por analogía al significado de los radicales.

5) La transpuntuación: cuando se asignan significados según los agrupamientos.

6) La transnumeración: cuando se asignan significados según el orden.

Velarde asegura que el anagramatismo será una de las aficiones favoritas de Caramuel, y por eso los anagramas aparecen de una manera u otra en todas sus obras. De hecho, su amigo Van der Putten —a quien Velarde se refiere indistintamente como Van

der Put o Puteanus— le llamaba EMARULCA, anagrama de Caramuel. Y sin embargo no se trata de un mero pasatiempo, sino de un método de análisis del lenguaje mediante la teoría combinatoria. Velarde cita los diversos estudios que Caramuel dedicó a la Cábala —*Steganographia et Clavicula Salomonis* (1635); *Brevissimum totius Cabalae Specimen* (1643); *Cabalae Theologicae Excidium* (1656)— y describe un episodio que demuestra la estrecha relación del humanista madrileño con los anagramas. Cuando Caramuel llegó a la Campagna italiana para ejercer de obispo, el vicario general de Satriano dom Bartolomé Griffi lo recibió con dos anagramas compuestos en su honor:

PROGRAMMA

L'Abate Donno Giovanni Caramuele Vescovo della Città di Campagna e di Satriano.

ANAGRAMMA

Santa Maria della Pace ci manda si buon Dottore, acciò lui ne dia tal buona legge.

PROGRAMMA

Santus Antonius Abbas Civis & Patronus Principalis Civitatis Campaniae.

ANAGRAMMA

Joanni Caramueli aspirat ut sit Papa. Sic nunc Beams sat nobis ipsis nunciat.

Una de las tradiciones más impresionantes en el ámbito anagramático es la colosal obsesión mariana que padecieron diversos monjes medievales. Dominados por una curiosa mezcla de piedad y locura, algunos de aquellos copistas se lanzaron a la espeluznante tarea de extraer anagramas piadosos de la salutación angélica «AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM» (Lucas, I, 28). Santi y Tolosani documentan el caso de Pompeyo Salvi. En 1665 Salvi publicaba en Génova una colección con medio millar (!) de estos anagramas marianos. No contento con la dificultad técnica de recombinar quinientas veces las treinta y una letras de la salutación angélica, Salvi se impone que todos los anagramas resultantes sean de temática religiosa. En ellos abundan los nombres y títulos de santos del calendario, las fiestas eclesiásticas, los atributos divinos... Éstos son algunos frutos de su magna obsesión:

AVE MARIA GRATIA PLENA DOMINUS TECUM;  
PURA UNICA EGO SUM MATER ALMA DEI NATA:  
DEIPARA INVENTA SUM, ERGO IMMACULATA;  
PIA, MUNDA, IUSTA, ALME CREATOREM GENUI;  
EGO AURUM NITES IMMACULATA DEIPARA;

Tras los primeros cien anagramas, el autor inicia una segunda serie de 360 de este modo: «VISNE ANAGRAMMATA? DE PURO MULTA IECI». Al final de

estos 460 primeros remacha: «VIS CENTUM ANAGRAMMATA? EDO PUERILIA». Y acaba, cabe suponer que absolutamente extenuado, con el anagrama número quinientos: «DAC: VIVAT SEMPRE VIRGO ALMA NATA. AMEN». A mediados del siglo XX Aldo Santi, que situaba un ejemplar de esta rareza en la Biblioteca Marucelliana de Florencia, escribió que muchos de los anagramas de Salvi son defectuosos o sencillamente erróneos.

El esfuerzo de Salvi inauguró un subgénero «marianagramático» que pronto cultivarían otros religiosos tan obsesivos como él. Franco Bosio cita el caso de un monje ciego llamado Giovanni Battista Agnesi que elaboró unos cuantos centenares más, pero el ejemplo marianagramático más espectacular es el del abad de Dunes, Dom Luc de Vriesse, que publicó en Brujas (1711) otra colección titulada *Metamorphosis Angelica Marianna inter mille figuras transformata*. En su referencia bibliográfica Santi le adjudica ¡3300! anagramas, pero Bergerson y otros autores recortan la proeza de este abad ocioso a (sólo) 3100, lo cual parece aritméticamente más plausible. Cada página contiene 31 anagramas en 31 líneas. Las iniciales de cada anagrama, leídas en acróstico, forman la inagotable frase *master*: «AVE MARIA GRATIA PLENA, DOMINUS TECUM». Naturalmente,

todos los anagramas de la salutación angélica son también frases relativas a la Virgen María. Podría decirse que los esfuerzos de esta tribu de monjes obsesivos transforman su incuestionable monomanía en «monoMaría».

A diferencia de otros artificios ludolingüísticos el arte anagramático no ha dejado nunca de practicarse. Simultáneamente a las actividades de los cabalistas y de los monjes cristianos, muchos escritores fueron introduciéndolo en las pujantes lenguas europeas. En teoría, el anagrama fue (re)introducido en Francia por el poeta cortesano Jean Dorat en 1550. Él sostenía que había tomado la idea directamente de Licofrón, pero Joachim du Bellay —su colega de la Pléiade— afirma que el anagramismo ya se practicaba antes. Dorat se habría limitado a popularizarlo. Lo cierto es que la magia onomántica del anagrama seducía a la realeza. Disraeli explica que Luis XIII nombró a un anagramista real dotado con una generosa pensión vitalicia que incluso se transmitió a sus herederos. El afortunado era un abogado provenzal llamado Thomas Billon —a pesar de que Disraeli lo denomina Billen— y sus méritos para acceder al cargo fueron indudables: en 1616 había publicado quinientos anagramas elaborados a partir de las letras del nombre completo del monarca. Serra i

Pagés, siempre atento a las cifras, afirma que la pensión vitalicia del anagramista Billon ascendía a la bella suma de 1200 francos anuales.

El anagrama, como otros esfuerzos del ingenio, a menudo ha sido utilizado por arribistas. Un caso flagrante es el de Billon, pero en todas las cortes europeas los poetas más «orgánicos» se valieron del anagrama para complacer a sus monarcas. El poeta inglés John Taylor (1580-1653), conocido como «the Water Poet», transformó a la reina María I de Escocia en una estrella por la vía anagramática: «MARTE STUART = I AM A TRUE STAR». Battus también atribuye a Taylor una colección de anagramas y sonetos en honor de la casa real, entre los que el ludolingüista neerlandés destaca dos palíndromos que han pervivido en la tradición anglosajona: «Deer Madam Reed: Deem if I meed» y «Lewd did I live & evil I did dwel». Por su parte, Mary Fage publicó un poemario titulado *Fame's Roll* que contiene más de cuatrocientas composiciones laudatorias dedicadas a diversos miembros de la realeza y de la nobleza británicas. Cada poema viene precedido por un anagrama. ANNA STUARTE deviene «A NU NEAT STAR», reforzando así el papel estelar de los Estuardo, y «CHARLES, KING OF ENGLAND = O CHEEF KING, ENLARGE LANDS».

Jonathan Swift (1667-1745) se mofa abiertamente

de las exageraciones de los anagramistas en su *Gulliver's Travels* mediante una satírica descripción del método secreto anagramático que usan los conspiradores del Reino de Tribnia, anagrama de Britain. La otra cara de la misma moneda aloja al reverendo Charles Lutwidge Dodgson (1832-1898), conocido como Lewis Carroll. Carroll era un verbívoro practicante que experimentó en muchos ámbitos ludolingüísticos. En el campo de los anagramas tal vez el más destacable sea un poema enigmístico que incluyó en una carta enviada a Maud Standen el 18 de diciembre de 1877. Cada verso se compone de cuatro pies, y cada pie es un anagrama, lo que suma un total de veinticuatro anagramas que resolver. La tradición anglosajona es muy rica en anagramas. Incluso Samuel Butler (1835-1902) — nada que ver con el autor homónimo del siglo XVII— publicó anónimamente en 1872 una sátira contra la sociedad victoriana y la tituló *Erezohon*, el nombre de un país imaginario que es anagrama de «Nowhere» (ninguna parte).

En español, Antonio Fernández Ferrer cita una rareza anagramática del escritor portugués Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1662), más conocido por cinco novelas lipogramáticas escritas sin cada una de las vocales. En este caso, el objetivo del anagramista no se fija en el poder temporal sino en aquel otro



reino que no es de este mundo. La Biblioteca Nacional de Madrid conserva un ejemplar de un conjunto de poemas anagramáticos de Alcalá en portugués, castellano y latín de tema hagiográfico. El volumen luce un título inequívoco: *Iardim/Anagrammatico*. Fernández se interesa por el personaje pero la única referencia que halla de este autor extravagante es una ficha breve en el *Catálogo razonado y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano* de Domingo García Peres:

De procedencia castellana. Nació en Lisboa a 12 de septiembre de 1599, y en la misma murió a 21 de noviembre de 1662. Se ignoran las circunstancias de su vida; fue hombre de estudio y agudo ingenio, de los que abusó hasta la exageración y extravagancia, como lo prueba en la primera de las tres obras que escribió.

Demetrio Tolosani atribuye el inicio de la tradición anagramática italiana a una obra de Lorenzo Lippi titulada *Malmantile riacquistato* y publicada en 1688 bajo el pseudónimo «Perlone Zipoli». Lippi anagramiza en ella cincuenta nombres de amigos suyos, entre los que destaca el poeta enigmista Antonio Malatesti (= AMOSTANTE LATONI). Otro gran enigmista italiano es Carlo Mascaretti, éste ya del siglo XIX, conocido por su nombre de pluma casi

anagramático Americo Scarlatti. El pseudónimo tiene una I más que el nombre, pero se inscribe en la amplia tradición del anagrama como máscara. Bendazzi, por su lado, reproduce parejas onomásticas que comparten letras —como ARNOLDO y ORLANDO o NESTORE y ERNESTO— y otros anagramas «a la frase» tan espectaculares como estos tres: 1) CATTOLICISMO = MOTOCICLISTA; 2) L'ARTE GOTICA = GRATTACIELO; 3) L'ARTE DELLA CERAMICA = LE TERME DI CARACALLA.

Muchos autores conocidos se han servido del anagrama para enmascarar identidades. Desde Lope de Vega (1562-1635), que ocultó el nombre de alguna amante bajo la capa de un anagrama —BELISA por Isabel de Urbina—, hasta Voltaire (1694-1778), que en realidad se llamaba Francois-Marie Arouet. Voltaire pensaba que su apellido sonaba demasiado parecido a *a rouer* —zurrar, causar un suplicio— y tal vez por eso decidió buscar un nombre de pluma mejor. El anagrama VOLTAIRE parte de las ocho letras de «Arouet L.J.» —L. J.: *le jeune*—, teniendo en cuenta que por influencia latina las parejas U-V y J-I eran indistintas. También Calvino (1509-1564) firmó con pseudónimos las dos primeras ediciones de su *Institutio Christianae Religionis* (1536 y 1539). Por razones de seguridad. Primero LVCIANUS y más tarde ALCVINUS, dos anagramas perfectos de Calvinus. Por

su lado Francois Rabelais (1494-1553) firmó *Gargantúa y Pantagruel* con el anagrama ALCOFRIBAS NASIER también por razones de seguridad. El nombre de pluma de Marguerite YOURCENAR (1903-1987) también es un anagrama de «Crayencour», que era su apellido real. La lista de ejemplos sería interminable...

Los episodios pseudomágicos protagonizados por anagramas son tan numerosos que tienden al infinito. Puesto que el infinito es inalcanzable pero suele representarse con un 8 yacente, he levantado su símbolo y he escogido los ocho ejemplos que más me han llamado la atención de entre todos los que conozco:

1. Guiraud y otros reproducen tres anagramas franceses muy populares que recuerdan el carácter mágico y tal vez profético de este artificio. Recombinando las letras de REVOLUTION FRANÇAISE surge una profecía que provoca una cierta admiración: UN VETO CORSE LA FINIRA. La vena napoleónica se mantiene en una nueva sorpresa. Las letras de la frase imperial NAPOLEON EMPEREUR DES FRANÇAIS también permiten afirmar que LE PAPE SERF A SACRE UN NOIR DEMON. El tercer caso fascinante es el diabólico mensaje que ocultaban las letras del fanático monje que asesinó a Enrique III de Francia (1551-1589): FRÈRE JACQUES CLEMENT = C'EST L'ENFER QUI M'A CREE. De una precisión abrumadora.

2. Entre los juegos de palabras que Delille atribuye al marqués de Bièvre, padre del calambur, sobresale uno de tipo anagramático. En 1787, poco antes de la revolución que un corso tendría que

finalizar, un ministro francés llamado Calonne creó la nueva Compañía de Indias. Pero la institución y quienes formaban parte de ella nunca acabaron de ser bien vistos por lo que hoy denominaríamos la «opinión pública». El marqués de Bièvre, maestro en el jugar del vocablo y poeta del ingenio, quiso captar la opinión adversa de la gente por la vía anagramática. Combinando las letras de COMPAGNIE DES INDES ORIENTALES, topó con un mensaje inequívoco: ATELIER COMPOSE D'ANES INDIGNES (taller compuesto de asnos indignos).

3. Todos los historiadores italianos de la enigmística, encabezados por Tolosani, se hacen eco de una formidable confrontación anagramática entre los partidarios y los detractores del monarca Víctor Manuel II (1820-1878). A partir de las letras del nombre completo del monarca VITTORIO EMMANUELE SECONDO, SUS partidarios gritaban que ROMA TI VUOLE E DIO CONSENTE y SUS detractores contraatacaban con NÉ DIO NE ROMA TE VUOLE COSTÍ.

4. Disraeli recoge un ejemplo excelso de anagrama. Según el erudito inglés jamás ha existido ningún anagrama más falso que el adjudicado a la reina Margarita de Navarra (1553-1615). Hija de Enrique II de Francia y de Catalina de Médicis, la futura reina dio pruebas de ninfomanía aguda desde muy joven. Su boda con Enrique III de Navarra en 1572 no la hizo cambiar demasiado. En 1583 se separaron y en 1587 el rey la recluyó en el castillo de Usson hasta que, en 1605, el papa Clemente VII anuló el matrimonio. La reina ninfómana escribió unas curiosas *Mémoires* publicadas en 1628. Pues bien, las letras de MARGUERITE DE VALOIS ocultan un mensaje beatífico: SALVE, VIRGO MATER DEI.

5. Carbonero y Serra i Pagés recogen un caso muy curioso de anagrama coreográfico del siglo XVIII protagonizado por miembros de la familia Lescinski. El futuro rey Estanislao I de Polonia (1677-1766), hijo de Rafael Lescinski, fue homenajeado en una recepción por trece bailarines que portaban carteles con las letras ACDEIILMNOSSU. Entre baile y baile los portadores

de las letras compusieron las siete frases siguientes:

DOMUS LESCINIA  
ADES INCOLUMIS  
OMNIS ES LUCIDA  
LUCIDA SIS OMEN  
MANE, SIDUS LOCI  
SIS COLUMNA DEI  
I, SCANDE SOLIUM

(Casa de los Leczinski, te mantienes íntegra, toda tú eres resplandeciente, seas un augurio brillante, seas de buena mañana la estrella del lugar, seas columna de Dios. Ve, sube al trono).

6. Otra de las historias fascinantes relacionadas con el anagrama es la del médico de Leipzig Andreas Rudigier. La *Larousse du XIXe siècle* explica que cuando este médico iniciaba sus estudios decidió investigar su nombre para extraer algún anagrama de él que resultase concluyente. De las letras de su nombre latinizado ANDREUS RUDIGIERUS el estudiante extrajo con gran sobresalto la frase ARARE RUS DEI DIGNUS (digno de trabajar en el campo del señor). El joven Rudigier creyó con firmeza que su elección universitaria era equivocada porque en realidad el Señor lo llamaba para la carrera eclesiástica. Su preceptor, preocupado por esta repentina desviación epistemológica de su pupilo y convencido de sus aptitudes para la medicina, meditó sobre el significado del anagrama. Unos días más tarde visitó al joven Andreas y le espetó: «Eres un majadero. Justamente es el anagrama de tu nombre el que te indica que debes ser médico: el campo del señor no es otra cosa que el cementerio. ¿Y quién lo trabaja mejor que los médicos?». Rudigier no pudo resistir la fuerza del argumento y se hizo médico.

7. Los anagramas políticos —A. HITLER = THE LIAR (el mentiroso), PÉTAİN = INAPTE (inepto, incapaz) o EISENHOWER = SEE HERO WIN (vean como el héroe vence) — han sido muy frecuentes durante el siglo XX en el

comentarismo político. Cuando en la década de los ochenta Margaret Thatcher declaró la guerra a la República Argentina por el control de las islas Falkland/Malvinas, los periódicos de la oposición hicieron correr que las letras de la cabecera de Londres más favorable a la «Dama de Hierro» ocultaban un mensaje clarificador. Según la ciencia anagramática, era obvio que recibiese el apoyo del *Telegraph*, porque THE DAILY TELEGRAPH = I HELP THE GREAT LADY (ayudo a la gran dama).

8. En la España posfranquista, la prolongada etapa de gobierno socialista acabó en los años noventa con un *crescendo* de corrupción y escándalos financieros personificados, entre otros, en la oscura figura del director de la guardia civil Luis Roldán. Este personaje, detenido en Laos después de una estrambótica huida, transformó al anagramismo en un chiste de masas por la extrema obviedad que ocultaba Su apellido ROLDÁN = LADRÓN.

## Variantes menores: transposiciones y alfagramas

Por lo que respecta a las llamadas *transposals* norteamericanas, A. Ross Eckler se esfuerza en historiarlas con precisión. A pesar de que detecta algún precedente del siglo anterior («ENUMERATION = MOUNTAINEER» aparece en el *Saturday Evening Post* en 1879), afirma que ni siquiera son citados en una colección de juegos de palabras compilados en 1906 por miembros de «The Eastern Puzzlers' League» bajo el título de *A Key of Puzzledom*, de manera que establece su origen aproximado en la década de los veinte. El principal «descubridor» de transposiciones

largas fue Hercules B. McPherrin (1874-1953) de Denver (Colorado). El primer libro dedicado íntegramente a esta modalidad laxa de los anagramas fue *Nuttall Dictionary of Anagrams*, de A. R. Ball, publicado en 1937. La transposición más larga que contiene es «CERTIFICATION = RECTIFICATION». Eckler la tilda de trivial porque sólo dos letras cambian de lugar y deduce que Ball no debía de tener acceso a los sofisticados boletines de la NPL.

Finalmente, los alfagramas han desarrollado tres grandes líneas de exploración. Por un lado, la búsqueda de las palabras alfagramáticas más largas, del derecho o del revés. Gardner llega a las siete letras con la palabra BILLOWY (onduloso), pero Borgmann le supera con una úlcera ocular de ocho letras llamada AEGILOPS y deja el récord inverso en las siete letras de una libélula de la India denominada ZYXOMMA. En castellano unos récords iniciales podrían quedar en las seis letras de una madera usada por los ebanistas —ABENUZ— y también en seis para el alfagrama inverso —TROMBA—.

La segunda línea de investigación es la que intenta establecer el segundo y el último alfagrama de cualquier lengua teniendo en cuenta el orden alfabético. El primero («A») es común para casi todos los idiomas y no presenta ninguna dificultad,

pero el segundo ya depende del número de aes que contenga la palabra. Por ejemplo, americana (AAACEIMNR) precede a ábaco (AABCO) pero va por detrás de bacanal (AAABCLN). El último alfagrama de una lengua también es difícil de hallar, si exceptuamos los nombres de las letras. Gardner propone para el inglés la palabra que designa una pocilga —*sty* (STY)—, cuyo alfagrama precede a los de palabras con aspecto tan postrero como zulu (Luuz). En castellano los zulúes también se ven superados por alfagramas como el «tutú» (TTUU) de las bailarinas o por la interjección «uy» (uy).

La tercera y última línea alfagramática implica la búsqueda de palabras que contengan el máximo número de letras contiguas en el alfabeto. Borgmann documenta una carta en la que Lewis Carroll afirma que se puede formar una palabra en inglés (con guión) que contiene las siete primeras letras del alfabeto y una I. Carroll no desvela la solución a su reto, pero Borgmann especula que debe de ser *big-faced* (ABCDEFGGI: cara grande). También añade que las palabras más cortas que contienen las seis primeras letras serían *bold-facey feedback* (ABCDEF-LO y ABCDEEF-K) y la más corta con las 9 primeras el adjetivo que describe a un rostro reluciente: *bright-faced* (ABCDEFGHI-RT). En castellano, el adjetivo



«modificable» alcanza el grado 6 (ABCDEF-IILMO) y un derivado plausible como «higromodificable» — relativo a aquello que se puede modificar por la acción de la humedad— dispara el techo alfagramático al grado 9 (ABCDEFGHI-IILMOOR).

### Poemas anagramáticos

La exhaustividad anagramista de los cabalistas ha inspirado a algunos poetas, sobre todo durante el siglo XX, a escribir poemas basados en la combinación de las letras de una palabra. En francés Georges Perec explora las combinaciones posibles de cuatro de las letras más frecuentes —AERT— en lo que denomina un anagrama saturado. Tras hacer acopio de anagramas Perec escribe un poema reordenando las veinticuatro permutaciones posibles a la manera de sus poemas heterogramáticos:

(L)	AERT	
	EATR	
	ETAR	
	TRAE	Laërte âtre tartra
	TAER	et
	ERAT	aère rat
	ATER	
	TREA	à tertre art aéra
	RTAE	(être à tartre
	RAFT	tarera tête!)
	REAT	

ARTE	arrêta âtre
TARE	
RATE	are ter tarte a
TEAR	
RETA	
ATRE	
ARET	
ERTA	
RTEA	
ETRA	
TERA	et ratera à être ar
AETR	
EART	

(Ce texte constitue une démonstration de l'hypothèse de Bernard Jaulin: *it existe un anagramme exhaustif sur quatre lettres.*)

En español Juan Eduardo Cirlot escribió en 1971 las «Inger permutaciones», poema en el que explora todos los anagramas de Inger, incluso aquellos que son impronunciables o que no tienen ningún sentido aparente. También Enric Casassas ha escrito uno en catalán a partir de las letras que componen la cabecera de la revista *Illacrua*. En inglés Martin Gardner reproduce y reescribe un verso popular inglés que contiene muchos anagramas del «mal» EVIL= VILE, VEIL, LEVI, LIVE, IVEL. El Ivel es un río.

Valoración

La magia de los anagramas proviene de su simplicidad. Combinar las letras de una palabra para mostrar otra implica acotar el funcionamiento de la escritura alfabética al de los rompecabezas. Cada letra una pieza. Cada palabra una imagen completa. Pero la combinatoria de letras permite conseguir imágenes diferentes con las mismas piezas. Palabras que designan a referentes tal vez alejados pero que están formados por los mismos elementos en disposiciones distintas. Estas coincidencias fascinantes suscitan dos reacciones opuestas entre los que son capaces de percibir las: maravillarse ante la belleza del azar que exhiben y creer en ellas como creadoras de sentido. La primera actitud conduce a la poesía. La segunda a la mística. El pseudónimo del poeta francés de origen rumano Samy Rosenstein, adalid del dadaísmo, es anagrama de la palabra catalana *Atzar* (azar). Un bello azar, el de Tristan. Un cabalista podría otorgar un cierto valor de verdad a esta azarosa coincidencia hasta el punto de deducir que Tristan Tzara poseía un destino onomástico insoslayable en la lengua materna de Dalí. Cuestión de fe. Pero la práctica anagramática no se limita a las palabras. A menudo salta a la frase. Al texto. Es entonces cuando se llena de sentido una idea clave de la tradición hebraica: todo está escrito y sólo podemos cambiar la manera de escribirlo. El

rompecabezas final, una imagen totalizadora, contiene todas las letras y todas las palabras que se pueden decir o escribir. Llegados a este punto, escribir ya es combinar y cualquier texto un mero anagrama.

Más ejemplos en castellano

1. Gracián, en el Discurso XXXII de su *Agudeza y arte de ingenio (De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo)* recoge un anagrama perfecto entre «tahúr» y «hurta» que además permite el juego oral de las sílabas intercambiables: «Decía uno del Tahúr que el mismo nombre, a dos veces que se repita dice bien lo que es, porque luego se viene a pronunciar: HURTA TAURTA».

2. Las *Obras Completas* de Sor Juana Inés de la Cruz incluyen este anagrama religioso en latín:

ANAGRAMA QUE CELEBRA LA CONCEPCIÓN DE MARÍA  
SANTÍSIMA

Programma

Sumens illud Ave  
Gabrielis ore,  
funda nos in pace,  
mutaras Hevae nomen.

Anagramma

Annae sum nata, Proles sine labe; inde Flos humano generi, vivum  
Decus.

3. Las citadas «Inger permutaciones» (1971) de Juan Eduardo Cirlot exploran todos los anagramas del nombre Inger. El poemario empieza:

Inger  
Ingre  
Inegr  
Inreg  
Inrge

y acaba con el único poema en mayúscula:

IGNER  
REGIN INGER  
IGNI  
INRI  
INGER REGIN

*Bibliografía ludolingüística:*

Ball (1937), Bartezzaghi (1992), Battus (1991), Bendazzi (1951), Bergerson (1973), Billon (1616), Borgmann (1965), Bosio (1993), Caramuel (1643), Carbonero (1890), Delille (1800), Disraeli (1791), Eckler (1979), Eco (1993), Fernández Ferrer (1987), García Peres (1890), Gardner (1961), Gracián (1648), Guiraud (1976), Idel (1988), Salvi (1665), Santi (1952), Scarlatti (1918), Scholem (1966), Serra i Pagés (1916), Tolosani (1938), Van der Putten (1643), Velarde (1989), Vriese (1711).

*—Otras colecciones de anagramas:*

Anónimo (1988, 1991), Adami & Lorenzoni (1989), Auzzani & Bucella (1977), Berloquin (1990), Clark (1925), Ferwerda (1983), Hirschberg (1926), Manser (1988), Zampom (1986).

### *Bibliografía literaria:*

Alcalá y Herrera (1654), Butler (1872, 1901), Carroll (1877), Casassas (1999), Cirlot (1971), Eco (1988), Licofrón (s. III a. C.), Perec (1981c), Sor Juana Inés de la Cruz (1692b), Swift (1726).

## 5.1.2. *Bifronte*

### Definición

Es una palabra o frase que permite los dos sentidos de lectura, como en el clásico ejemplo de «Roma» — que de derecha a izquierda se lee «amor»— o bien el sintagma «la mina de sal», que admite una curiosa inversión: «la sed animal». Técnicamente, el bifronte no deja de ser una modalidad de anagrama [5.1.1] restringido a una sola combinación: la que invierte el orden de las letras del vocablo inicial. Cuando las dos lecturas coinciden el bifronte es también un palíndromo [5.1.3], como «anilina» o «la ruta natural».

Una variante de bifronte de tipo enigmístico es la antípoda: la palabra se puede leer en los dos sentidos con dos significados diferentes si trasladamos la inicial de un extremo al otro de la palabra, como en «roma/r-amo» o en «majara/m-arajá». También son antípodas cuando las dos lecturas coinciden porque el resto de letras que acompañan a la inicial forman un palíndromo, como en: «barra/b-arra», «monótono/m-onótono» o «petate/p-etate». Los

italianos usan la antípoda para crear enigmas y los ingleses la incorporan a las definiciones de sus crucigramas crípticos [5.2.4].

En algunas tradiciones los bifrontes pueden recibir otros nombres. En la francesa *mots de Janus* —Jano es el dios de las dos caras—. En la inglesa *semordnilap* —*palindromes* escrito al revés— o simplemente *reversal*. En catalán Rossend Serra i Pagès los llamaba en 1916 *mots bifacis*.

## Origen

Bifronte significa «que tiene dos caras». El origen de este artificio es paralelo al del palíndromo, atribuido al poeta tracio Sótades de Maronea, que vivió en Alejandría durante el siglo III a. C., en tiempos del rey Tolomeo II, el Filadelfico, llamado así porque se casó con su hermana. Sótades es uno de los grandes mitos de la ludolingüística y sobre su figura se ha vertido mucha más tinta de la poca que se precisa para reproducir lo que se conserva de su obra: once versos autenticados, ninguno de los cuales es palindrómico. En realidad los versos sotádicos más citados —o retrógrados o *cancrini* en referencia al sentido de la marcha del cangrejo— no eran palindrómicos sino bifrontes. Parece ser que ocultaban mensajes de cariz satírico en el sentido

inverso de lectura. Tolomeo Filadelfio habría descubierto la lectura oculta y el travieso Sótades acabó en el fondo del mar Egeo dentro de un cofre de plomo.

El uso del bifronte en la tradición enigmística italiana data, según Tolosani, de mediados del siglo XIX. En 1858 un abogado llamado Fabbrichesi publicó un volumen en Florencia, vagamente referenciado per Santi, que contenía doscientas charadas. Una de ellas se basaba en un bifronte ingenuo: «Eva Ave». En cuanto a los antípodas, Tolosani establece su origen en un llamado *anagramma dell'avvenire* que un Andrea Gallina ochocentista (seguramente antepasado de su homónimo Arta) publicó en *L'Aguzzaingegno* en 1878. La respuesta a su enigma eran dos antípodas palindrómicas: «M-ottet to i M-assinissa». Posteriormente otros enigmistas ampliaron la casuística de esta modalidad y bautizaron al artificio con el nombre genérico de *Antipodi* porque la palabra resultante «tiene la cabeza bajo los pies y así parece que camine hacia el otro hemisferio». Naturalmente las inevitables variantes no tardaron apenas en aparecer. Incluso la retroactiva: Escipión el Africano venció en el año 202 a. C. (un año capicúa) la batalla de Zama (antípoda), en un lugar denominado Naraggara (antípoda).



## Historia

Todos los tratadistas recogen el ingenioso bifronte que Marco Tulio Cicerón (106 a. C.-43 a. C.) camufló en un escrito a un amigo: *Legendo metulas imitabere cancrum* —si lees a la manera de los cangrejos METULAS... te saludaré (SALUTEM)—. Por su lado, Baltasar Gracián atribuye el famoso bifronte Roma-amor a Maffeo Vincenzo Barberini (1568-1644). Barberini ha pasado a la historia porque llegó a Papa con el nombre oficial de Urbano VIII y también porque durante su pontificado se produjo el famoso proceso a Galileo. Pero también ha pasado a la historia de la ludolingüística. Según Gracián el futuro Santo Padre escribió:

Nomen si invertas Amor est, ut congruit illi.  
Nam Pius in populos cuncta subegit Amor.

El propio Gracián lo recrea así: «Roma es amor, porque como Madre universal del mundo abraza a todas la naciones y pueblos», y no se priva de reproducir otra versión ajena a la que califica de «excedida»: «Roma, Amor, dice leído/ Al contrario, que su amor, /Más que su grande valor/ El mundo todo ha rendido». Pero el ludolingüista neerlandés Battus corrige a Gracián al reproducir un palíndromo breve del siglo v en el que el obispo de Clarmont Sidonio Apolinar ya tiene en cuenta la insoslayable

relación entre Roma y el amor.

Gracián también adjudica a San Bernardo (1063-1153) el hallazgo de un bifronte a partir del nombre de Eva y asegura que este hecho le impelió a proclamarla la verdadera madre de los seres vivos porque Eva, leída del revés, forma la salutación mariana «Ave». Juan Caramuel reproduce un famoso himno marinero medieval, de atribución incierta pero a menudo, dice, adjudicado a San Bernardo, que consta de siete estrofas no rimadas. La segunda es ésta:

Sumens illud Ave  
Gabrielis ore,  
Funda nos in pace  
Mutans Hevae nomen.

Caramuel también incluye en la primera parte de la *Metamétrica* un poema de veintidós versos retrógrados que leído de principio a fin trata al astro rey de funesto y leído del revés anuncia exactamente lo contrario. En una edición crítica de las epístolas del filósofo, Héctor Hernández Nieto reproduce los dos primeros versos de este poema, donde ya se puede apreciar que no es un bifronte letra a letra sino que la lectura inversa funciona palabra por palabra:

Interitum id sidus radians, haud nunciat ortum Principis:  
ito retro, non bona vaticinor.

Y los traduce así. Del derecho: «Irradiando muerte este astro, no anuncia el nacimiento de un príncipe: ¡Retrocede! No vaticino bienes». Leído palabra a palabra del revés la cosa cambia: «Vaticino bienes. ¡No retrocedas! El nacimiento de un príncipe anuncia, no irradiando muerte este astro».

La lectura inversa ha sido asociada secularmente al diablo en la civilización occidental. En inglés, el bifronte del verbo *live* —vivir— revela el mal —*evil*— y el de la forma pretérita de este verbo vital —*lived* = *Devil*— nos remite directamente al Maligno. Esta complementariedad tan terrible explica que el primer palíndromo conocido en lengua inglesa, atribuido al poeta del siglo XVII John Taylor, no pudiese rehuir esta maldición bifronte y se refiriese al mal diabólico. Según recogen, entre otros, Augarde y Bergerson, Taylor propone «Lewd did I live & evil I did dwel», y posteriormente añade una frase temeraria que le podría haber conducido a la ruina:

Esta frase se puede leer hacia adelante y hacia atrás, y estoy dispuesto a pagar cinco chelines a todos los que inventen una en inglés.

Aparte de los miles de chelines que Taylor hubiera tenido que desembolsar, hoy el primer palíndromo inglés resulta anacrónico por culpa de la antigua

grafía del verbo *dwell* (habitar). Pero Tony Augarde propone una adaptación simple al inglés contemporáneo que retoma la tradición del mal: «Evil I did dwell; lewd did I live». También Lewis Carroll en su novela *Sylvia and Bruno* se vale del bifronte *evil-live*.

Uno de los autores más interesantes de la literatura española de finales del siglo XX es el barcelonés Enrique Vila Matas. En uno de sus libros más celebrados —Suicidios ejemplares— Vila-Matas describe a un personaje que decide matarse de risa mediante el entrañable método de las cosquillas. Lo mejor de todo es que el divertido suicida se llama precisamente «Satam Alive» —Satanás Vivo— que resulta ser un bifronte perfecto del nombre del autor: E. Vila-Matas. Fue el profesor Jordi Llovet quien descubrió este mensaje inquietante que el autor barcelonés transportaba de incógnito desde su nacimiento. También Julián Ríos ha incluido bifrontes en sus obras. Concretamente en *Amores que atan* Ríos los usa para fabricar «telegramas reversibles o viceversículos que permiten enviar el doble de texto pagando la mitad». El factor económico, en este caso, es el detalle más delicioso de su invento. La utilidad de la literatura. De los tres ejemplos telegráficos que aporta Ríos, «APARTA SACO CARACAS»; «SERÁ LODO LO SACAS»; «ALLÍ TOCA PARTO LIMA»,

tal vez el mejor es el segundo: un telegrama digno de la mafia que, invertido, reza «SACA SÓLO DÓLARES».

Las frases bifronte han sido utilizadas a menudo como recurso cómico. Disraeli reproduce una en latín macarrónico que Jonathan Swift envió a su amigo Thomas Sheridan: «Mi sana. Odioso ni mus rem. Moto ima os illud dama nam?». Tomando cada palabra como bifronte, la frase adquiere un nuevo sentido en inglés: «I'm an ass. O so I do in summer. O Tom, am I so dull, I a mad man?». (Soy un asno, al menos en verano. Oh Tom, ¿tan tonto soy, pobre loco de mí?). La tradición ludolingüística anglosajona cuenta con valedores muy ilustres. En la entrada correspondiente al día 30 de junio de 1892 del dietario de Lewis Carroll, el juguetón padre de Alicia escribe que ha inventado un nuevo tipo de enigma:

Un ruso tuvo tres hijos. El primero, llamado «Rab», se hizo abogado; el segundo, que se llamaba «Ymra», se hizo soldado. El tercero se hizo marinero: ¿cómo se llamaba?

La respuesta pasa por la vía de ida y vuelta de los bifrontes. Si invertimos los nombres de los dos primeros hijos descubriremos que el tercero debe llamarse «Yvan». Porque «Bar» —en inglés abogacía, cuerpo de abogados— designa la profesión

jurídica del primero, y «Army» —ejército— nos remite al soldado. Ya que los marineros ingleses forman parte de la «Navy» el nombre del tercero forzosamente deberá ser «Yvan».

El ludolingüista catalán Ramon Giné, editor de *Semagames* —boletín del Club Palindrómico Internacional— ha inventariado un gran número de bifrontes en lenguas diversas. Así, al lado de los convencionales en castellano (apartas = sátrapa), catalán (*copaven = neva poc*), inglés (*loop = pool*), latín (*ibit = tibi*) o neerlandés (*nevel = leven*) aparecen bifrontes franco-catalanes (*arret = terra, tarif = firat*) o castellano-franceses (líelos = *soleil*, ruedo = *odeur*). Giné emprendió a mediados de los años noventa la publicación por entregas de una obra titulada *Diccionario Universal de Bifrontes*, un opúsculo de cuarenta páginas repletas de listas con estas piezas tan apreciadas por los palindromistas.

## Valoración

El bifrente es un raíl perfecto para el palindromista aficionado a los trenes eléctricos. Permite la circulación lingüística en los dos sentidos y no es tan visible como un palíndromo. Por eso a menudo los bifrontes son guardados con fruición, aunque sea apilándolos vocablo a vocablo en largas retahílas sin

ningún uso aparente. Pero un buen día el férreo palindromista tiene ganas de jugar con su tren inerte y se dedica a construir una vía palindrómica cuanto más gigantesca mejor. Entonces es cuando le hacen falta todos los tramos atesorados. Todos y más que tuviera. Un bifronte es medio palíndromo —arroz... «arroz a la zorra»; abad... pues «dábale el abad»— igual que la vía es medio tren. Sólo en casos muy excepcionales el bifronte no se subordina al palíndromo y la vía queda abierta a las sorpresas del doble sentido de la marcha. De la doble lectura. Son las frases bifronte, con sus connotaciones diabólicas, su enorme potencial satírico y una notable dificultad de ejecución. Son frases —o versos— de ésas que pueden llevar a un lector inteligente al delirio y a un autor desafortunado al fondo del mar Egeo. Dentro de un cofre de plomo.

### Más ejemplos en castellano

Una sucinta lista de palabras castellanas bifronte extraídas del monumental inventario de Giné contendría ejemplos como éstos:

adula/aluda, aires/seria, amina/ánima, arena/lanera, asir/risa, ateas/saeta, atrás/sarta, azar/raza, dual/laúd, laicos/social, lavo/oval, netas/satén, oídos/ sodio, oréjanos/sonajero, rapaz/zapar...

### *Bibliografía ludolingüística:*

Augarde (1984), Battus (1991), Bergerson (1973), Caramuel (1663), Disraeli (1791), Fabbrichesi (1858), Giné (1995b), Gracián (1648), Hernández Nieto (1992), Santi (1952), Serra i Pagès (1916), Tolosani (1938).

### *Bibliografía literaria:*

Carroll (1889, 1892), Ríos (1995a), Vila-Matas (1991).

## 5.1.3. *Palíndromo*

### Definición

Palabra o frase que permite leer lo mismo en los dos sentidos de lectura, como «Anilina» —en la que el eje de simetría es la letra L—, «Allá» —con el eje entre las dos L— o las frases «Sé verla al revés», «Adán no calla con nada» o «Átale, demoníaco Caín, o me delata». En castellano un palíndromo (o palíndroma) puede también recibir la denominación de «capicúa», término aplicado a las cifras como 13 531 que procede del catalán «cabeza y cola». La tradición italiana llama a los versos palindrómicos *cancrini* —a la manera de los cangrejos—, la francesa *anacycliques* y, en general, son conocidos como versos «retrógrados» o «sotádicos», por el poeta Sótades de Maronea, a quien se atribuyen los primeros ejemplos. Hay variantes de palíndromo que utilizan unidades mayores que la letra: los silábicos,



los palíndromos por palabras e incluso por versos. Pero ninguno de ellos mantiene el poder de seducción de los genuinos.

## Origen

Palíndromo —pálin (de nuevo) *drómos* (carrera)— proviene del vocablo griego *palíndromos* (que retrocede, que va y viene). Los primeros ejemplos, que no se conservan, son atribuidos al poeta tracio Sótades de Maronea. Sótades vivió en Alejandría durante el siglo ni a. C., en tiempos del rey Tolomeo II Filadelfio, y su figura es uno de los mitos de la ludolingüística. Seguramente porque en el año 280 a. C. Tolomeo le condenó a morir en el fondo del mar Egeo dentro de un cofre de plomo. Tal como recogen los papiros mágicos transcritos por Preisendanz algunas de las fórmulas que los gnósticos usaban en la Alejandría de los primeros siglos de nuestra era para designar a la divinidad eran palindrómicos. Así, por ejemplo, el papiro LIX empieza:

... Tú, el esclavo del glorioso dios ABLANATANALBA, tú, el servidor del hermoso dios Acramucamarei, tú, el esclavo de Iaeo Sabaot, Abrasax, Adonáis...

## Historia

Dos de los diversos autores que se han ocupado de

establecer la historia específica de este mágico artificio son los ludolingüistas norteamericanos Dmitri Borgmann y Mark Saltveit. Vale la pena citarlos porque representan dos versiones ideológicas contrapuestas sobre el origen de los palíndromos aunque también presentan notables coincidencias. Borgmann fue el padre de la *Logology* norteamericana a finales de los años sesenta. Saltveit es un profesor de ideas progresistas que a mediados de los años noventa editaba *The Palindromist*, un boletín artesanal de modesta difusión dedicado exclusivamente a las cuestiones palindrómicas.

Borgmann publicó un par de artículos en *Word Ways* en los que situaba el origen de los palíndromos en el siglo III d. C., a partir de los estudios paleográficos sobre una famosa inscripción palindrómica latina cuadrada. El llamado cuadrado mágico «ROTAS/OPERA/TENET/AREPO/SATOR». Tal como figura en el subcapítulo correspondiente [5.2.3] de *Verbalia*, las implicaciones de este palíndromo geométrico son de naturaleza cristiana. Desplegando las letras del cuadrado aparece por duplicado la expresión «PATER NOSTER» formando una cruz sobre la R central, con la única exclusión de dos Aes y dos Oes que responderían a una revelación divina de tipo totalizador: «Yo soy el alfa y la omega, el principio y el final». De modo que el primer

palíndromo, según Borgmann, habría sido un sistema ingenioso de ocultar el mensaje central de un cristianismo por aquel entonces incipiente que luchaba por un lugar en el mundo.

Saltveit sitúa el nacimiento del palíndromo en la Alejandría del siglo III a. C. Es decir, seis siglos antes. Reprocha a Borgmann que no tome en consideración a Sótades de Maronea sólo porque no se conserva ninguno de sus palíndromos griegos y vislumbra las orejas del lobo conservador en el panegírico cristiano que alienta el trabajo de Borgmann. Tras esta velada acusación se encarga de perfilar la figura del poeta ejecutado en el Egeo (¿egeocutado?) como la de un rebelde silenciado por el poder, a quien llama «Sótades el Obsceno». Los versos de Sótades, palindrómicos o no, son siempre una incomodidad para su rey. Mientras que en aquella misma corte alejandrina Licofrón de Calcis, por ejemplo, se dedica a loar a los reyes Tolomeo y Arsínoe mediante anagramas, Sótades dedica burlas sutiles al incesto que el rey Tolomeo II perpetra con su hermana. La boda real entre los dos hermanos se produce en el 276 a. C. —47 años después de la muerte de Alejandro Magno— y constituye la sentencia de muerte anticipada para el poeta. Pero, sostiene Saltveit, la posteridad ha sido magnánima con Sótades porque ha perpetuado el mote satírico de

«Filadelfio» que él adjudicó a Tolomeo.

Los once versos de Sótades que se conservan no son palindrómicos, pero permiten interpretaciones realmente obscenas. Saltveit reproduce diversas versiones inglesas de un mismo verso dedicado a Tolomeo que recoge Ateneo en *El banquete de los sabios*. Las versiones inglesas que ahora traduzco funcionalmente al español van subiendo de tono en cada helenista. Del estilo monjil de Babbit («no está bien que intentes agujonear a esta yegua»), al simbólico que usa Gulick en su edición de 1959 («pinchó fruta prohibida con su agujón letal») o el más explícito de Yonge en una traducción de 1854 («estás metiendo tu polla en un agujero de mil diablos»). Saltveit, entusiasmado con el poeta obsceno de Maronea, exhuma las pocas referencias que se tienen de él —Ateneo, Plutarco, Marcial...— en un trabajo tan notable como poco divulgado en el que los palíndromos acaban siendo un mero pretexto inicial. Incluso se hace eco de interpretaciones que, siendo benévolas, podríamos calificar de imaginativas sobre la presunta homosexualidad de Sótades. Sea como fuere, desde el piadoso cuadrado mágico a los exabruptos impíos sotádicos, el nacimiento del palíndromo viene marcado por su capacidad de incomodar. De ir a la contra. Porque los cristianos que hacían circular su mensaje cifrado

en una inscripción curiosa estaban tan mal vistos por el poder como Sótades. Y si uno acabó en el fondo del mar griego muchos de los otros acabaron rodeados de leones en una arena romana.

## Bustrofedon

Antes de reproducir más ejemplos históricos de palíndromos tal vez sea conveniente que nos detengamos un momento en una cuestión técnica fundamental: el doble sentido de la lectura que justifica su existencia. Es bien sabido que las lenguas semíticas han fijado una lectoescriptura de derecha a izquierda que se opone al sentido de circulación de letras y fonemas que caracteriza a las cinco lenguas de trabajo en *Verbalia*, hijas como son de la tradición grecolatina. Ahora mismo estaréis leyendo (espero) este texto de la misma manera en que yo lo he escrito. De izquierda a derecha. Los ojos viajan hasta el extremo derecho de cada línea y sólo entonces saltan al extremo izquierdo de la siguiente. No nos resulta muy difícil de imaginar la lectura inversa, como si buscásemos palíndromos, aunque no estemos acostumbrados a ello. Incluso podemos hacernos cargo fácilmente de un texto escrito en vertical porque sabemos que algunas lenguas orientales se escriben así y porque hemos leído muchísimos

rótulos en esta disposición. Pero hay más mundos en el ámbito de la escritura, aunque también estén en él.

En una de las novelas más memorables del siglo XX —*Tres tristes tigres* del cubano Guillermo Cabrera Infante—, uno de los verborreicos personajes que vaga magistralmente por una Habana espectral llama a su compañero de deriva «Bustrofedon». Bustrofedon, en realidad, es un tipo de escritura en la que las líneas del texto se alternan de izquierda a derecha y de derecha a izquierda, de modo que su lectura nunca exige ningún salto visual. El nombre proviene del movimiento continuo que hacen los bueyes al arar la tierra (*boustrophedón*) en el que, obviamente, no ha lugar para el saltito absurdo al que nos obliga el cambio de línea. En teoría, hay tres formas posibles de escritura bustrofedica. Bastará una explicación sin ninguna pretensión de ilustrarla con ejemplos para no complicar la tipografía de este volumen. En la primera forma de escritura bustrofedica las líneas invierten el sentido de lectura, pero las palabras no. En la segunda las palabras de las líneas que viajan de derecha a izquierda también se escriben del revés, letra a letra. En la tercera modalidad y última, incluso los signos gráficos de cada letra se invierten, de modo que sólo las letras simétricas (como la X) permanecen inalteradas.

El ejemplo más conocido de escritura bustrofédica es la inscripción llamada piedra negra, del siglo VI a. C. y por tanto anterior a Sócrates, pero se han hallado fragmentos de esta curiosa escritura bovina en otras partes. En el área de influencia de la cultura griega e incluso en lugares más exóticos. Son bustrofédicas diversas inscripciones halladas en el área mediterránea: Creta, Chipre, Italia —en etrusco y en lenguas itálicas—, Asia Menor —hitita— y la antigua Arabia. Pero también en India, América Central, la Isla de Pascua y en el norte de Europa —en alfabeto rúnico—. Sobre esta posibilidad de escritura perdida Jean Jacques Rousseau sostenía una curiosa teoría: la escritura unidireccional daría prioridad al escritor mientras que la bustrofédica privilegiaría al lector. Según Rousseau, el ojo hubiera sido muy feliz imitando a los bueyes y leyendo las rayas en sentidos diversos. Pero finalmente ha vencido la mano, que se fatiga menos volviendo al inicio de cada línea. Desde esta perspectiva el palíndromo es una fusión de bustrofedon y palimpsesto. Podríamos decir que la mano va y viene perfilando el mismo texto. Algo así como «La ruta naturaL».

Latín (y tal)

Quintiliano ya se hace eco de unos cuantos ejemplos latinos de palíndromo en pleno siglo I: «SI BENE TE TIJA LAUS TAXAT, SUA LAUTE TENEBIS» o «SOLE MEDERE PEDE, EDE, PEREDE MELOS». Los pocos que se conservan fueron publicados por G. Hermann a principios del siglo XIX. En la tradición latina que desemboca en la Edad Media el palíndromo va adquiriendo un papel diabólico, aunque sólo sea porque «el diablo siempre va a la contra, incluso al escribir». Seguramente la escritura inversa de musulmanes y judíos —los dos grandes competidores monoteístas del cristianismo medieval— también ayudó a consolidar esta tesis que ha llegado hasta las sectas satánicas del siglo XX. Entre los palíndromos latinos más conocidos de la antigüedad tres tienen connotaciones claramente diabólicas:

SIGNATE SIGNA, TEMERE ME TANGIS ET ANGIS

ROMA TIBI SUBITO MOTIBUS IBIT AMOR

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI

El primero («Santíguate, santíguate, me afliges y me tormentas sin razón») es una interpelación directa al príncipe de las tinieblas que algunos autores atribuyen a Sidonio Apolinar (siglo V). Del segundo («Por mi rápido galope pronto estarás en Roma, tu amor») Carbonero recoge una leyenda medieval que



pone esta frase capicúa en boca del maligno en circunstancias adversas para su maldad. Según este relato San Martín convierte al diablo en un mulo, lo monta, le obliga a santiguarse diversas veces y hace que lo lleve a Roma a galope. Finalmente el tercero («Vagamos por la noche y nos consumimos en el fuego») es el llamado «verso del diablo». La leyenda medieval asegura que el diablo lo enseñó personalmente a un seminarista. También es uno de los palíndromos latinos que ha fascinado a más lectores, hasta el punto de que Guy Debord y los situacionistas lo adoptaron como lema, tal como documenta Greil Marcus. De hecho, Debord hizo en 1978 un filme homónimo que tuvo una polémica recepción y en 1990 consideró oportuno publicar una edición crítica del texto de su película *In girum imus nocte et consumimur igni*.

Todos los tratadistas de los artificios ludolingüísticos reproducen ejemplos de palíndromos en latín, aunque algunos son mucho más recientes. Destaca, por encima de todos, un hexámetro que el historiador y anticuario inglés William Camden (1551-1623) publicó en 1607 en su *Remains Concerning Britain* recogido, entre otros, por Bombaugh. Como se puede apreciar, es palindrómico en su totalidad y también palabra por palabra:

Odo tenet mulum, madidam mappam tenet Anna, Anna tenet mappam madi-dam, mulum tenet Odo.

(Odón tiene un mulo y Ana un mantel húmedo.)

La irrupción de este mágico artificio en cada una de las lenguas de trabajo de Verbalia está más o menos bien historiada.

Castellano (una zorra y un abad)

El primer palíndromo conocido en castellano aparece en 1561 en el *Cancionero llamado Sarao de amor* del valenciano Joan Timoneda:

Tres versos con tal artificio hechos  
que tanto dize al derecho como al revés

OLA MORO MORO MALO  
NO TARDES Y SED RATÓN:  
NO DESSEO ESSE DON

Un siglo más tarde Gracián, en el Discurso XXXII de su *Agudeza y arte de ingenio* —«De la agudeza por paronomasia, retruécano y jugar del vocablo»— reproduce un palíndromo laudatorio a partir del nombre de San Francisco Javier: «REY VA JAVIER». El ejemplo más divulgado, a pesar de su significado chocante, es «DÁBALE ARROZ A LA ZORRA EL ABAD». Probablemente el mejor palíndromo que conozco en español es la frase autoalusiva «SÉ VERLA

AL REVÉS», atribuida al escritor Carlos Illescas. En la narrativa iberoamericana del siglo XX se dan muchísimos palíndromos de todo tipo. Por ejemplo, éste de cariz contestatario extraído del volumen *Oír a Darío* del venezolano Darío Lancini: «SON ROBOS, NO SÓLO SON SOBORNOS» que, además, es monovocálico. O los magníficos de Juan Filloy: ¡ARRIBA LA BIRRA!, SÓLO DI SOL A LOS ÍDOLOS O ATEO POR ARABIA IBA RARO POETA.

La mayoría de los tratadistas anglosajones citan un fragmento de la novela *Terra Nostra* del mexicano Carlos Fuentes que sólo juega con el mecanismo especular sin preocuparse de la semántica:

Éste es mi cuento... Otnec im se etse...

Deseo que oigas mi cuento. Oigas. Oigas. Sagio. Sagio. Otnec im sagio euq oesed.

En realidad, los palíndromos no alcanzan enjundia literaria en español hasta que Julio Cortázar los coloca en el corazón mismo de algunos de sus cuentos. Por ejemplo, los que ya en 1951 figuran en el diario de Afina Reyes en el cuento «Lejana» de *Bestiario* —SALTA LENIN EL ATLAS; AMIGO, NO GIMA; ÁTALE, DEMONÍACO CAÍN, O ME DELATA... Este último propiciará treinta años más tarde un cuento turbador llamado «Satarsa» que Cortázar incluirá en el

volumen *Deshoras*. El gran Cronopio basa el desazonado argumento de este relato —unos exiliados políticos de alguna dictadura iberoamericana malviven en una zona rural cazando ratas para la industria química europea— en simetrías perfectas COMO ATAR A LA RATA O ADÁN Y RAZA, AZAR Y NADA. Y, sobre todo, en el palíndromo de tradición diabólica del «demoníaco Caín», que actúa como desencadenante en el relato.

Pero es Augusto Monterroso quien pone en su contexto los ejemplos más conocidos de los autores iberoamericanos en una sección de su *Movimiento perpetuo* titulada pertinentemente «ONÍS ES ASESINO». Monterroso describe las reuniones con amigos escritores como Juan José Arreola —ETNA DA LUZ AZUL A DANTE—, Carlos Illescas —AMAN A PANAMÁ, AMO LA PALOMA—, Enrique Alatorre —¡RÍO, SÉ SAETA! SAL, SARTRE, EL LEER TRAS LAS ATEAS ES OÍR— o Rubén Bonifaz Nuño —ODIO LA LUZ AZUL AL OÍDO— durante las que se intercambiaban palíndromos (o palíndromas) que posteriormente aparecían en algunas de sus obras literarias. La trastienda ludolingüística de Monterroso está llena de estos fascinantes artefactos. En esta actividad sobresale el mexicano Arreola, autor de una novela titulada justamente *Palíndroma* que empieza con la cita «ARE

CADA VENUS SU NEVADA CERA», y también Illescas, autor, entre muchos otros, de un palíndromo por palabras similar al latín de Taylor —SOMOS SERES SOSOS, ADA; SOSOS SERES SOMOS— y de un interminable palíndromo *ad infinitum*: O SALE EL AS O... EL AS SALE... O SALE EL AS... O... La relación de Monterroso con los palíndromos también parece interminable. En su dietario *La letra e* retorna el tema palindrómico al escribir sobre la entonces (1987) reciente muerte del poeta Adam Rubalcava. Titula «ADÁN NO CALLA CON NADA» y reproduce los contenidos de una carta que el poeta le envió en julio de 1968 con un título suficientemente descriptivo:

Surtido rico en palíndromos  
dedicado a Carlos Illescas  
y Augusto Monterroso  
los hizo el niño Adam Rubalcava

De este «rico surtido» Monterroso extrae uno que durante años será su divisa, sobre todo cuando entre en contacto con autores del entorno Herralde como Enrique Vila-Matas o Ignacio Martínez de Pisón: «ACÁ SÓLO TITO LO SACA». Una última cuestión palindrómica monterrosiana nos sitúa en el ámbito de la ficción pertinente para hablar de palíndromos. También proviene de *La letra e*:

... y entonces yo recordé, aunque no se lo dije, que Julio Cortázar

me ofreció hace años buscarme en una biblioteca de París el Evangelio según San Mateo puesto en alejandrinos palindrómicos franceses por alguien en el siglo xvni, ofrecimiento que no le acepté por temor a hacerlo perder el tiempo.

Naturalmente el palíndromo no ha sido cultivado solamente por los autores iberoamericanos. Algunos escritores españoles de finales del xx también se han servido de él con intenciones literarias. Dos ejemplos puntuales: Julián Ríos en la mayoría de sus obras —en *Amores que atan* el sensacional AMOR BROMA — y José Antonio Milán —autor del inolvidable ANITA, LA GORDA LAGARTONA, NO TRAGA LA DROGA LATINA—, que incluye un cuento titulado «Sesil Ulises» en su *Sobre las brasas* que contiene una veintena de estas frases de ida y vuelta.

Catalán (Senén y las familias numerosas)

La *Gran Enciclopèdia Catalana* ejemplifica la entrada «palíndromo» con un ejemplo curioso que parece proyectar el deseo oculto del catalanismo por conseguir una tasa demográfica más alta: «SEAN TÉ SIS NENS I SET NENES» (Senén tiene seis niños y siete niñas). Pero tal vez el palíndromo más emblemático de la lengua catalana, ya documentado por los folcloristas a principios del siglo xx, es la dietética frase «MARGARITA TIRA GRAM» (Margarita tira

gramo). También el combativo «CATALA A L'ATAC» (catalán, al ataque), que a finales de los años ochenta suscitó un encendido debate pseudopatriótico sobre su autoría, tiene muchas opciones de llegar a ser emblemático en el futuro. La autoría de un palíndromo es muy difícil de establecer, entre otras cosas porque los ejemplos de una longitud inferior al medio centenar de caracteres más que inventarse se descubren. Al final de aquella modesta investigación, el ejemplo más antiguo que pude documentar había salido en un libro reciente sobre independentismo publicado en 1986 por el arquitecto Garles Lladó i Badia.

En los albores del siglo XXI el palíndromo es, de entre todos los artificios de origen grecolatino, el más ejemplificado en catalán. Pero no siempre ha sido así. Se puede establecer un punto de inflexión claro: el día 1 de junio de 1987 salía publicado el primer boletín aún sin cabecera definida del entonces recién constituido Club Palindrómico Internacional, cuyas lenguas principales de trabajo serían el español y el inglés, con una presencia notable del catalán. El impulsor de aquella iniciativa fue el ingeniero Josep Maria Albaigès i Olivart, dirigente de la sección peninsular del club de cerebros privilegiados «Mensa» y autor de libros de referencia sobre onomástica y curiosidades. Albaigès

ha impulsado también otros boletines alternativos, como *Carròllia* (dedicado exclusivamente al universo del escritor Lewis Carroll) o el *Bofci* («Boletín Oficial de las Ciencias Inútiles», de clara filiación patafísica). Desde el CPI Albaigés fue capaz de contactar en diversas partes del mundo con una veintena de interesados por las rarezas palindrómicas que justificaron la publicación de aquel primer número.

El segundo, aplazado hasta el mes de enero de 1989, salió a la luz tras una votación interna para escoger cabecera. *Semagames* se impuso a otras opciones palindrómicas como *Arte Letra*, *La breve verbal*, *Rever*, *Tot* o *Pal Clap*. Las lenguas iniciales del boletín eran el español y el inglés, pero ya se daba una incipiente presencia de material en catalán. A partir de este segundo número el ludolingüista tarraconense Ramon Giné se hizo cargo del proceso de edición y *Semagames* ya no ha dejado de salir periódicamente, hasta el punto de que el primer boletín del año 2000 ya llevaba el número 46 en la portada. Además de divulgar sus celebradas creaciones —pasará a la historia por haber «hallado» palíndromos como el erótico TIRA 'M ANÍS A LA SINA, MARIT (échame anís al pecho, marido) o el sindical A GAVÀ LA GENT NEGA LA VAGA (en Gavá la gente niega la huelga)—, Giné ha ejercido de



compilador incansable. Probablemente su base de datos, que cuenta con miles de palíndromos en decenas de lenguas, es una de las más completas del mundo.

Las intensas actividades de Giné le han llevado a descubrir ingentes inventarios de palíndromos elaborados por diversos palindromistas catalanes que habían permanecido en el anonimato. Así, entre otros hallazgos, a principios de los noventa recuperó dos vastas colecciones de posguerra que dos ancianos catalanes, al saber de él, le legaron. La primera es un inventario impresionante de 4800 palíndromos escritos por un palindromista barcelonés, ya difunto, que se llamaba Carles Mani i Barneda. Algunas de sus composiciones son sorprendentes: «ALLÍ, TIETA MERCÈ, FACI CAFÈ, CREMA, TE I TIL·LA», «ALLÍ, LA SERAFINA NI DINA NI FA RES A L'ILLA» O «A PINET, ON ES ALLÀ DALT, L'ASE NO TÉ NI PA». El otro gran hallazgo fue la colección de un anciano llamado Gabriel Brusi, compuesta por veintiocho palíndromos convencionales en catalán y trescientos en castellano, y especialmente de 86 palíndromos silábicos en catalán y 1292 en castellano, ordenados según el número de sílabas. Algunos ejemplos de estos palíndromos silábicos son: «AQUÍ GARLI OLIGARQUIA», «A VILADECANS,

DESCANS DE LA VIA» O «CARPES QUI VOL PESCAR».

Con el paso de los años, la lengua catalana ha predominado claramente y las páginas de *Semagames*, sin perder nunca su poliglotismo vocacional, se han constituido en LA RUTA NATURAL de expresión para un buen número de nuevos palindromistas. Giné ha adjuntado a la revista una docena de opúsculos con palíndromos de todo tipo —que constan en la bibliografía ludolingüística de este subcapítulo— y ha inventado proyectos que una industria editorial más potente que la catalana hubiera lanzado al circuito comercial. Por ejemplo, una curiosa versión del *Calendari deis Pagesos 1999* que contiene 365 palíndromos, uno para cada día del año, y que también puede ser considerado un quién es quién de la palindromía catalana de finales del siglo XX. Giné adjudicó un mes del año a cada uno de los autores más importantes de palíndromos en catalán y luego escogió la treintena preceptiva de ejemplos de cada uno.

Así, el propio Giné preside el mes de enero. Febrero está dedicado a Antoni Lluï (Ciutat de Mallorca, 1935) —«APAREIXIA TOT AIXÍ: ERA PA»—. Marzo es el mes de Jesús Lladó (Barcelona, 1955) —«ANIMACIÓ, NOI, CAMINA!»— y abril de Toni Guillamon (Olot, 1965) —«LLET AL CLATELL»—.

Mayo va a cargo de Alfons Saumell (Tiana, 1920) —«RUMOR BO O BROMUR?»—, junio de Alexandre Beltran (Badalona, 1927), autor del futbolístico «LÒGIC: ATAC-I-GOL» y julio de Francesc Ferrater (Reus, 1919) —«UN COP NAT, AVISI SI VA TAN POC NU»—. El último palindromista que recibe un mes es el difunto Caries Mani (Barcelona, 1898-1980), de quien Ramon Giné recibió en herencia la colección. Mani hace el agosto con palíndromos repletos de topónimos Destaca uno de los pocos que prescinde de nombres propios: «ALLÍ L'ARAB ALABARA CILLA». Los meses de septiembre a noviembre se completan con palíndromos de autores diversos que se han dedicado esporádicamente a ello y los días de diciembre están adjudicados a 31 personajes con apellido palindrómico, como la escritora Anaïs NIN, la actriz Daryl HANNAH, el director de cine Julio MEDEM, la tenista Mónica SELES o el filántropo húngaro George SOROS. El almanaque concluye con un caligrama palindrómico de Joan Campabadal (Balaguer, 1951) de título inequívoco: «AIRE DE DÉRIA» (aire de chifladura).

En cuanto a la presencia de palíndromos en la literatura catalana, tal vez el ejemplo más extremo sea el de un poema dadá de Enric Casassas titulado *UH*. Este poeta infatigable queda maravillado por la

preciosa simetría del palíndromo. El lector detecta cómo la suprema constricción de los versos sotádicos fascina a Casassas y le lleva a sembrar su poema de alta velocidad *UH* con semillas anacídicas —SOM UN NU MOS; RE FA L'AFER; ERGO OGRE; TRAIR I ART; ATROFIADA I FORTA; L'ATIPA CAPITAL—. Capicúas reflejados en espejos que aparecen en cualquier esquina de este sistema de irrigación verbal que es *UH*. Clásicos —MOT AL'ÀTOM— o totalmente nuevos —EL BAF AFABLE—, silábicos o incluso fonéticos —FAIG TXAF. El poema de Casassas está plagado de viajes de ida y vuelta que pueden pasar inadvertidos o llamarnos la atención con su prolijidad entusiasta, como esta página completa:

per sucar-hi melindromes palindros  
per ull llur ep  
ras sap passar  
poc a poc cop a cop  
el baf afable  
sota la tos  
ne mamen  
i ella la llei  
i tot i llenya i anyell i tot i tot  
era faré  
nena nen  
o rajar o  
un tro fort nu  
ara ara i la calf am ara un tro fort nu  
o rajar o  
nena nen  
era faré

tot  
i tot i llenya i anyell i tot i  
i ella la llei  
ne mamen  
sota la tosa  
el baf afable  
poc a poc cop a cop  
ras sap passar  
per ull llur ep  
mata'm ara farà mata'm  
taca't tacat.

### Francés (ser la «reperec»)

Uno de los primeros palíndromos de autor que se conocen en francés es «A REVELER MON NOM, MON NOM RELÈVERA». En su documentada colección de palíndromos *Symmys* el ludolingüista neerlandés Battus lo atribuye a Savinien Cyrano de Bergerac (1619-1655), el escritor en quien se inspirara Edmond Rostand para escribir a finales del siglo XIX la famosa tragicomedia homónima. Battus afirma que este palíndromo proviene de *L'Histoire comique des Etats et Empires de la Lune et du Soleil* y lo data en 1646. El texto debe de ser una fusión de los dos fragmentos de la utopía inacabada de Cyrano, publicados póstumamente: *Voyage dans la Lune* (1657) e *Histoire comique des états et empires du Soleil* (1662). Otros palíndromos clásicos franceses son «L'AME DES UNS JAMAIS N'USE DE MAL», atribuido

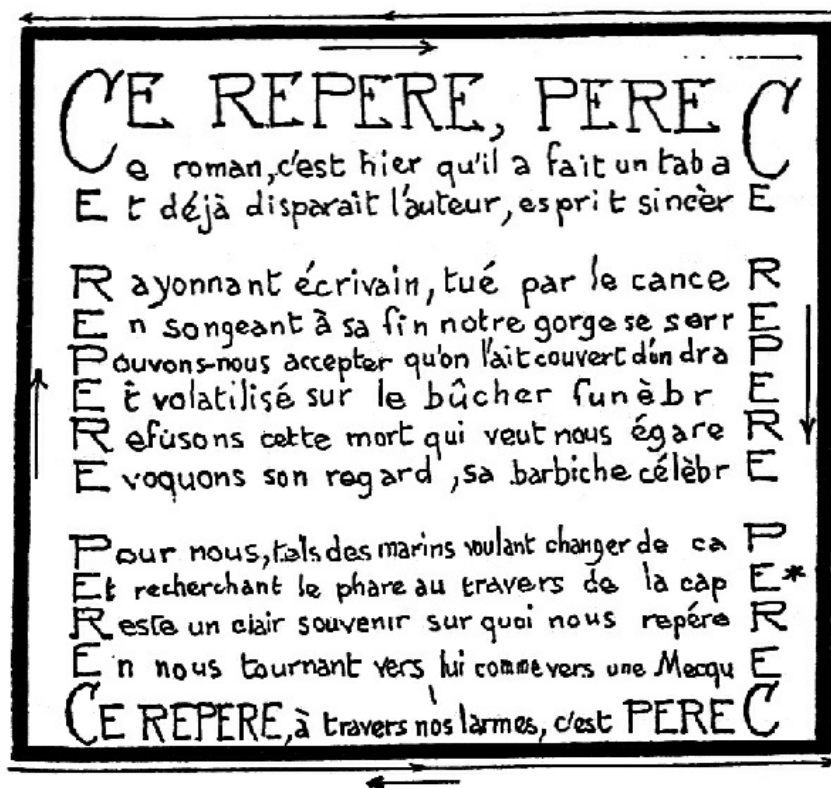
a Jacques Favreau, «TEL LIBELLA MAL LE BILLET», «TRACE LÀ MON NOM À L'ÉCART», «ET LUC N'OSA RETATER A SON CULTE» o uno digno de la prensa del corazón, que en teoría —porque estos relatos que se refieren a los palíndromos suelen ser pura ficción— el conde de Châteauneuf habría enviado a Étienne Pasquier para prevenirlo de una dama que había difamado a su prometido: «ELLE DIFAMA MA FIDELLE»

Durante la segunda mitad del siglo XX los escritores del Taller de Literatura Potencial —Oulipo— revitalizaron el uso literario del palíndromo. Georges Perec, en su notable novela lipogramática *La Disparition* se permite el lujo de incluir un pequeño palíndromo —sin E— en un juramento de Augustus: «(PAR) UN AS NOIR SI MOU QU'OMIS RIONS A NU!». La famosa «Biblioteca Oulipienne» contiene muchos de estos artificios. Es notable el boletín número 27, titulado *L'art du palindrome phonétique*, de Luc Étienne, un pequeño tratado sobre palíndromos pronunciados que aprovecha las técnicas de rebobinado de las cintas magnetofónicas. Destaca en él un palíndromo fonético que surgió inadvertidamente de la boca de una periodista que había entrevistado al cineasta Roberto Rossellini. Al ser preguntado sobre si el cine italiano estaba en expansión, Rossellini lo negó rotundamente. Cuando

horas más tarde la periodista pasó la crónica en francés transmitió fielmente la opinión del cineasta, quien había declarado: «Il en nie l'essor». Curiosamente si se escucha la grabación en sentido inverso de la palabra «Rossellini» se obtiene justamente «Y nie l'essor», de modo que si se graba la frase: «Rossellini. Y nie l'essor» se puede pasar en los dos sentidos de marcha de la cinta y siempre percibiremos el mismo mensaje, porque se trata de un palíndromo fonético, con el agravante de ser fortuito.

Para Perec el palíndromo no es sólo una cuestión de acrobacia, sino otra estructura formal que obedece a la doble escritura, francesa y hebraica, que caracteriza la historia familiar del autor francés. A principios de los años setenta Perec compuso un palíndromo de más de 5000 letras —reeditado en 1978 en *La Cloture et autres poèmes*— que durante mucho tiempo figuró en todos los libros de récords francófonos. Los autores oulipistas han practicado todas las modalidades posibles de palindromos: bilingües, silábicos, por palabras... En el opúsculo laudatorio colectivo que editaron los oulipistas con motivo de la muerte de Perec —*A Georges Perec*— las muestras potenciales de pésame llegan al súmmum cuando Luc Etienne elabora un poema único en memoria de su amigo. Se trata de un doble acróstico a partir de un palíndromo elaborado sólo

con las letras del apellido Perec. El perímetro del poema —en mayúsculas— contiene cuatro veces el palíndromo del primer verso en lectura continua de izquierda a derecha:



Poema palindrómico «Ce Repere, Perec» de Luc Étienne.

Inglés (Adán en el Canal de Panamá)

Entre los ingleses circula el rumor de que las



primeras palabras de Adán en el paraíso ya formaron un palíndromo. La facecia, que incluye sutilmente la idea del inglés como madre de todas las lenguas, se basa en la presunta fórmula de cortesía que habría usado el primer hombre al presentarse a la primera mujer: «MADAM, I'M ADAM». Pero el primer palíndromo conocido en lengua inglesa es mucho más tardío y ha sido generalmente atribuido al poeta del siglo XVII John Taylor, «the Water Poet». Taylor no pudo zafarse de la obscenidad sotádica. Entre otros, Augarde y Bergerson afirman que en un libro titulado *Nipping or Snipping of Abuses* (1614) Taylor propuso un primer palíndromo inglés: «LEWD DID I LIVE & EVIL I DID DWEL» (indecente viví y el mal habité). Luego, con la soberbia propia de los pioneros, Taylor añadió que pagaría «cinco chelines a todos los que inventen uno en inglés». Disraeli discrepa de la autoría de este primer palíndromo. Lo atribuye al «viejo poeta Gascoigne» pero ni lo documenta ni añade ninguna otra información. En cambio Bombaugh reproduce un palíndromo inglés de Camden al lado de cuatro más en latín, uno de los cuales es el de Odón, el mulo, Ana y el mantel antes citado. Los sitúa en el mismo volumen de 1607 —*Remains Concerning Britain*— en una carta de Camden a su amigo y mentor Richard Carew que lleva título y todo: *The Excellency of the English*

*Tongue*. Es en este contexto apologético en el que Camden recupera un ejemplo «antiguo» de palíndromo en inglés —«I DID LEVEL ERE VUE, VUE ERE LEVEL DID I»— que en todo caso aparece impreso siete años antes que el de Taylor.

Sea como fuere, la primera colección exclusiva de palíndromos en lengua inglesa no se publicó hasta 1887 en Glasgow. Se trata de un librito ilustrado con veintidós palíndromos de G. R. Clarke que lleva por título *WAS IT A RAT I SAW?* La relación bifronte entre dos formas verbales tan comunes como *was* (era) y *saw* (vi) resulta muy productiva. El inglés ha sido a menudo acusado por escritores en lenguas románicas de ser un idioma poco apto para los palíndromos. Aún a finales del xx el escritor guatemalteco Augusto Monterroso insistía en el antiguo prejuicio de Taylor en una especie de relato monográfico sobre palíndromos incluido en su *Movimiento perpetuo*:

... y alguno que otro del idioma inglés (no muy bueno para esto, según entiendo): «A man, a plan, a canal: Panama».

Justamente el palíndromo panameño citado por el guatemalteco permite desmentir su prejuicio. El del canal de Panamá es el palíndromo más popular del inglés, como mínimo en Estados Unidos, hasta el punto de que han falseado su historia y lo han

modificado repetidamente. Aunque parece claro que se lo inventó (o lo halló) Leigh Mercer durante los años cincuenta, este palíndromo ha sido asociado a la figura de Theodore Roosevelt y se ha llegado a escribir que fue su eslogan electoral para la campaña presidencial de 1904, centrada justamente en la polémica construcción del canal. Bergerson y Battus, en su insólito papel de genealogistas minuciosos de palíndromos y anagramas, coinciden en atribuirlo a Mercer y recogen las divertidas secuelas del fenómeno Panamá.

Así, el 31 de mayo de 1969 Roger Angell publicaba en *The New Yorker* una versión femenina de la frase: «A WOMAN, A PLAN, A CANAL: PANAMOWA!». Seis años más tarde, en un librito de facecias Ethel Menperson pergeñaba una propuesta egipcia que prescindía de cualquier tentación de simetría, tal vez para destacar el bifronte implícito del dios Zeus: «A MAN, A PLAN, A CANAL: SUEZ». En 1981, Joaquin y Laura Kuhn entraban en una dimensión pictórica del famoso palíndromo: «A MAJA PLAN A CANAL? PAJAMA!». Finalmente, algunos palindromistas como J. A. Lindo, citado éste por Borgmann, ya sólo conservan la estructura enumerativa del original panameño: «A DOG, A PANT, A PANIC IN A PATNA PAGODA!». En todo caso, queda

claro que en inglés se pueden hallar tantos (o más) palíndromos como en cualquier otra lengua. De hecho, la industria editorial norteamericana ha fomentado la celebración de ciertas fechas —y especialmente en el breve periodo capicúa que separa el año 1991 del 2002— con volúmenes monográficos de palíndromos, hasta el punto de que a finales del siglo xx el número de colecciones de palíndromos disponibles en inglés para el lector corriente es prácticamente equivalente a la suma de los volúmenes disponibles en las otras cuatro lenguas de trabajo de Verbalia. La mayoría de estos referentes bibliográficos, que aquí tal vez sería tedioso comentar uno por uno, son libros ilustrados o de humor. Constan separadamente en la bibliografía ludolingüística que figura al final de este subcapítulo.

La presencia del palíndromo en la literatura anglosajona cuenta con ejemplos ilustres, entre los cuales destaca una narración del oulipista norteamericano Harry Mathews. A finales de los años setenta Mathews dedicó a su amigo Georges Perec un relato titulado «The dialect of the tribe» en cuya génesis la palíndromía es capital. Un lingüista escribe a un colega para darle a conocer el descubrimiento de un artículo titulado «Kalo Gap Pagolak» («Transformación mágica del pagolak»). El estudio versa sobre una lengua desconocida que sólo

habla una pequeña tribu de indígenas del norte de Nueva Guinea. Este extraño idioma, llamado *pagolak*, presenta la particularidad de ser literalmente intraducible. El método que los indígenas utilizan para comunicarse con las tribus vecinas excita la curiosidad del lingüista.

Lo más destacable de este método es que produce traducciones que los oyentes forasteros pueden entender y aceptar, pero a la vez les oculta su significado original.

En el transcurso de la narración el lector va descubriendo las interioridades de la lengua *pagolak*, hasta el punto de que acaba por asumir muchos de sus vocablos. Al final, Mathews reordena los sintagmas aislados que ha ido presentando comentados por su apasionado personaje, y cierra el relato con un texto de longitud notable en *pagolak* que emerge ante nuestros ojos abiertos de par en par. El texto es absolutamente simétrico. Un palíndromo tan perfecto como intraducible.

Italiano (Accavallavacca)

Los italianos, por su lado, cuentan con un palíndromo notable que describe a la perfección a dos de los personajes más emblemáticos de Shakespeare: «EBRO È OTEL, MA AMLETO È ORBE». Es un ejemplo atribuido

a Arrigo Boito (1842-1928), escritor y libretista de Giuseppe Verdi de quien el ludolingüista catalán Jesús Lladó también ha divulgado palíndromos musicales. Otro ejemplar anónimo que siempre me ha llamado la atención por su contundencia es el bellissimo «È L'AMORE VERO MALE». Los ejemplos, como siempre, son innumerables, pero tal vez destaca la composición ganadora de un certamen palindrómico que la revista *Tribuna* convocó en 1930. El palíndromo ganador entre los 32 000 (!) que se presentaron fue esta estrofa de Giovanni Manzi:

A valle, tra masse ebre,  
la nera, l'accessa d'ira Etna  
ti moveva, l'Etna gigante  
lave vomitante!  
Arida, secca, l'arena  
l'erbe essa martellava.

También Primo Levi dedicó un cuento al arte palindrómico. Se titula «Calore vorticoso» y salió publicado en 1981 entre los relatos del volumen *Lilit e altri racconti*. Comprende, entre muchas otras, la frase palindrómica «ACCAVALLA DENARI, TIRANE DALLA VACCA» en la que pocos años más tarde se inspiró el ludolingüista Stefano Bartezzaghi para crear un curioso neologismo palindrómico: ACCAVALLAVACCA. Bartezzaghi escribe una columna semanal de ludolingüística titulada «La posta in

gioco» en el suplemento cultural *Tuttolibri* del diario *La Stampa*. Su ACCAVALLAVACCA, definida como «arnese impiegato per caricare mucche su cavalli, oppure una mucca sull'altra, allo scopo di risparmiare spazio nel trasporto», hizo fortuna entre sus lectores hasta el punto de que Bartezzaghi lo utilizó para titular uno de sus libros más celebrados sobre el ingenio verbal.

## Palíndromos bilingües

El capítulo que Augusto Monterroso dedica a la palíndromagia en su *Movimiento perpetuo* acaba con un reto:

... en tanto que Illescas, algo cansado de su facilidad, aceptaba con entusiasmo mi modesta proposición de estructurar una larga frase en español que, leída de derecha a izquierda, dijera lo mismo, pero en inglés, o en el idioma que en ese momento le pareciera mejor, o más difícil.

El sueño del escritor guatemalteco es casi posible. De hecho, hay algunos ejemplos de palíndromos bilingües en combinaciones diversas. Por ejemplo, en sus impagables *Bizzarrie letterarie*, don Anacleto Bendazzi elabora un palíndromo latín-italiano: «INGERIT ACRE, COIT SERIA VERA FIDES. SE DI FARE VAI RESTIO, CERCATI REGNI». El primer hemistiquio se lee de izquierda a derecha en latín y al revés en italiano.

Y viceversa. De hecho, un ejemplo de este tipo induce a considerar los palíndromos como meros bifrontes desplegados.

Esto también es muy visible en los dos ejemplos bilingües francés-inglés que Luc Etienne incluyó en 1981 en el *Atlas* de Oulipo:

UNTRODDEN RUSSET.

T'ES SÛR, NED DORT NU?

TED, I BEG, AM I NOT EVER  
A VENOM?

MON EVA RÊVE TON  
IMAGE, BIDET!

También el matemático Toni Guillamon incluye ejemplos bilingües catalán-inglés y catalán-castellano en un manual de matemáticas que se sirve de la lingüística recreativa:

RERA EN SIMÓ TRIST ES  
TROBA.

ABORT SET. SIR TOM IS  
NEARER.

AMOR BENEÏT A LA BASE.

ESA BALA TIENE BROMA.



Finalmente, el neerlandés Battus recoge un ejemplar latín-inglés que publicó el palindromista Herbert Pfeiffer el 16 de noviembre de 1989 en el *Frankfurter Allgemeine Zeitung*.

ANGER! 'TIS SAFE NEVER. BAR IT. USE LOVE!  
EVOLES UT IRA BREVE NEFAS SIT REGNA!

Battus relaciona esta convivencia lingüística con las cartas bilingües de Swift a Sheridan, y añade a la lista un ejemplo contundente, seguramente de cosecha propia: «DOGMA, KAM GOD».

### Palíndromos interminables

La dificultad extrema de «hallar» y «componer» palíndromos hace que la longitud sea una magnitud muy apreciada. Durante siglos cualquier palíndromo más largo que una línea estándar —de, pongamos, setenta caracteres— era considerado tan imposible como que el mundo continuase más allá de Finisterre. Pero, como en tantos otros ámbitos, durante el siglo XX se han roto todos los moldes, hasta el punto de que los denominados «réconds Guinness» se han ido sucediendo también en este campo.

De todos modos, Bergerson ya cita un macropalíndromo griego publicado en 1802. Un poema de 416 versos titulado «Ethopoiia Karkinike» de un autor griego llamado Ambrose Hieromonachus

Pamperes que compuso su extravagante poema retrógrado en griego antiguo. Pero Pamperes hace trampa, porque Bergerson añade que el poema consta de 416 palíndromos breves que forman cada uno de los 416 versos. Es decir, que la simetría del artificio se inicia y concluye cada pocas palabras. También entre el grupo poético de los vanguardistas rusos — formado por artistas de la talla de Gumilev, Maiakovski, Gorodecki o Piast— se dan megapalíndromos de este tipo. Un buen ejemplo de ello es el poema «Palíndromo» de Victor Khlebnikov publicado en el número 2 (1913) de la revista futurista *El Vivero de los Jueces*. Parece que este poema es sólo el prelude de un increíble esfuerzo posterior que llevó a Khlebnikov a componer en 1920 el poema «Stenka Razin», de más de cuatrocientos versos sotádicos. «Palíndromo» tiene dos estrofas y cada verso constituye un palíndromo perfecto en cirílico. Ésta es su transcripción transliterada:

(kuski kum muk i skuk)  
Koni, topot, inok,  
no ne rech a cheren on.  
Idem molod, dolom medi  
chin zvan mechem navznich.  
Golod chem mech dolog?  
Pal a norov chud y duch vorona lap.  
A chto? Ja lov? Volja otca.  
Jad, jad, djadja!

Idi, idi!  
Moroz v uzel, lezu vzorom.  
Solov zov, voz volos.  
Koleso. Zalko poklaz. Oselok.  
Sani plot i zov, voz i tolp i nas.  
Gord doch, chod drog.  
Lezu, Uzel?  
Zol gol log loz.  
I k vam i trem s smerti mavki.

Javier Lentini, el sufrido traductor al español de estos versos rusos, se debió de contaminar tanto de la magia palindrómica que ofrece al lector dos versiones del poema: una traducción literal y una segunda ¡en versos palindrómicos! Unos pocos versos de esta segunda versión bastarán para que nos hagamos una idea de su propuesta:

Lana, caballo, sol; la bacanal,  
Era parva la palabra pare:  
aves, oda, valle oro; el lavado se va.  
Ser, ¡dame daga!: paga de madres;  
era magra la daga; daga da larga, mare  
La mala pata de urraca; sacar rueda; tápala mal.  
el ave lerda padre le vale...

En cambio existen otros ejemplos mastodónticos, más citados que leídos, en los cuales la simetría se ejerce desde la primera a la última letra. El propio Georges Perec figuró en muchos inventarios de récords mundiales hasta principios de los años ochenta gracias a un palíndromo de más de 5000 letras que se

puede leer en su poemario de 1978 titulado *La Clôture et autres poèmes*. El palíndromo francófono de Perec fue superado, según la edición de 1988 del *Guinness Book of Records*, por un palíndromo quebequés de 7000 caracteres.

En el ámbito anglófono la competitividad se ha hecho notar todavía más. De entrada, en 1977 el neozelandés Jeff Grant publicó en la revista *Word Ways* un palíndromo de 5023 palabras que asaltó el podio de todas las colecciones de rarezas, incluido el *Guinness Book of World Records 1977*. El editor de *Word Ways* desvelaba en un breve epílogo la existencia de un palíndromo de David Stephens que llegaba a las 5300 palabras. Posteriormente Grant hizo crecer a su megapalíndromo hasta que el texto sobrepasó las 10 000 palabras, lo que le sitúa a un nivel de unos 40 000 caracteres. En 1980 David Stephens volvía a la carga. Emboscado tras el velo protector del pseudónimo Giles «Selig» Hales publicaba *Satira: Ventas*, una especie de antología palindrómica de 58 795 letras. Stephens se inventa que el texto global es una suma de textos literarios originales que un joven editor de revista vanguardista —Giles— ha recibido de autores diversos que tienen la esperanza de publicarlos. Seis años más tarde, es Lawrence Levine quien se autoedita una novela palindrómica titulada *Dr. Awkward and Olson in*

*Oslo* de 31 594 palabras (alrededor de 104 000 letras). En un artículo en *Word Ways* Levine explica minuciosamente los avatares de la escritura de su proyecto, reproduce muchos fragmentos del texto y se excusa por su extravagancia. Incluso los personajes de la novela son capicúas: Red N. Axel Alexander, Otto I. Giotto, Lear S. Israel, Toilet Eliot...

Battus da referencias de otros dos palíndromos largos: uno que el escritor holandés Piet Burger publicó en *Het Parool* el 26 de julio de 1975 en lengua neerlandesa y otro en italiano escrito por el oplepiano Giuseppe Varaldo en 1982. Ni que decir tiene que en todos estos textos extravagantes la sintaxis y la semántica son pura utopía, aprisionadas bajo el yugo de la morfología. En su monográfico sobre palíndromos editado oportunamente el año capicúa de Nuestro Señor 1991, el ludolingüista holandés Hugo Brandt Corstius, «Battus», también se hace eco de las palabras palindrómicas más largas en una decena de lenguas. Así, explora el alemán (RETSINAKANISTER), inglés (DETARTRATED), danés (REGNINGER), español (RECONOCER), finés (SIAPPUAKIVIKAUPPIAS), francés (RETÂTER), italiano (el neologismo de Bartezzaghi ACCAVALLAVACCA), latín (MABBIMIBBIMAM), neerlandés (PARTERRESERRETRAP) y portugués (SOMÁVAMOS).

## La música de los palíndromos

La perfecta simetría de los palíndromos ha seducido a muchos compositores musicales, de modo que hay un elevado número de ejemplos de partituras simétricas, es decir, palindrómicas. El ludolingüista y musicólogo Jesús Lladó ha ido publicando documentados artículos en *Semagames* sobre piezas de música retrógrada de índole diversa. En 1998, para ilustrar el feliz hallazgo de tres frases palindrómicas en catalán musicadas por Llorenc Balsach, Lladó fundió sus textos sobre el tema en un didáctico artículo que incluye información sobre los cánones *cancrizans* de Samuel Scheidt (1587-1654), diversas piezas de Johann Sebastian Bach (1685-1750), duetos bifrontes del violinista italiano del siglo XVIII Nicola Mestrino o de Johann Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), piezas capicúas de Tobia Gorrio (pseudónimo anagramático del padovés Arrigo Boito: 1842-1918) y finalmente el impresionante «Ludus Tonalis» para piano del compositor alemán Paul Hindemith (1895-1963).

El caso de Llorenc Balsach es diferente. Según los datos aportados por Lladó, Balsach es uno de los compositores catalanes más valorados a caballo entre los siglos XX y XXI. La obra de Balsach ha sido interpretada en la mayoría de los países europeos así

como en Estados Unidos, México, Cuba, Australia, Rusia y Ucrania. En 1997 participó con una obra en La Fenice de Venecia en un concierto dedicado a cinco compositores jóvenes europeos. También ha sido uno de los pioneros en la investigación musical y musicológica con ordenadores, y ha realizado reconocidos programas de análisis armónica y notación musical. La proyección musical de Balsach realza la importancia extraludolingüística de «Tres palíndroms per a cor», que es la obra analizada por Lladó en el boletín del Club Palindrómico Internacional *Semagames*. A diferencia de las otras piezas de partitura capicúa, la obra de Balsach musica tres palíndromos lingüísticos en catalán. Lladó topó con la pieza en el catálogo de partituras de la editorial catalana La Ma de Guido y comprobó, no sin sorpresa, que las tres frases capicúa que había musicado Balsach formaban parte del fondo que los descendientes del palindromista Caries Mani legaron al Club Palindrómico Internacional. El de la primera pieza parece dedicado a los supervivientes de la dictadura argentina: «Argentina, la Huna anul·la la nit negra»; la segunda pieza musica una especie de telegrama surreal y palindrómico: «Ara Sara ven pots STOP Isaura —la nora ase— va dir árida: Ves Aaron a la rua si pots STOP nevará. Sara»; finalmente el tercero de los «Tres palíndroms per a cor» de

Balsach musica un capicúa de ciencia ficción: «Ara l'ovni, ruta a Turín, volará».



Tres palíndroms per a cor

I. Argentina

Molt lent  $\text{♩} = 70$  ( $\text{♩} = 35$ ) LLorenç Balsach

Soprano *mf* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Contralt *pp* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Tenor *pp* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Baix *pp* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

6 *pp* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

*mf* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

11 *pp* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

*pp* Ar - gen - ti - na — la llu - na a - nul - la la nit — ne - gra —

Partitura de «Tres palíndroms per a cor» de  
Llorenç Balsach.

## Los argots palindrómicos

Algunos de los argots más populares funcionan por inversión de letras o sílabas, de modo que emulan los mecanismos de bifrontes y palíndromos. En francés destaca el *verlan*, que consiste en invertir las palabras letra a letra o sílaba a sílaba, con las

adaptaciones fonéticas pertinentes. El argot forma de este modo *drauper* (perdreau), *balpeu* (peau de baile) o *niberque* (bernique). En español está documentado un argot equivalente desarrollado especialmente en Buenos Aires que se denomina *vesre* y que actúa de igual forma. A pesar de que la inversión afecta generalmente al orden silábico —«colo» por loco o «dorima» por marido— no sigue reglas fijas, de modo que un vigilante deviene un «telangive», almacén «celman» y vieja «jaevi». Pierre Guiraud cita el *verlan* sin datarlo y constata que su nombre proviene de la inversión de *l'envers*. El mismo origen etimológico tiene el «vesre», que invierte el «revés» castellano. Se da la circunstancia de que uno de los calambures de Francois Georges Maréchal, marqués de Bièvre (1747-1789), que reproduce el abad Delille en 1800 coincide con la práctica del *verlan*:

La reine sortant de son appartement, recontra M. de Maurepas, et lui dit: «Vous cesserez de me gronder, mon cher comte, voyez á quelle simplicité je réduis ma parure, me void vouée a l'uni, jusqu'á mes souliers qui son de satin vert uni». «Madame», répondit le ministre, «je ne suis point étonné de voir l'univers á vos pieds» (l'uni vert).

## Valoración

El palíndromo es la joya de la corona

ludolingüística. Oro puro que conviene contemplar con mesura si no queremos que sus idas y venidas nos provoquen mareos. El descubrimiento de una palabra o una frase que permanece inalterada en los dos sentidos de lectura puede provocar un estado de choque. Atrapa y aparta. Muchos aficionados a los esfuerzos del ingenio literario descubrieron su pasión el día que un palíndromo se cruzó en su vida. En mi caso un inolvidable «ÁTALE, DEMONÍACO CAÍN, O ME DELATA» refulgiendo entre las frases de un cuento de Cortázar provocó una suspensión temporal de la lectura. Un alto fruto del maravillamiento. De la epifanía. Lo recuerdo como si acabase de pasar. Los ojos incapaces de ir más allá ni venir más acá, las cejas arqueadas como dos acentos circunflejos, las letras mirándome impasibles: «ÁTALE, DEMONÍACO CAÍN, O ME DELATA». Pero justamente esta potencia mayúscula del artificio es también su peor defecto. El palindromista contumaz corre el peligro de acostumbrarse a vivir atrapado en una espiral sin salida. Literalmente encallado en «la ruta natural». Por eso todos los promotores de palíndromos con dos dedos de frente saben que conviene servirlos con pudicia, en dosis muy pequeñas que eviten el empacho. Como un manjar exquisito de gusto muy poderoso. Talmente trufas. Porque la sintaxis forzada que transportan los palíndromos es una arma de

doble filo. Seduce y repele a la vez. Enamora y asquea.

Algunos ejemplos más en castellano

El 6 de julio de 1999 se estrenó en el Villarroel Teatre de Barcelona la obra *Turning Point*, una pieza musical de Ernesto Collado y Alfonso de Vilallonga que narra la historia de Adolfo, un excéntrico compositor hijo de una familia arruinada que finalmente consigue los medios necesarios para montar su obra cumbre: un musical basado en la enigmática historia que contiene un palíndromo: ÁGIL ES ISA, NACE DE LA YERBA, OJO ABRE Y AL EDECÁN ASÍ SE LIGA». Toda la acción de la pieza teatral se basa en el sentido de este palíndromo. Cuatro años antes, el 10 de mayo de 1995, el mismo Alfonso de Vilallonga había estrenado en el Teatre Malic de Barcelona el espectáculo *¿A los ríos acaso ir sola?*, también basado en los palíndromos.

A finales de los años ochenta recibí una extravagante composición de un palindromista badalonés llamado Alexandre Beltran que se había inventado un culebrón dialogado a base de palíndromos. La humorada se titulaba *Ana* y llevaba un subtítulo no demasiado sutil: (*Ana fulana, balamala, banal, ufana*). Los protagonistas de la

obra viven según la ley reversible de la palindromagia: *el bonete noble* —el rostro presentable del clero que de noche se transforma en *el birrete terrible*—, *el bable, la rural, madam, el bato notable, el bafaneo en afable, PP, Román un amor...* La gracia (*sic*) del caótico argumento es que las propias leyes palindrómicas hacen y deshacen parejas espurias, como *Ramon-Omar* o *Nora-Aarón*. La misma protagonista se alía ocasionalmente con una tal Rita, para formar el binomio *Ana Rita la tirana*. Las acciones se suceden con una trepidante cursilería muy propia del género. Se dan constantes traiciones («¡Eh, con Ana vi a Iván anoche!») y las relaciones entre los personajes son cualquier cosa excepto cordiales («¿El baboso bable?» —dice la rural, indignada, y éste le devuelve el piropo— «Allá cauta cacatúa calla»). El lenguaje a menudo se pasea por la cuerda floja de la respetabilidad («Allí tu padre, cerda putilla» —le clavan a la heroica Ana) y las escenas de fuerte contenido sexual están a la orden del día (el inicio de las relaciones entre Ana y Ramón constituye un ejemplo incontestable: «Allane mi himen allá. ¡Olé, magno pene, póngamelo! La mete mal»). Hay alguna escena trascendente que emerge mayestática entre la trivialidad («¿Has oído? Ve un nuevo Dios, ¡ah!») y algunos personajes muestran una cierta sabiduría política («Social, sólo los laicos.

¡Lenin, él!»), sindical («Asalariada irá lasa. Y ahora paro hay»), pedagógica («¿Educas? ¡Sacude!»), gastronómica («Sade, módico cocido me das») o metafísica («Ana, yo soy Ana»). Por lo que me contaba en su carta el guionista de este trasunto palindrómico de culebrón venezolano quería llegar a la mágica cifra de 1001 réplicas, pero se quedó en 926. No obstante, la insólita grandeza de esta inédita *Ana (Ana fulana, balamala, banal, ufana)* es que los actores de turno, por el mismo precio, sólo deberían memorizar la primera mitad de cada réplica. Como contrapartida inestimable, los espectadores también podríamos prescindir del cincuenta por ciento del guión.

Las páginas de *Semagames*, el boletín del Club Palindrómico Internacional, son un terreno abonado a la experimentación palindrómica. Más allá de los palíndromos convencionales en castellano, catalán o inglés, algunos de los colaboradores de esta publicación minoritaria han explorado el artificio en territorios ignotos como la onomástica o la toponimia. Así por ejemplo, Anna Maria Giné se lanzó a imaginar personas de nombre palindrómico. Los resultados de su especulación fueron muy verosímiles: Aida Badia, Urbà Bru, Simó Godó Gomis, Salomó Molas, Romà Mor o Sara Varas. Tan verosímiles que un buen día saltó a la palestra una

joven bailarina de flamenco que se llamaba y se llama, justamente, «Sara Baras». Por supuesto, los palíndromos de carne y hueso han existido siempre. Sólo entre dirigentes políticos ya podemos formar un repóquer: Menem (presidente argentino), Laval (primer ministro de la Francia ocupada), Otto I (emperador germánico), Lon Nol (presidente camboyano) o U Nu (presidente de Burma). También los topónimos han sido objeto de estudio en las páginas de *Semagames*. Entre las incorporaciones más notables al Salta Atlas particular del Club Palindrómico Internacional figuran: Adda (río de la Lombardía italiana), Ede (ciudad de Nigeria y también de los Países Bajos), Ili (río de China y de la ex Unión Soviética), Karak (Distrito de Jordania), Laval (ciudades francesa y canadiense), Mirim (laguna que se extiende entre Uruguay y Brasil), Nan (provincia de Tailandia), Noyon (ciudad francesa), Oyo (ciudad de Nigeria) y Sos del Rey (población aragonesa). Pero la aportación más original en este ámbito son los «geopalíndromos» impulsados por Jesús Lladó. La búsqueda del capicúa en el mapa provoca asociaciones tan exóticas como SEGRE-VERGES, NÚRIA-IRÚN, BERGA-MAGREB O BERGA-ZAGREB. Sorprende la versatilidad palindrómica de la barcelonesa Berga, que demuestra estar preparada para las inversiones internacionales.

*Bibliografía ludolingüística:*

Augarde (1984), Bartezzaghi (1992), Battus (1991), Bendazzi (1951), Bergerson (1973), Bombaugh (1874), Borgmann (1980), Carbonero (1890), Delille (1800), Gracián (1648), Guillamon (2000), Guiraud (1976), Hermann (1816), Kuhn (1981), L. Levine (1986), Lladó (1986), Marcus (1993), Menpersón (1975), Monterroso (1987), Preisendanz (1974), Rousseau (1763), Saltveit (1996).

—*Inventarios de palíndromos:*

Donner (1996), Giné (1989, 1990, 1991, 1993-1995, 1996b, 1996c, 1997, 1998, 2000, 1999), Grant (1992).

*Bibliografía literaria:*

Arreola (1971), Bendazzi (1951), Cabrera Infante (1967), Casassas (1997), Cortázar (1951-1982), Debord (1990), Etienne (1981, 1987), Fuentes (1975), Grant (1977), Khlebnikov (1984), Lancini (1975), Levi (1881), Mathews (1980), Millán (1988), Monterroso (1972), Perea (1969, 1978b), Ríos (1995a), Stephens (1980), Timoneda (1561b).

—*Colecciones específicas de palíndromos originales o poemarios no citados:*

Agee (1994), Maguire (1998), Mani (1997), Miller (1997), Nafarrate (1992), Navaza (1990), Richter (1995), Winter (1987).

#### 5.1.4. *Contrapié*

##### Definición

Artificio de transposición que consiste en el intercambio de letras o sílabas en el interior de una



frase con la intención de generar otra que cambie el significado anodino de la primera por uno chocante, con una cierta tendencia a la obscenidad. Por ejemplo, «un mulo cojo» que se transforma en «un culo mojo». Las diversas modalidades de contrapié se definen según la posición de las letras (o sílabas) intercambiadas. Así, las clasificaciones canónicas tienen en cuenta modalidades diversas de intercambio: consonantes iniciales (entre «mulo» y «cojo» en el ejemplo), consonantes interiores, consonante inicial y consonante interior, vocales simples, vocal simple y vocal doble, sílabas, fracciones de palabras, o simples desplazamientos de una letra sin intercambio...

Los contrapiés son meros anagramas [5.1.1] de frase con la transposición limitada a las dos letras que intercambian sus lugares, aunque también pueden tener una naturaleza fonética que anule la correlación exacta de letras entre las dos frases. El proceso de transposición se denomina metátesis. De hecho, la tradición anglosajona denomina *metathesis* a la transposición de sílabas que transforma *limestone* en *milestone*, para seguir un ejemplo de Shortz. En la enigmística italiana, este mismo proceso recibe el nombre de *scambio*. Antes que la tradición francesa acuñase el término *contrepèterie* en el siglo XVI, este artificio recibía el nombre genérico de antistrofa.

Pero una antistrofa designa a la repetición de palabras en un orden invertido, como en la clásica máxima «hay que comer para vivir y no vivir para comer», que Guiraud denomina *antimétabole* o contrapié léxico. Este tipo de frases figuran en el subcapítulo [8.3.6] de *Verbalia* bajo el nombre de viceversas. El contrapié es un artificio de combinación en su mecánica, pero está claramente emparentado con el doble sentido [8.3.1] porque sólo se considera logrado si la frase oculta resulta chocante.

## Origen

La denominación *contrapèterie* o *contrepet* es de origen francés. A pesar de que con frecuencia es asociada a los vocablos *contrepoint* (contrapunto) y *contrepied* (contrapié), proviene del verbo *contre-petter*, en el sentido de sustituir, poner en el lugar de. Aparece por primera vez en un capítulo específico del tratado de Estienne Tabourot *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*. Tabourot presenta algunos ejemplos, como «les bons Cordeliers» (que oculta «les cons Bordeliers») y extrae una frase del *Pantagruel* (1523) de Rabelais que se convertirá en el ejemplo fundacional. Concretamente, en el capítulo XII de *Pantagruel*, al filosofar sobre las relaciones

humanas y las prácticas religiosas, Rabelais explicita un verdadero *contrapié*, aunque por aquel entonces todavía no fuese denominado así:

... car it disoit qu'il n'y avoit qu'un antistrophe entre femme folle a la messe, & femme molle á la fesse.

(... pues él decía que sólo una antistrofa separa a una «mujer loca por la misa» de una «mujer de nalga blanda».)

## Historia

En su tratado sobre el *contrapié* el miembro del Colegio de Patafísica y escritor oulipiano Luc Etienne reproduce dos ejemplos latinos atribuidos a San Bernardo (1091-1153) —«O beata solitudo! / O sola beatitudo!»— y a un canónigo de la Abadía de Saint Victor-lez-Paris llamado Adán (†1177) —«A dilecto praelecta / Ab electo praedilecta»—, pero luego ya salta a Rabelais y Tabourot. Nos hallamos, por tanto, ante una tradición eminentemente francófona construida a partir del tratado del «Seigneur des Accords», donde abundan los ejemplos obscenos. Etienne destaca, entre otros ejemplos de Tabourot, un impactante «Mon coeur» (mi corazón) que se transforma en «Con meur» (coño maduro, siendo *meur* la forma antigua de *múr*). Etienne también da noticias sobre dos manuales de principios del siglo XX —escritos por Jacques Oncial

y Louis Perceau— que demuestran una cierta línea de continuidad en la práctica del contrapié en Francia.

La tradición se consolida en dos ámbitos tan distintos como los almanaques populares y las revistas literarias. Victor Hugo los cultiva, a pesar de su cruzada contra los juegos de palabras, y los contrapiés se van abriendo camino hasta la entrada del siglo xx. Con las sucesivas rupturas vanguardistas el contrapié se sitúa en el punto de mira de poetas, pensadores y psicólogos. El humor que desprenden los contrapiés tiene un cariz freudiano que los aproxima al territorio interpretativo de los *lapsus linguae*. André Thérive recoge la opinión de los doctores Méringier y Mayer, lingüistas y médicos a la vez, que en 1895 estudian un presunto mecanismo psíquico que asocia los sonidos de palabras próximas sin el concurso de la razón ni la intervención de la voluntad. Estos dos precursores de Freud inauguran un campo de investigación muy fecundo que posteriormente será explorado por los vanguardistas. Tal como señala Bauer, muchos de los juegos de palabras que Marcel Duchamp publica en *plaquettes* transvestido como Rrose Sélavy son contrapiés. Etienne reproduce las antistrofas fonéticas que Duchamp publicó en el número siete de la revista *Littérature* precedidas por un texto de André Breton que acababa diciendo que «las

palabras hacen el amor». Éstos son algunos de los mejores ejemplos:

Rose Sélavy demande si les Fleurs du Mal on modifié les moeurs du phalle: qu'en pense Omphale?

Voyageur, portez des plumes de paon aux filies de Pampelune.

Rose Sélavy s'étonne que de la contagion des reliques soit née la religion cat holique.

Rose Sélavy met du fard an destin puis de son dard assure ses festins.

Au fons d'une mine Rose Sélavy prépare la fin du monde.

L'acte des sexes est l'axe des sectes.

Le parfum des déesses tierce la paresse des défunts.

Dites les transes de la confusion et non pas les confusions de la France.

También Michel Leiris publica en la revista *Révolution surréaliste* un híbrido de contrapié y anagrama cargado de significados ocultos: «Catholicisme - isthme de ta colique, calotissime». Etienne también cita un ejemplo de Tristan Derème relacionado con el nombre de Barcelona. En su *ZodiaqueDerème* escribe: «Connaissez vous dans Barcelouse/Une Andalone au sein brunt?». El

andalonés de Barceluz es el malagueño afincado en Barcelona Pablo Picasso, claro. El mecanismo va adquiriendo un cariz subversivo y culto que lo fija como una característica idiosincrática de la cultura francesa, hasta el punto de que los diccionarios generales lo adoptan como entrada y lo ejemplifican sin miramientos. Así, el *Hachette Dictionnaire du Francais* reproduce un contrapié fonético que parte del vocablo «Métropolitain» para desembocar en «Pétain mollit trop», en irónica oposición a la ocupación alemana entre 1940 y 1944.

Pero es en la segunda mitad del siglo xx cuando el contrapié se formaliza y se generaliza. En abril de 1953 Jean-Claude Merle funda en La Discotheque (13, rue Saint-Benoit, París, VI<sup>e</sup>) el «Cercle Parisien du Contrepet», un club de escritores, periodistas y cineastas que, según Etienne, reúne a nombres como Robert Scipion, Alexandre Astruc, Henry Ward, Albert Vidalie, Antoine Blondin, Louis Sapin, Jacques Laurent, Noël Howard, Jean-François Devay, Jacques Ghisloli, Georges Arnaud... Cuando en 1963 Boris Vian publica la novela satírica *L'écume des fours* no resulta nada difícil descubrir a Jean Paul Sartre parapetado a golpes de contrapié en el personaje Jean-Sol Partre. El mecanismo adquiere proporciones gigantescas en las páginas del semanario satírico *Le Canard Enchaîné*, desde

donde el propio Luc Etienne y otros contrapiés contumaces fustigarán a las mentes bienpensantes.

A partir de 1951 una misteriosa condesa M. de la E publica contrapiés en la mítica sección «L'Album de la Comtesse» de la mano de Wan Audouard. Según escribe el contrapietista Jöel Martin en 1997, Audouard conocía a una condesa que estaba a punto de divorciarse de su marido, el conde Maxime de La Falaise. En plena batalla conyugal, la condesa autoriza a Audouard a usar el nombre familiar, de modo que las primeras columnas salen publicadas bajo el título «Sur l'album de la comtesse Maxime de La Falaise». Pero la familia de La Falaise presiona a la publicación satírica para que su nombre no aparezca y así nace la condesa «M. de la E». Más allá de la anécdota divorcista, los más puntillosos siempre han intuido alguna conexión entre las iniciales de este pseudónimo y las míticas damas «folles de la messe» de Ra belais.

Lo cierto es que la condesa M. de la F., lanzada a la fama por Wan Audouard y posteriormente poseída por el ingenio de Paul Caron, Henri Monier, Luc Étienne, André Dilhay, Maurice Saint Ferréol o Joel Martin, divulgará el virus del contrapié, se transformará en una gran enciclopedia de transposiciones e incluso suscitará la publicación de libros monográficos sobre el tema. Luc Étienne

accede al cargo de condesa en 1957 y diez años más tarde promueve el primero de los monográficos contrapietistas —*L'Album de la Comtesse*—, una colección de textos periodísticos inspirados por la actualidad y minados de contrapiés, tal como ya anuncia un subtítulo delirante: «Recueils de contrepets curieux et délectables parus dans *Le Canard Enchainé* entre la Deuxième et la Troisième Guerre Mondiales». Poco después, en 1973, Ahmédée y Lharidelle publican un bello volumen de contrapiés con páginas plegadas que, según cuenta Martin, admiten la adecuada degustación de las ilustraciones decentes y de las obscenas.

La presentación del artificio tal como la tradición satírica lo ha ido modelando tiende a la mera visualización de la frase anodina, de modo que el contrapié adquiere un cariz enigmístico que incita a la búsqueda y posterior descodificación de la segunda lectura obscena. Muchos artículos sarcásticos se limitan a mostrar un texto neutro y un aviso a pie de columna con el número de contrapiés que descubrir. A partir de los años setenta la publicación de libros de humor basados en este artificio es imparable. Destacan en la década de los noventa las obras del prolífico Joel Martin, heredero de la columna de la condesa en *Le Canard Enchainé* desde mediados de los años ochenta y verdadero



albacea de la obra contrapietista de Luc Étienne. El máximo contrapietista del siglo xx murió en 1984, justo un año después de haber firmado la reedición aumentada de su histórico manual de 1957, *L'art du contrepét*.

En 1975 ya habían aparecido dos colecciones de contrapiés, una de Jean Pouzet con ochocientos ejemplos presuntamente inéditos y otra de Jacques Antel con quinientos más. Pouzet, diseñador profesional, reincidirá en 1978 con medio millar de nuevas creaciones y en 1979 la condesa retorna para publicar un celebrado *Le Nouvel Album de la Comtesse*. Ahora ya no firma «la comtesse M. de E» sino «la Comtesse du Canard», pero recoge el millar largo de contrapiés aparecidos en la sección entre 1967 y 1979. A pesar del preceptivo anonimato, Martin señala que Luc Etienne admitió la influencia de Jacques Antel en esta nueva entrega. La década siguiente será la de la irrupción en escena de Joël Martin, el actual rey del género a caballo entre los siglos xx y xxi. También el director literario Claude Gagnière publica un exquisito volumen en el que establece tres reglas de oro para una práctica honesta del contrapietismo y acorde a las normas del buen gusto: la primera establece que se trata de un arte oral; en segundo lugar, el contrapié es la máscara decente de una frase *gaillarde* y, en tercer lugar,

jamás debe ser traducido. Es decir, revelado. Gagnière remata su teoría con una máxima indeformable: «Il faut savoir prendre les choses en riant».

Joël Martin, erigido en historiador del contrapié, incluye en un curioso diccionario de palabras susceptibles de figurar en un contrapié una breve bibliografía comentada que recoge los trabajos de sus coetáneos. Su aportación a la columna condal es impresionante. A finales de los años ochenta aumenta de manera radical el número de contrapiés ocultos en cada columna. De los tres o cuatro que se permitía Luc Étienne pasa a una veintena por columna, siempre sobre la actualidad política y cultural del momento. Sobre el primer ministro de Asuntos Exteriores del gabinete de Edith Cresson, que se llamaba Claude Cheysson, la condesa murmura: «Cheysson, tou nous fais crier!». Tanta actividad comporta nuevas ediciones del álbum de la condesa martinesca con material inédito. El tercer volumen aparece en 1988, con 2300 contrapiés publicados entre 1979 y 1987, y el curioso añadido de un capítulo psicoanalítico de Alain Grandermey que lleva por título «La Comtesse visitée par l'âme de Lacan». El cuarto en 1997, con más de 8000 contrapiés publicados en el *Canard* desde 1988. Como puede verse el fenómeno contrapietístico alcanza

proporciones colosales, sólo comparables a las tiras cómicas de contenido político que publican los periódicos. No se trata de una percepción exagerada. Hace medio siglo que la condesa del Canard coloca unos cuantos contrapiés nuevos cada semana en su columna de los miércoles.

Pero la actividad contrapietística no es exclusiva de la prensa satírica. En 1988 Robert Meslé y Walter Olivotto publican un millar de contrapiés acerca de una tal Sabine. También Jacques Antel vuelve a la carga en 1990 con un nuevo concepto: los contrapiés involuntarios, rescatados de obras clásicas. Tres ejemplos bastarán, para quien tenga buen ojo, para apreciar el alcance de la operación:

Its n'ont de leur féfaite accusé que mon bras  
(Racine)

Et la paille qui sert aux bêtes de litière  
(Victor Hugo)

Á grands coups de chaleur dans l'été de ta soif  
(Eluard)

A diferencia de las angustiadas búsquedas de anagramas que Ferdinand de Saussure llevó a cabo entre las obras de los clásicos griegos, Antel afirma despreocupadamente que todos estos contrapiés son fruto del azar y que sus autores ni tan sólo sospecharon de su existencia.

Por lo que respecta a los contrapiés voluntarios en obras literarias, sus grandes cultivadores son los escritores de Oulipo, felizmente contagiados por la afición contrapietística de su compañero de taller Luc Etienne. Tal vez el texto más emblemático es la octogésimo quinta variación de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau, basada justamente en el contrapié. La ofrezco en traducción castellana de Antonio Fernández Ferrer, bajo el título de «Contre-petteries»:

Una mañana de verana, en un liobús de la autonea S, me tipé en un fijo con un corro con gordón tintado en trez de venza. De puto se pronso a vetarlo a un gricino que le pasoteaba sin pirar.

Al rabo del cato, ve lo meo otra vez compachando a un escuñero que le bobla de un balón y él consechaba los escujos.

Un segundo ejemplo curioso procede de los *53 jours*, novela póstuma e incompleta de Georges Perec. Aparece en un epígrafe en la página 131 de la edición francesa establecida por Jacques Roubaud y Harry Mathews en 1989. Es una cita latina: «Antigua omnia quae effoderant investigadores in arcis disponebant» que Perec atribuye a San Lucas. El texto francés original sería: «Les archéologues mettaient les produits de leurs fouilles dans les caisses». Mathews, siguiendo las normas de la etiqueta, no desvela el contrapié gonadal, pero

advierte que San Lucas no es otro que Luc Etienne.

En este caso la apabullante presencia de la lengua francesa deja en fuera de juego a las otras, pero es una pura cuestión de tradición formalizada. A través de unos canales cultos —la literatura de vanguardia— y populares —la prensa satírica— un mecanismo presente en todas las lenguas ha desarrollado un género ludolingüístico diferenciado de todos los otros que se rige por unas normas estéticas muy concretas. Algunos fragmentos poéticos de la rica tradición española se aproximan a la dinámica del contrapié. Por ejemplo una «copla trastocada» de Agustín Aguilar que comienza «Ahora que los ladros perran/ ahora que los cantos gallan/ ahora que, albando la toca...». Si los franceses simulan un *lapsus linguae* contrapietístico al decir «la fourche m'a langué» los españoles replican con «que la traba se me lengua». Y en inglés los ejemplos de *lapsus* atribuidos al reverendo Spooner son totalmente equiparables el contrapié, igual que las piquiponadas catalanas. Excepto en su presunta involuntariedad y en el hecho nada negligible de que normalmente los *lapsus* son hilarantes porque revelan la frase obscena, dejando a la anodina en el anonimato. Tal vez el pseudocontrapié más conocido en inglés sea un breve trabalenguas de sentido surreal: «Black ladders lack bladders» (las escaleras negras no

tienen vejigas).

El único caso que conozco de exportación del contrapié más allá del ámbito francófono con todas las reglas del género es el que protagonizó en 1988 el erudito catalán Enric Moreu-Rey (1917-1997). Moreu, especializado en el siglo XVIII y en toponomástica, publicó un librito fuera de colección titulado *El joc del contrapet* que reproduce y ejemplifica en catalán esta rica tradición ludolingüística francesa con la elegancia que le caracterizó. Justifica el uso jocoso de palabras groseras y de alusiones obscenas apelando a la tradición del artificio y lo contrapone al calambur:

Ciertamente, el «calembour» también es típico y tradicional en Francia, y parece haberse convertido en un juego nacional; pero aparece más como una manía de viajantes de comercio que de intelectuales. La «contrapèterie», en cambio, podríamos decir que relaciona a Paul Valéry, por la búsqueda, con los jóvenes Breton o Éluard, por el hallazgo. Y me atrevo a creer que merece hallar una tierra de adopción en la patria de Pitarra, Francesc Pujols, Josep Pla y Dalí...

Tras situar en su contexto el contrapié e historiarlo brevemente este erudito de aspecto elegante y vida ordenada divide los contrapiés en once variantes y elabora un centenar de contundentes propuestas en catalán. Sin revelar nunca la solución obscena, naturalmente.

## Valoración

El contrapié es un sofisticado artificio que parte de un choque de palabras basado en una doble paronomasia [9.1.1]. El contrapietista puede comenzar su tarea buscando parónimos de una palabra malsonante, como por ejemplo cojones. Un simple vistazo permite hallar cajones, copones o cojines. Entonces le conviene buscar algún otro parónimo que parta de las parejas O-A, J-P u O-I. Por ejemplo, copar-capar, Jerez-Pérez o moto-mito. Con estos mimbres un contrapietista experimentado puede formar diversas frases anodinas con sorpresa, como «moto sin cojines», «agarra los copones de Jerez» o «copas todos los cajones que encuentras». Esta doble acción ludolingüística aleja al contrapié de la inmediatez del calambur y otras facecias populares, pero también la transforma en un artificio fascinante. Aunque ha sido el gran potencial homofónico de la lengua francesa el que ha hecho del contrapié un recurso tan fértil, su fascinación también puede provenir de la escritura. De hecho, sin un entrenamiento riguroso, resulta muy difícil pescar contrapiés de oído mientras que la vista los detecta con mayor facilidad. El lector busca las palabras susceptibles de tener un parónimo obsceno e intenta emparentarlas con alguna otra de la frase que

contenga la letra o la sílaba en cuestión. Claro que la oralidad enriquece o, como dicen los franceses, permite la *contrapietegenia*. Otra cosa son las implicaciones psicoanalíticas que pueda comportar el contrapié. A diferencia de las piquiponadas, los spoonerismos, el pataqués y otras especies de *lapsus linguae* [8.3.4], los contrapiés están diseñados a conciencia, escogiendo minuciosamente las conexiones entre la realidad anodina y la cara oscura de la frase en cuestión. Como si fuésemos capaces de diseñar nuestros sueños o escribir el guión exacto de nuestra infancia.

### Aproximaciones en castellano

El contrapié como tal no ha gozado de una tradición en español, pero se dan algunos ejemplos de artificios próximos al espíritu contrapietista. En su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* el maestro Gonzalo Correas cita «Borracha está la ladra, tres días ha que no perra». La copla «trastocada» recogida por Agustín Aguilar citada anteriormente es ésta:

#### *La serenata*

Ahora que los ladros perran,  
ahora que los cantos gallan,  
ahora que, albandó la toca,  
las altas suenas campanan,



y que los rebuznos burran,  
y que los gorjeos pájaran,  
y que los silbos serenan,  
y que los gruños marranan,  
y que la aurorada rosa,  
los extensos doros campa...

*Bibliografía ludolingüística:*

Aguilar (s.f), Ahmédée & Lharidelle (1973), Antel (1975, 1990), Bauer (1989), Correas (1627), Etienne (1957, 1967, 1979), Gagnière (1986, 1989, 1994, 1997), Grandermey (1888), Guiraud (1975), Martin (1886, 1988, 1997, 1997b), Meslé & Olivotto (1988), Moreu-Rey (1988), Oncial (1909), Perceau (1934), Pouzet (1975, 1978), Shortz (1996), Tabourot (1582), Thérive (1957).

*Bibliografía literaria:*

Leiris (1944), Perec (1989), Queneau (1973), Rabelais (1523), Vian (1963).

### 5.1.5. *Poemas múltiples*

#### Definición

Poema de poemas compuesto por versos combinables y, por tanto, susceptibles de generar un gran número de variaciones del poema, como en el caso de los diez sonetos de Raymond Queneau generadores de 100 000 000 000 000 poemas en *Cent mille milliards de poèmes*. Una bella edición de Gallimard los presenta superpuestos en páginas recortadas en catorce flecos, uno por línea, de modo que cada verso puede ser reemplazado a gusto del lector por

cada uno de los otros nueve que ocupan la misma posición estrófica. Tras la muerte de Queneau los estudiosos han descubierto que una misma palabra (*marchandise*) se puede encontrar en la rima de los versos quinto y séptimo a la vez. Un descuido de Queneau que permite a los puristas asegurar que el número de sonetos absolutamente correctos es menor. La diferencia entre los poemas múltiples y los centones [6.2.4] no es tanto de procedimiento como de autoría. Los centones siempre parten de versos ajenos. Los ejemplos de artificios combinatorios en prosa son menos frecuentes. Una violación consciente del orden sintáctico que deberían seguir las palabras de un texto —como en «Por escrito gallina una» de Julio Cortázar que se reproduce en este subcapítulo — conforma lo que los retóricos denominaban «sínquisis».

## Origen

Raymond Queneau adjudica los primeros ejemplos de poesía combinatoria al trovador provenzal de la segunda mitad del siglo xii Arnaut Daniel, considerado el creador de la sextina. La sextina es un poema de seis estrofas de seis versos endecasílabos. El bisílabo con que acaba cada uno de los seis versos de la primera estrofa se denomina palabra

rima. Las palabras rima no riman entre ellas, pero en cambio se van reencontrando al final de cada uno de los versos de las cinco estrofas siguientes en un orden predeterminado que cada vez es diferente. Si los identificamos con las cifras 1, 2, 3, 4, 5 y 6, su orden de aparición será el siguiente:

1ª estrofa		1	2	3	4	5	6
2ª	“	6	1	5	2	4	3
3ª	“	3	6	4	1	2	5
4ª	“	5	3	2	6	1	4
5ª	“	4	5	1	3	6	2
6ª	“	2	4	6	5	3	1

Queneau atribuye todo el mérito al trovador occitano, pero otros estudiosos como Romeu afirman que Arnaut Daniel desarrolló la sextina como un género de forma fija 6 x 6, Dante Alighieri unificó el metro de la estrofa con el uso exclusivo del *endecasillabo* y finalmente Petrarca introdujo el cultivo de las palabras-rima. Sea como fuere, la sextina ha sido también transitada por poetas de la talla de Luiz de Camoens, Ezra Pound o Joan Brossa. Los estudios de Queneau sobre la sextina han sido continuados por Jacques Roubaud, escritor oulipiano y especialista en los trovadores provenzales. De todos modos Roubaud, en una decisiva contribución a un congreso

sobre «Literatura y Combinatoria» celebrado en Reus en 1991, establecía que la primera obra expresamente combinatoria se debía al alemán del siglo XVII Quirinus Kuhlmann.

## Historia

Aparte de las escaramuzas trovadorescas y de las referencias a Llull, Bruno y Leibniz, los coleccionistas de curiosidades literarias como Disraeli suelen reproducir dos ejemplos latinos de características combinatorias. El primero lo componen dos hexámetros prodigiosos atribuidos a Tomás Lansio, un matemático de Tubinga de la primera mitad del siglo XVII. El poema es una retahíla cargada de monosílabos que incita a una lectura entrecortada, a golpes:

Lex, Rex, Grex, Res, Spes, Ius, Thus, Sal, Sol, Bona, Lux, Laus.  
Mars, Mors, Sors, Fraus, Fex, Styx, Nox, Crux, Pus, Mala, Vis,  
Lis.

(La ley, el rey, el rebaño, las ovejas, la esperanza, el derecho, el incienso, la sal, el sol, la luz y la alabanza son cosas buenas. La guerra, la muerte, el destino, el fraude, la porquería, el infierno, la noche, el suplicio, el pus, la violencia y el litigio son malas.)

Este inventario detallado del bien y del mal trasciende los límites estrictos de la poesía para constituirse en un referente matemático. Como un

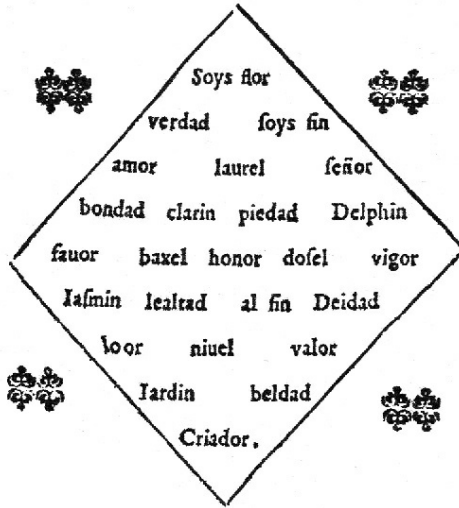
auténtico antecedente de los cien millardos de poemas de Queneau, el poema de Lansio admite una multiplicidad de lecturas impresionante. Así, conservando en los dos versos las palabras «buena» y «mala» en el antepenúltimo lugar para formar el quinto pie, los otros once monosílabos pueden combinarse a discreción sin que los versos dejen de ser nunca hexámetros. Según las leyes de la combinatoria los cambios posibles para cada verso son de casi cuarenta millones. Concretamente 39 916 800.

El segundo ejemplo es un hexámetro paronomásico que contiene todos los epítetos monosilábicos dedicados a Cristo en las Sagradas Escrituras: «Sol, rex, spes, lex, mons, lux, fons, dux, pax, petra, Christus». El piadoso autor de este verso se complace en hacernos saber que, según la fórmula matemática de las permutaciones — $m(m-1)(m-2)(m-3)\dots(m-n) + 1$ —, se pueden obtener cambiando de lugar todos los epítetos otros 362 880 hexámetros.

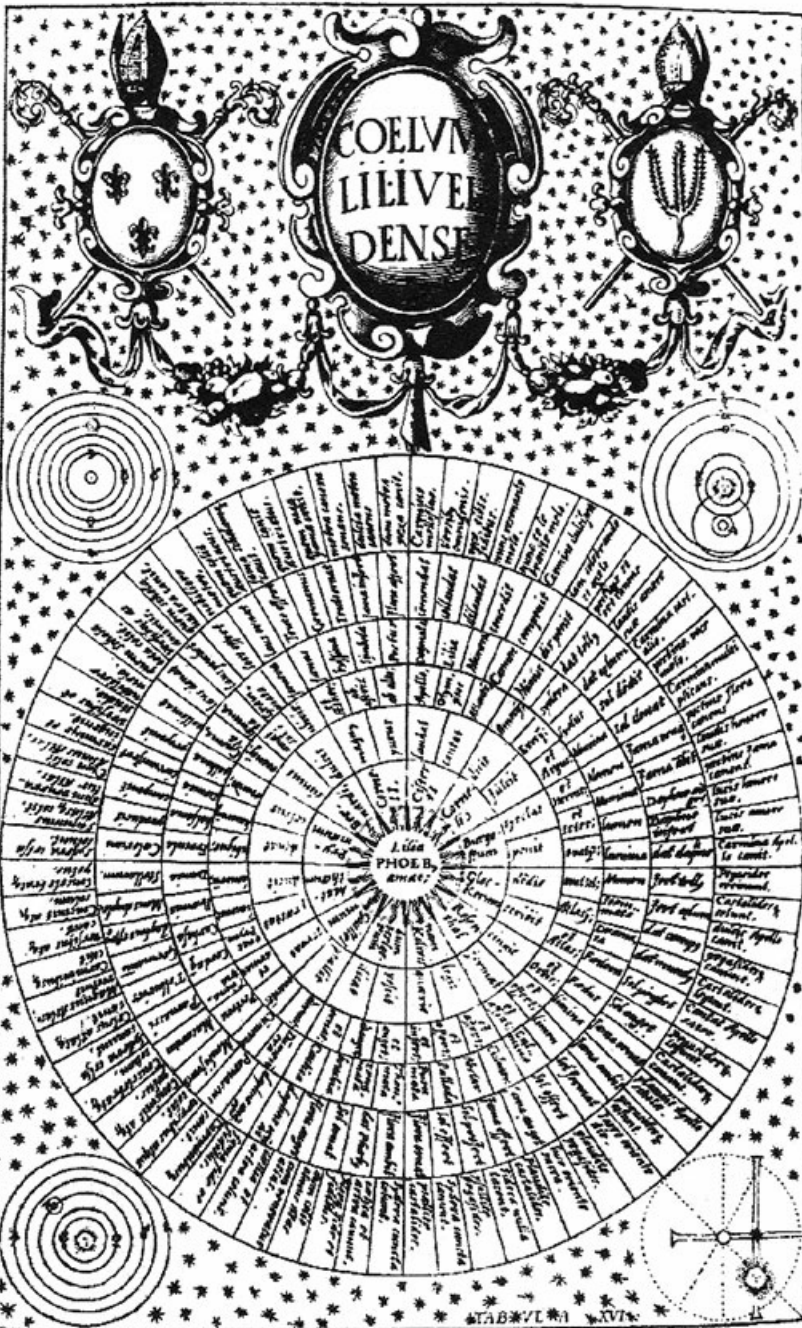
El polígrafo Juan Caramuel, padre de la «metamétrica», fue un practicante asiduo de todo tipo de composiciones permutacionales. Caramuel pertenecía a una elite de religiosos humanistas de intereses tan vastos como diversos. Su desazonada búsqueda partía del convencimiento de que todas las disciplinas eran intercambiables, de modo que la

actividad central que se debía controlar era la combinatoria. Los ejemplos de poesía múltiple que constan en la *Metamétrica* son variados y espectaculares. Caramuel explora todas las posibilidades geométricas para multiplicar la lectura. Escribe (y diseña) poemas permutacionales en modelos cúbicos, cilíndricos, esféricos, circulares, paralelos al sistema planetario, cruces, estelas... Incluso se inventa una tabla para construir sonetos intercambiables. Dos ejemplos muy distintos que reproduce Giovanni Pozzi ilustran el virtuosismo de Caramuel. El primero es un poema en español en honor al Papa Alejandro VII (1599-1667) que permite 71 lecturas diferentes y el segundo es un poema múltiple en latín a partir de ruedas combinables inscrito en diversos sistemas planetarios.

# C A R A M V E L I S



Poema de Juan Caramuel en honor a Alejandro VII que permite 71 lecturas diferentes.



STAVVL. XVII.



Poema múltiple de Caramuel inscrito en diversos  
sistemas planetarios.

El padre del dadaísmo Tristan Tzara revolucionó  
la manera de fabricar poemas con una receta  
sintetizada en su «Manifiesto sobre el amor débil y el  
amor amargo» de 1920:

Tomad un periódico.  
Tomad unas tijeras.  
Elegid en el periódico un artículo que tenga  
la longitud que queráis dar a vuestro poema.  
Recortad el artículo.  
Recortad con todo cuidado cada palabra de las  
que forman tal artículo y ponedlas en un saquito.  
Agitad dulcemente.  
Sacad las palabras una detrás de otra,  
colocándolas en el orden en que las habéis sacado.  
Copiadlas concienzudamente.  
El poema está hecho.  
Ya os habéis convertido en un escritor  
infinitamente original y dotado de  
una sensibilidad encantadora.

Pero es la tradición francesa la que inspirará a  
Queneau y a sus acólitos. La popular y la culta. A  
mediados del siglo XIX, Ludovic Lalanne ya  
reproduce cuatro versos populares franceses que se  
pueden combinar de veinticuatro maneras diferentes:

Saint Honoré  
Avec sa pell  
Est honoré

Dans sa chapelle.

Por su parte, los oulipistas se acogen a la influencia de los llamados «Grands Rhétoriciens» —como los *Litanies de la Vierge* de Jean Meschinot que citara Roubaud en Reus—, en los que Albert-Marie Schmidt era un consumado especialista. Claude Berge y Eric Beaumatin, al hablar de la importancia de la combinatoria en la obra de Perec, invocan a los poetas barrocos alemanes —y en especial a Hardsdórffer— como autores de dísticos en los que ciertas palabras podían ser permutadas a gusto del lector sin violar las reglas de la prosodia. La cuestión es que los sonetos combinatorios de Queneau se convertirán en uno de los referentes fundacionales de Oulipo y los procedimientos combinatorios de las artes de Ramon Llull harán que el padre de la lengua catalana sea declarado «plagista por anticipación» de los potenciales.

Hay muchos ejemplos de escritura combinable en las obras de los oulipistas. El propio Queneau introdujo una forma estrófica denominada *morale élémentaire* que posteriormente ha gozado de un cierto predicamento entre los escritores del grupo potencial. Los estudios de Queneau sobre la sextina, continuados por Roubaud, han acabado estableciendo que este metro trovadoresco sería una variante de

orden 6 de una forma general que los oulipistas han acabado denominando «quenina». Queneau y Roubaud la describen exhaustivamente y demuestran la existencia de una «quenina» para los siguientes números enteros: 1, 2, 3, 5, 6, 9, 11, 14, 18, 23, 26, 29, 30, 33, 35, 39, 41, 50, 53, 65, 69, 74, 81, 83, 86, 89, 90... También Georges Perec practicó diversas aplicaciones de estas búsquedas. Especialmente en el caso de una quenina de orden 11 —una *onzine*— que, a partir de la secuencia LUSINE-ATROC («L'usine à troc»), rige el orden de las permutaciones heterogramáticas para las once *onzines* que componen la sección «en C. de su poemario *Alphabets*.

La misma idea se puede aplicar a formatos diversos, como las postales turísticas, las obras gráficas o las recetas de cocina. Beaumatin y Berge citan las «Deux cent quarante-trois cartes postales en couleurs véritables» que Perec dedica a Italo Calvino en el número ocho de *Le Fou Parle* (1978). Cada postal está compuesta por una secuencia de cinco elementos, cada uno de los cuales ha de ser escogido entre tres opciones, de modo que en total salen  $3^5 = 243$  «textículos» epistolares. En el mismo estudio también describen una obra concebida en 1981 por el pintor italiano Fabrizio Clerici: ocho imágenes divididas cada una en cuatro bandas horizontales

manipulables separadamente de modo que permiten componer 84, es decir, 4096 imágenes diferentes. Para ilustrar estas imágenes Perec escribió ocho poemas cortos en prosa, divididos cada uno de ellos en cuatro secciones intercambiables que Beaumatin y Berge localizan sólo en el número 85 de *Action poétique*. Un año antes Perec ya había elaborado 81 fichas de cocina a partir de la combinación de tres elementos elevado a cuatro recetas diferentes «aussi savoureuses les unes que les autres» tal como se dice de los sonetos de Queneau. Este experimento de combinatoria gastronómica debe enmarcarse en una de las variantes más sabrosas de Oulipo: el OuCuiPo, Ouvroir de Cuisine Potentielle. Todas estas creaciones combinatorias pergeñadas en los primeros años ochenta son paralelas al *boom* de la informática. De hecho, Jacques Roubaud y Paul Braffort ya habían creado en el seno de Oulipo un subgrupo pionero denominado ALAMO —Atelier de Littérature Assistée par Mathématique et Ordinateur— que ya vislumbraba las grandes posibilidades del lenguaje binario.

En cuanto a la sínquisis, ha tenido algunos seguidores ilustres. En un interesante manual de publicidad que parte de los presupuestos de la antigua retórica, el publicista Marçal Moliné recoge ejemplos de Virgilio y de Góngora, comparándolos a

la sintaxis de muchos spots y videoclips. También Raymond Queneau le dedica su noveno ejercicio de estilo y Julio Cortázar lo usa en un texto de *La vuelta al día en ochenta mundos* titulado «Por escrito gallina una» en el que imagina que las gallinas se adueñan del planeta:

Con lo que pasa es nosotras exaltante. Rápidamente del posesionadas mundo estamos hurra. Era un inofensivo aparentemente cohete lanzado Cañaverall americano Cabo por los desde. Razones se desconocidas por órbita de la desvió, y probablemente algo al rozar invisible la tierra devolvió a. Cresta nos calló en la plaf, y mutación golpe entramos de. Rápidamente la multiplicar aprendiendo de tabla estamos, dotadas muy literatura para la somos de historia, química somos menos un poco, desastre ahora hasta deportes, no importa pero: de será gallinas cosmos el carajo qué.

## Valoración

La combinatoria de elementos incide de lleno en la oposición entre la unicidad y la multiplicidad. Los poemas múltiples parten de un universo claramente delimitado pero generan muchos otros universos, en consonancia con aquella máxima galáctica del «hay otros mundos, pero todos están en éste». La capacidad de un grupo reducido de versos para combinarse de millones de maneras distintas provoca el aturdimiento de las grandes cifras. A menudo este brutal efecto *zoom* nos acerca a un territorio

forzosamente vago donde podrían coincidir la microbiología y la astronomía. Una pieza lograda de poesía múltiple es un oxímoron obtenido al enlazar las imágenes que nos muestran un microscopio y un telescopio. En todo caso, parece claro que la combinatoria nos permite considerar los poemas como artefactos inagotables y desde este punto de vista eliminar el prejuicio de la fijación de un sentido inalterable.

### Ejemplos en castellano

Dos ejemplos bien distintos de Miguel de Palol y Vicente Chordá permiten una visión amplia de las múltiples posibilidades de los poemas múltiples. En tercer lugar, la versión del noveno ejercicio de estilo de Queneau que firma Antonio Fernández Ferrer sirve para dar otro ejemplo de sínquisis en castellano.

### El signo oculto de Miguel de Palol

El primer caso se basa en la combinación de fragmentos de estrofas. En el apéndice II de su libro de tendencia barroca *Grafomáquia* —traducido al castellano con el mismo título— Miquel de Palol plantea un enigma poético de connotaciones astrológicas:

Se presenta aquí un enigma asociado a la última Cinta. Por un procedimiento muy sencillo, que identificarán fácilmente los adeptos a este tipo de distracciones (y que se propone al lector identificar o descubrir, depende del caso —una primera pista: en la solución, todos los poemas tienen el mismo número de versos), se trata de hacer volver a Ufocio el infortunado. Cómo desapareció nos llevaría de nuevo a vicisitudes que, de momento, el autor ha preferido dar por acabadas, también porque el público demuestra escaso interés por la ausencia de personajes que no le dicen gran cosa. Que quede el siguiente paradigma, donde, como veremos, una vez más se perpetúa paradójicamente la presencia del 13, si bien en otra dimensión, como emblema del rapto del decimotercer rey de la Rueda, Ufocio el infortunado.

El enigma paloliano parte de doce poemas de trece versos que acaban transformados en trece poemas de doce versos mediante el sistema de juntar los siete primeros de I con los cinco últimos de XII, los seis primeros de II con los seis últimos de I, los cinco primeros de III con los siete últimos de II, los cuatro primeros de IV con los ocho últimos de III, los tres primeros de V con los nueve últimos de IV, los dos primeros de VI con los diez últimos de V, el primer verso de VII con los once últimos de VI, el resto de los doce versos de VII constituyendo el poema central, los doce primeros de VIII otro poema completo, los once primeros de IX con el sobrante de VIII, los diez primeros de X con los dos de IX, los nueve primeros de XI con los tres últimos de X y finalmente los ocho primeros de XII con los cuatro

que quedaban de XI. En total, una disposición 1/12, 2/11, 3/10... 12/1, y con la solución en 12, 1/11, 2/10... 11/1, 12. Todo este artificio, basado en los signos zodiacales encabezados por Aries, ha sido construido para apoyar la aparición de Ufocio, que es el decimotercer signo zodiacal en la tradición astrológica que se basa en la luna en vez del sol.

Los poemas publicados en la traducción castellana de Paulina Fariza son éstos, pero aquí con las operaciones de corte antes descritas indicadas entre paréntesis y visualizables por la oposición tipográfica de redonda y cursiva:

*El Rapto de Ufocio*

1

El ariete que abre el año  
cuanto más atrona más delata:  
ese que todos buscáis  
ni se resquebraja ni se escapa,  
está justo al otro extremo:  
En los ojos ardientes de estrellas,  
instaladas ya las arpas

(toma de 12; va a 2)

*en el torso del ciclista príncipe,  
¡ves!, sabemos la bestia a batir  
¡Hay quien parece mucho peor  
de lo que es, y quien al revés!  
El enemigo está dentro, pero  
ya lo estaba antes de comenzar.*



Bajo el arquito Sutura dice  
 que la sutura será, y no el corte,  
 lo que en rigor da la solución.  
 Anhelos que beben crecimientos  
 ni recuerdos que cabalgan quejas  
 han de perdurar, y el amarillo

(toma de 1; va a 3)

*más el azul, en el corazón  
 mezclados, forman emblema  
 que hembra por confundir, por costumbre  
 y juguete ha arrebatado,  
 por el otro ha cambiado: supremo  
 engaño: madres auténticas  
 a la vez, y a la vez transmutadas.*

Ofrecido en sobresalto  
 lo que más conocido resulta  
 es el primer signo doble,  
 invoca a mujeres y a los niños.  
 ¡El falso! ¡El ciego! ¡El más blanco

(toma de 2; va a 4)

*a hacer puñetas, disparad ya  
 contra toda esa revelación  
 destructiva! Enemigo de ti  
 mismo, qué añoranza, qué altivez,  
 por la ciencia y las ciencias mordido,  
 por esas amenazas sutiles  
 de la geometría de los sueños  
 pánico acarreará, matará.*

Se enciende la luna poco a poco.  
Proteica añoranza de impostor  
rey mago que echa al vuelo campanas,  
¡contra el cangrejo mandad a la máquina

(toma de 3; va a 5)

*y no os detengáis hasta el final!  
No persigáis al perverso  
responsable, que en el otro extremo  
de la atroz atrocidad  
duerme solo un filósofo ingenuo.  
Es esfera y es pirámide  
el signo en el desierto dorado  
realeza de un rugido,  
de retorno prometido: el sol.*

5

En este mundo pequeño  
compuesto de alegrías y horror,  
jamás perdáis la esperanza

(toma de 4; va a 6)

*mas tampoco no hagáis mucho caso  
que espiga decanta la balanza  
del proyecto de perduración,  
el recordador apasionado  
quiere aprender a no ver los cambios  
como una gran tragedia. ¡Ay!  
de más al fondo, de más atrás  
este tan incompleto fragmento  
de carne manifiesta el origen  
con un terrible aliento de barro.*

6

Por más sabios que todos seamos,

os digo que no hay nada que hacer

(toma de 5; va a 7)

*se volverá a retirar  
el bueno de Ufocio del camino  
visible, el más entendido  
de celestes inscrito curadores.  
¡Cuántas vidas estaríamos  
dispuestos a vivir? Rehusad  
el trozo que no queráis.  
¡La espiga mira al sol! ¡Quién quisiera  
obtener la clave? El corte  
que hace falta es la eclíptica, más  
no me es dado desvelar.*

7

No, colegas, jamás, mirad por dónde,

(toma de 6; forma estrofa)

*Ufocio, el mayor amable  
a la vista yacerá  
de todos como ha hecho siempre,  
de quien le pueda decir  
Ocofui (¡al loro, retacos,  
que no es un traspié!), de quien  
más kulto, os lo haría, más,  
Foccius, sabio pastelero  
en vez de médico, en vea  
de Fu-Ocio entreteniente  
más revale enigma, tanto  
Si FUI COMO, si CO-FUImOS.*

8

Del gran Oniro perseguidor  
de corazón rojo incompatibles,  
muy alejadas aún las horcas  
caudinas, aún en la buena edad

para juntar sexo y sentimiento  
—de tal punto del cuerpo es regente—,  
aquí el habitante del desierto,  
mayor de lo que le corresponde,  
renuncia a las armas —pero no  
a aquella que contiene el veneno—,  
para cuadrar la cuenta que, atento,  
te guía a la guarida de Ufocio...

(forma estrofa; *va a 9*)

*tapado, aquí al lado.*

9

Blanco y negro. ¿Es la única ley?  
Sobrevivir al olvido.  
No cansarse nunca de esperar  
a que las máscaras caigan  
y las pantallas. ¿Y la de aquí?  
Si se supiera el indicio...  
¿La métrica? Uf, determinante  
para hallar lo deseado,  
ay, los valerosos, que no habrá  
descanso que, desvelado,  
no habrá engaño que no nos lo muestre

(toma de 8; *va a 10*)

*excepto el odio, que no  
anuncie la blanca ausencia.*

10

Demasiado tiempo ha  
que nada se mueve, y justo  
el que nada lo haya hecho  
prové una tempestad  
de lágrimas imparable.

Ves el vacío dejado  
por la forma de los hechos  
que petrifican en negro;  
demasiado tiempo y peso  
sin el hielo de un deseo,

(toma de 9; *va a 11*)

*viento que finge ser chorro de agua  
que en los brazos de Tarnuso  
sus destinos no encuentren el rumbo.*

11

Un niño en brazos de un viejo;  
el viejo fue niño, algún día  
quizá el niño será viejo  
en brazos de una falsa memoria,  
de vuelta de una batalla  
que ya sólo hablará de la muerte.  
En mucho más que un héroe  
el ausente que un juego ha marcado,  
y no puede haber espera,

(toma de 10; *va a 12*)

*en ese caso, de un salto,  
volveremos al inicio.  
para oír una vez más  
exacto punto y final.*

12

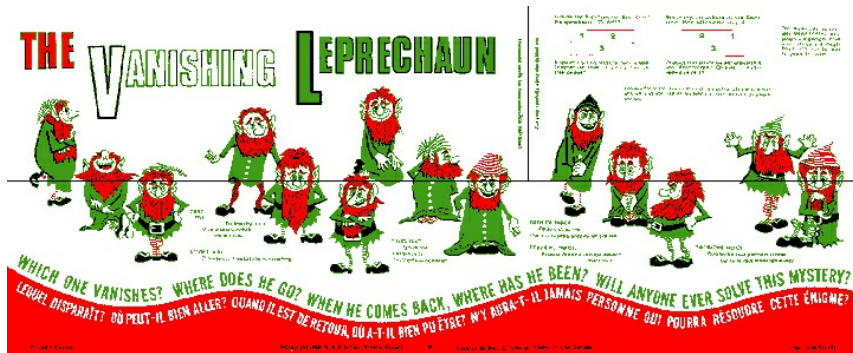
Y una vez aquí de nuevo,  
tinieblas de signos dobles  
sorpresa, se hace la luz  
de un despertar tan feliz  
en ese caso, de un salto,  
volveremos al inicio,

para oír, una vez más  
exacto punto y final;  
eólicas, podrán explicar

(toma de 11; va a 1)

*las intenciones, y no  
será al revés, la sangre del mundo;  
¡cuánto vanas ilusiones  
no vuelven más falso el movimiento!*

Siguiendo las instrucciones insertadas entre paréntesis se consiguen los trece poemas. La misma idea constituye el trasfondo de un clásico juego topológico que circuló por Estados Unidos como un enigma visual denominado «The Vanishing Leprechaun». En una lámina rectangular formada por dos rectángulos de la misma longitud y la mitad de altura aparecen trece enanos; si se desplaza un poco el rectángulo inferior desaparece uno de ellos. En 1975 Martin Gardner la reprodujo en uno de sus libros de paradojas, pero la imagen de los enanos misteriosos había sido diseñada por Pat Patterson en Toronto en 1968.



«The Vanishing Leprechaun» diseñado en 1968  
por Pat Patterson.

El 1-X-2 de Vicente Chordá

Entre los materiales inéditos del grupo «tipo» a que he tenido acceso figura esta «Quiniela de sonetos» de Vicente Chordá:

1

Li-Tsuang, emperador de la Indochina  
era noble, muy rico y poderoso,  
paciente, bueno y misericordioso;  
era feliz viviendo sin inquina.

Venerado cual santo de hornacina;  
para el infortunado, dadivoso;  
leal amigo, buen padre y fiel esposo,  
de vida austera, limpia y cristalina.

Un día de sol espléndido y radiante  
un hada, refulgente cual ninguna  
le premió con un regalo exultante:

la inmortalidad, sin desgracia alguna.

Ya nuestro héroe, desde ahora en adelante  
resplandece de gloria y de fortuna.

## X

Juan Rodríguez, comerciante en harina  
era un pelanas, don nadie y rijoso,  
era un hombre vulgar, corriente y soso;  
apático cual la raza porcina.

Nadie conocía su vida anodina,  
nunca se mostró incivil ni obsequioso;  
sin familia ni amigos, como un oso  
su vida transcurría en la rutina.

Un crepúsculo, entre luz titubeante  
no se sabe si fue el sol o la luna,  
que le dio una cosa bien consonante:

pasó al nirvana, a ser cosa ninguna.  
Desde entonces, feliz y bostezante  
ya no-es, desde el sepulcro hasta la cuna.

## 2

«El pinchaúvas», mendigo en La Latina  
a todos debía dinero. Roñoso,  
era un tipo perverso y asqueroso,  
calumniador de lengua viperina.

Detestado por su vida mezquina  
perjudicaba a todos, alevoso,  
era rastroso, cobarde y viscoso,  
bien digno de morir en la letrina.

En una noche oscura y nigromante  
un diablo, compuesto en piel cabrituna  
castigó su maldad espeluznante:



sufrir por siempre, sin tregua ninguna.  
Desde entonces su alma, inquieta y errante  
arrastra su nueva vida perruna.

*Instrucciones:*

Escribese una quiniela cualquiera. Por ejemplo: 11X2. 1XX1. 221.  
XXI.

Hágase corresponder cada signo con el verso del lugar homólogo  
en el soneto que lo encabeza. En el caso anterior se obtendría la  
siguiente composición:

SONETO 11X2. 1XX1. 221. XXI

Li-Tsuang, emperador de la Indochina  
era noble, muy rico y poderoso,  
era un hombre vulgar, corriente y soso;  
calumniador de lengua viperina.

Era amado cual santo de hornacina;  
nunca se mostró incivil ni obsequioso;  
sin familia ni amigos, como un oso  
de vida austera, limpia y cristalina.

En una noche oscura y nigromante  
un diablo, compuesto en piel cabrituna  
le premió con un regalo exultante:

pasó al nirvana, a ser cosa ninguna.  
Desde entonces, feliz y bostezante  
resplandece de gloria y de fortuna.

Hay que observar que en las tres composiciones anteriores se  
condensan 3 elevado a 14: 4 782 969 sonetos distintos.

Desbarajuste palabras las de el

Antonio Fernández Ferrer se acoge al desbarajuste sintáctico de la «sínquisis» para traducir el ejercicio de estilo homónimo de Queneau:

Sínquisis

Ridículo joven, que me encontré un día en un autobús de la línea S abarrotado por estiramiento quizá cuello alargado, en el sombrero el cordón, observé un. Arrogante y llorón con un tono, que se encuentra a su lado, contra el señor, protesta. Porque él le habría empujado, vez cada que la baja gente. Libre se asienta y se precipita hacia un sitio, eso dicho. Roma (plaza de) lo encuentro más tarde dos horas en el abrigo un botón añadir un amigo le aconseja.

*Bibliografía ludolingüística:*

Beaumatin (1990), Berge (1990), Disraeli (1791), Gardner (1975), Lalanne (1857), Moliné (1988), Romeu (1975), Roubaud (1977, 1994), Schmidt (1952, 1953).

*Bibliografía literaria:*

Chordá (1980), Cortázar (1967), Perec (1976a, 1980), Palol (1993), Queneau (1961, 1973), Tzara (1920).

## 5.2. DE LECTURA TRANSVERSAL

### 5.2.1. *Acróstico*

#### Definición

Un acróstico es una palabra o una frase inserta en una composición literaria —habitualmente un poema— que se puede leer en vertical o en diagonal reuniendo

las letras que ocupan unas posiciones determinadas. Como por ejemplo el apellido Miró en este texto que Josep Maria Junoy ideó para el cartel de la exposición de Joan Miró en la Galería Dalmau de Barcelona en 1918:

forta pictórica **M**atèria

**I**mpregnada

d'una **R**efractibilitat

c **Ó**ngestionant

Tolosani reproduce una definición más restringida atribuida a Cicerón: «El acróstico es una combinación que consiste en leer una a una, de modo que formen un sentido, las primeras letras de cada verso de un poema». Aunque en la mayoría de los

casos el mensaje oculto se forma con las iniciales de cada verso, la situación de las letras clave es variable. Cuando ocupan una posición central — como en el ejemplo mironiano— el acróstico recibe el nombre de mesóstico y cuando son las últimas de cada verso se denomina teleóstico. En el caso de mensajes inscritos en diagonal la terminología canónica impondría denominarlos catadiagonósticos, si se leen de la parte superior izquierda a la inferior derecha —y anadiagonósticos— de la parte inferior izquierda a la superior derecha. La lectura en espiral o los acrósticos múltiples de factura irregular practicados por los poetas barrocos desemboca en los llamados «laberintos» y se inscribe en un amplio territorio fronterizo donde se funden letra e imagen: del acróstico al caligrama, pasando por el *technopaegnon* (juego de arte) de los griegos, la poesía visual y el *rebus* criptográfico [9.2.2]. Un terreno que ha sido minuciosamente cartografiado por el italiano Giovanni Pozzi en una obra básica titulada *La parola dipinta*.

El también italiano Giampaolo Dossena habla de tres tipos fundamentales de acrósticos: «Akrostichon ad carmen», cuando se forma un nuevo texto con las letras clave, ya sea con las iniciales o mediante una lectura en múltiples direcciones dentro del bloque de texto que contiene el poema madre; «Akrostichon ad

verbum», en el que una palabra actúa de acrónimo de un texto oculto mediante los procesos descritos en el subcapítulo «Ludoacronimia» [6.1.1 ] de *Verbalice*; y finalmente «Akrostichon ad alphabetum», en el que las iniciales de cada verso forman un alfabeto ordenado, como en diversos salmos bíblicos. Según Lacros en la tradición francesa esta tercera modalidad se denomina *abécédaire romana*. El primer caso es el más frecuente y presenta una casuística muy amplia. El segundo es un artificio de adición. Cabe señalar que el acrónimo y el acróstico viajan en la misma dirección pero en sentidos contrarios: el acróstico forma un mensaje oculto inserto en un texto (poema) visible y el acrónimo oculta (o abrevia) un texto invisible. En cuanto a la modalidad alfabética, presenta una relación directa con el proceso que los historiadores han establecido para explicar el nacimiento del alfabeto y, tal vez por eso, es muy usado en el aprendizaje infantil de la lectoescritura.

## Origen

Acróstico proviene de los términos griegos *ákros* (extremo) y *stikhos* (línea, verso). Su origen es paralelo al del alfabeto. Los historiadores de la lengua se refieren al llamado «principio de

acrofonía» para explicar el nacimiento de los signos alfabéticos. El proceso es muy directo: el signo — pictograma o logograma— que representa a una palabra empieza a ser usado para representar únicamente al sonido inicial de esta palabra. Así el antepasado primigenio de nuestra A era una cabeza de buey (/”alpu/) y el de la B una casa (/betu/), tal como puede verse en las ilustraciones que figuran en la introducción [1.2] de *Verbalia*. La práctica acróstica entre los semitas explica los salmos de tipo alfabético que figuran en la Biblia, pero la mayoría de los tratadistas recogen la referencia de Diógenes Laercio para atribuir el invento del acróstico al poeta cómico griego Epicarmo de Cos (s. VI-V a. C.), coetáneo de Píndaro y Esquilo.

## Historia

Algunos de los salmos bíblicos llamados alfabéticos son fragmentarios, pero un buen número de ellos contienen todas las letras del alefato hebreo. Concretamente los salmos 37, 111, 112, 119 y 145 y también cuatro de los cinco capítulos del libro de las *Lamentaciones*. Según Tolosani la traducción latina conocida como la *Vulgata* conservó estas denominaciones. Así, el tratadista italiano describe el número 11 g —«Beati immaculati in via»— como

un salmo de 352 versos en 176 dísticos divididos en veintidós estrofas que corresponden a las letras del alefata. Cada estrofa contiene ocho dísticos que comienzan por la misma letra, y esta letra hebrea da nombre a la estrofa.

Muy pocos traductores bíblicos se han atrevido a reproducir la estructura acróstica de estas piezas del Antiguo Testamento. En inglés destaca la traducción de Ronald Knox que prescinde sabiamente de Q, X, Y y Z para ceñirse a las veintidós estrofas. Los expertos no acaban de establecer el porqué de estas prácticas acrósticas, bastante frecuentes en la literatura hebrea posterior al éxodo. Se limitan a apuntar tres razones para ello. En primer lugar, una cuestión mnemotécnica. Siempre son más fáciles de recordar. En segundo lugar, un posible simbolismo de compleción, el mismo que alienta la expresión «de la a a la zeta» con la que indicamos que no falta nada. Por último han sugerido que estos textos eran en primera instancia poemas didácticos para niños, aunque por la sofisticada información que contienen cuesta imaginarlos cantados por los componentes de una clase de preescolar. Más allá de la Biblia, Chaucer compuso un poema alfabético sin título dedicado a la Virgen («Almighty and al merciable queene...») que es conocido como «An ABC». Bombaugh también reproduce «The Siege of

Belgrade», un poema alfabético del siglo xvuz atribuido a Lord Duff. No contento con el acróstico, el autor reserva el derecho de admisión a cada verso y sólo admite las palabras que empiecen con la inicial correspondiente —«An Austrian army awfully arrayed/ Boldly by battery beiseged Belgrade...»— de modo que construye un acróstico alfabético tautogramático. También el italiano Vincenzo Trambusti en un libro coetáneo del de Bombaugh reproduce un ejemplo latino anónimo de acróstico tautogramático:

Sol se sidereos super  
Orbes omnibus ocior  
Lustrato Lazio locat.

El acróstico cristiano más antiguo es griego. Lo cita San Agustín en el capítulo 23 del libro XVII de su *De Civitate Dei*. Es un acróstico de doble nivel de la Sibila Eritrea. El primer mensaje que se puede leer acrósticamente se refiere al Salvador: «Jesús, Cristo, hijo de Dios, salvador».

Υησους  
Χριστος  
Θεου  
Υιος  
Σωτηρ

Las iniciales de estas cinco palabras vuelven a funcionar acrósticamente formando el nombre griego



del pez, «YXΘΥΣ / ICTVS». La imagen del pez desempeñó un papel simbólico muy importante entre los primeros cristianos, que la utilizaban de emblema identitario.

La historia de este acróstico está llena de magia. El presunto oráculo había generado una gran expectación durante el siglo XIX, sobre todo desde que en 1839 se localizó una inscripción que lo contenía en un jardín cerca de la localidad francesa de Autun. El poema profetiza la caída del imperio romano, la ruina de Italia, el combate y la derrota del Anticristo, la resurrección y el gozo de los justos. Los cristianos del siglo IV creían que aquel poema había sido elaborado por la sexta generación después del diluvio, pero en 1894 un estudioso estableció que el presunto oráculo es falso y posterior al año 350. Según recoge la entrada «acróstico» de la prolija *Enciclopedia Espasa Calpe*, redactada en 1913, en un artículo en los *Studi Storici* A. Mancini demuestra que el anónimo autor del poema imita el estilo de las sibilas antiguas e incluso toma prestados versos completos del libro octavo de los *Oráculos Sibilinos*.

Ι δρώσει γὰρ χθῶν, κρίσεως σημεῖον ὄτ' ἔσται·  
 Η ξει δ' οὐρανόθεν βασιλεὺς αἰῶσιν, ὁ μέλλων  
 Σ ἄρκα παρῶν πᾶσαν κρῖναι καὶ κόσμον ἅπαντα.  
 Ο ψονται δὲ Θεὸν μέροτες πιστοὶ καὶ ἄπιστοι  
 Υ ψιστον μετὰ τῶν ἀγίων ἐπὶ τέρμα χρόνιοι,  
 Σ αρκοφόρον· ψυχὰς τ' ἀνδρῶν ἐπὶ βήματι κρινεῖ.  
 Χ ἔρσος ὄτ' ἂν ποτε κόσμος ὅλος καὶ ἄκανθα γένηται  
 Ρ ἰψωσί τ' εἰδῶλα βροτοὶ καὶ πλοῦτον ἅπαντα,  
 Ε κκαύση δὲ τὸ πῦρ γῆν, οὐρανὸν ἠδὲ θάλασσαν,  
 Ι χνεύων, ῥήξη τε πύλας εἰρκτῆς αἰδαο.  
 Σ ἀρξ τότε πᾶσα νεκρῶν, ἐς ἐλευθέριον φάος ἦξει·  
 Τ οὺς ἀγίους, ἀνόμους τε τὸ πῦρ αἰῶσιν ἐλέγξει·  
 Ο ππόσα τις πράξας ἔλαθεν, τότε πάντα λαλησει.  
 Σ τήθεα γὰρ ζοφόεντα Θεὸς φωστῆρσιν ἀνοίξει·  
 Θ ρῆνός τ' ἐκ πάντων ἔσται, καὶ βρυγμὸς ὀδόντων.  
 Ε κλείψει σέλας ἡελίου, ἄστρων τε χορέϊαι.  
 Ο ὑρανὸν εἰλίξει, μήνης δέ τε φέγγος ὀλειται  
 Υ ψώσει δὲ φάραγγας, ὀλεῖ δ' ὑψώματα βουνῶν.  
 Υ ψος δ' οὐκέτι λυγρὸν ἐν ἀνθρώποισι φανεῖται·  
 Ι σά τ' ὄρη πεδίοις ἔσται· καὶ πᾶσα θάλασσα  
 Ο ὑκ εἰς πλοῦν ἔξει· γῆ γὰρ φρυχθεῖσα κεραυνῶ.  
 Σ ὖν πηγαῖς ποταμοὶ τε καχλάζοντες λείψουσιν.  
 Σ ἀλπιγξ δ' οὐρανόθεν φωνὴν πολύθρηνον ἀφήσει,  
 Ω ρύουσα μῦσος μελεδὸν καὶ πῆματα κόσμου.  
 Τ αρταρόεν δὲ χάος τότε δείξει γαῖα χανοῦσα.  
 Η ξουσιν δ' ἐπὶ βῆμα Θεοῦ βασιλῆες ἅπαντες.  
 Ρ εύσει δ' οὐρανόθεν ποταμὸς πυρὸς, ἠδέ γε θείου,  
 Σ ἦμα δέ τοι τότε πᾶσι βροτοῖς ἀριδείκετον, οἶον  
 Τ ὁ ξύλον ἐν πιστοῖς τὸ κέρας τὸ ποθοῦμενον ἔσται·  
 Α νδρῶν εὐσεβέων ζωῇ, πρόσκομμά δε κόσμου.  
 Υ δασι φωτίζον πιστοῦς ἐν δώδεκα πηγαῖς.  
 Ρ ἄβδος ποιμαίνουσα σιδηρεῖη γε κρατήσει.  
 Ο ὑτος ὁ νῦν προγραφεῖς ἐν ἀκροστιχίοις Θεὸς ἡμῶν,  
 Σ ωτήρ, ἀθάνατος βασιλεὺς, ὁ παθῶν ἐνεχ' ἡμῶν.

El acróstico cristiano más antiguo.

Cicerón afirma en su *De Divinatione* que el poeta romano Quinto Ennio (239-169 a. C.), considerado el

padre de la poesía latina, compuso un poema que contenía un acróstico autoalusivo. Leyendo las primeras letras de cada verso se formaba la frase «Quae Q. Ennius fecit», en una especie de firma relativamente fácil de detectar. También las comedias de Plauto (251-184 a. C.) vienen precedidas de un texto introductorio en el que se puede leer acrósticamente el título: *Aulularia*, *Miles gloriosos*, *Persa*, *Rudens*... Esto sólo afectaba al prólogo de la comedia, que era recitado por un actor que también se denominaba «Prologus». El acróstico de *Persa* es éste:

Profecto domino suos amores  
Emit atque curat leno ut emittat manu;  
Raptamque vi emere de praedone virginem  
Subornata suadet sui parasiti filia,  
Atque ita intricatum ludit potans Dordalum.

Las prácticas acrósticas de Plauto encontrarán seguidores en la comedia humanista. Fernando de Rojas prologa su reconocida *Celestina* con un extenso acróstico donde se presenta a partir de las iniciales de cada verso en once estrofas de ocho versos. El acróstico consta de 88 letras: «EL BACHILLER FERNANDO DE ROIAS ACABO LA COMEDIA DE CALYSTO Y MELYVEA Y FVE NASCJDO EN LA PVEVLA DE MONTALVAN». Al final del libro, Alonso de Proaza, corrector de la impresión —y sobre el que se

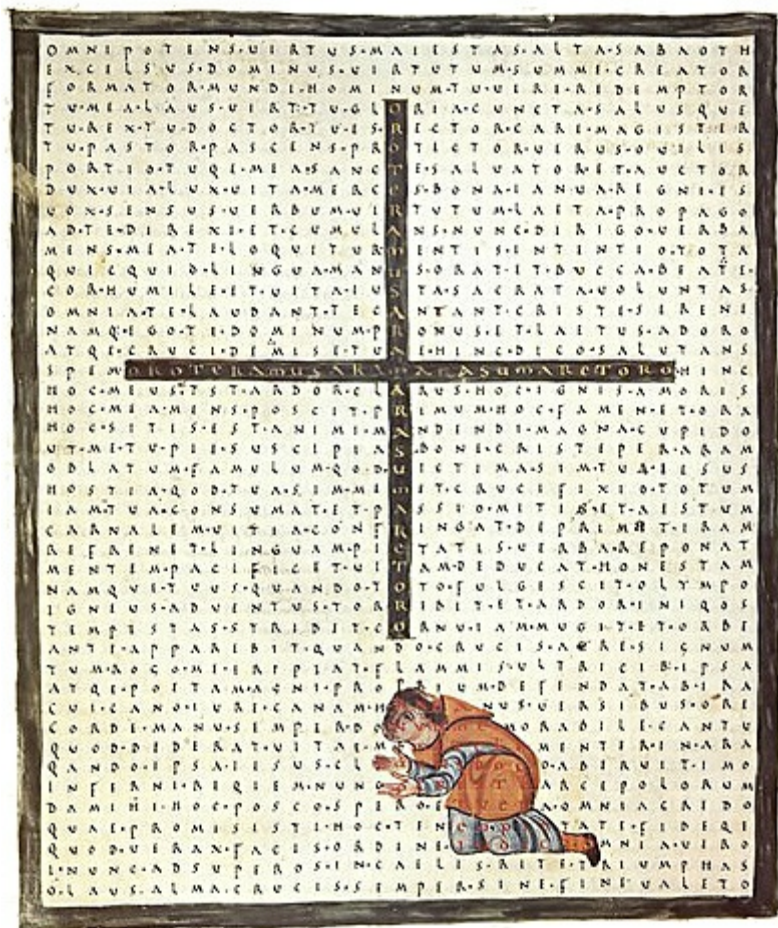
estableció una polémica crítica que le atribuía una parte de la autoría— revela el artificio al lector poco perspicaz:

Ni quiere mi pluma ni manda razón  
que quede la fama de aqueste gran hombre,  
ni su digna gloria, ni su claro nombre,  
cubierto de olvido por nuestra ocasión.  
Per ende juntemos de cada renglón  
de sus once coplas la letra primera,  
las cuales descubren por sabia manera  
su nombre, su tierra, su clara nación.

Uno de los introductores del latín en la verde campiña inglesa es Aldhelmo (640-709), escritor, abad de Malmesbury y obispo de Sherborne. Aunque se supone que también cultivó literariamente la lengua de los sajones, las únicas obras suyas que perviven son latinas. Destaca una sofisticada composición acróstica que actúa de prefacio a su poema *De virginitate*. El poema es un cuadrado perfecto y su perímetro lo ocupa un mismo Verso —«METRICA TIRONES NUNC PROMANT CARMINA CASTOS»— enmarcando el bloque de texto central. Aparece en acróstico y en teleóstico, pero además el último verso del poema es el primero escrito del revés para no cortar la fluidez de la lectura. Aldhelmo también usó el acróstico en los *Aenigmata*, en un prólogo de 36 versos que reproduce dos veces —de manera acróstica y teleóstica— el título de la

obra: ALDHELMUS CECINIT MILLENIS VERSIBUS ODAS.

La fe medieval propició ejemplares hiperbólicos del arte del acróstico. El alemán Rábano Mauro (780-865) es considerado el hombre más erudito del siglo IX («Praeceptor Germaniae»). Arzobispo de Maguncia, inauguró la literatura simbólica de la Baja Edad Media al componer el opúsculo *De laudibus sanctae crucis* en el 815, justo un año después de la muerte de Carlomagno. La obra contiene veintiocho figuras cargadas de hexámetros. Cada línea contiene un verso heroico de izquierda a derecha; además, las letras contenidas en el interior de la figura forman otros versos, que han de ser leídos en círculo o de arriba a abajo. Las figuras representan a Cristo con los brazos extendidos, querubines y serafines alrededor de la cruz, los cuatro evangelistas, los siete dones del Espíritu Santo y al autor al pie de la cruz. Para no dejar a nadie fuera de la foto el arzobispo incluyó un prólogo que representa acrósticamente al emperador. Pozzi reproduce algunas de las páginas de este poema multiacróstico conservadas en el manuscrito 652 del Oesterreichische Nationalbibliothek de Viena.



*De laudibus sanctae crucis* de Rábano Mauro.

El acróstico es un artificio eminentemente poético, pero también los prosistas lo han practicado. Uno de los acrósticos en prosa más apreciados por los bibliófilos y los amantes de la tipografía es el que cruza las páginas de *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. El héroe Poliphilo, que acaba de

pasar la noche en blanco porque su amada Polia lo ha abandonado, cae finalmente abatido por la modorra y sueña que se pierde en un bosque laberíntico, del que le costará mucho salir. Cuando consigue encontrar un claro, exhausto y feliz, cae dormido a los pies de un árbol y pronto se encuentra inmerso en un segundo sueño sin haber salido todavía del primero, en el que busca a Polia desesperadamente. La historia de amor que Colonna bautiza con el nombre de *hypnerotomachia* avanza hacia un final feliz hasta que Polia se desvanece en el sueño soñado justo cuando Poliphilo está a punto de tomarla en brazos. Las bellísimas capitulares que presiden cada capítulo en la valiosa edición del veneciano Aldo Manuzio forman acrósticamente un mensaje lapidario: «POLIAM FRATER FRANCISCVS COLVMNA PERAMAVIT» (El hermano Francesco Colonna ha amado apasionadamente a Polia). No está claro si Colonna es también un mero personaje de la onírica obra, pero los estudiosos han acabado por consolidarlo como el autor.

Un paseo por las cinco lenguas oficiales de Verbalia nos permite constatar la universalidad de este artificio.

Castellano

Aparte del ya citado acróstico con el que Fernando de Rojas reivindica la autoría de *La Celestina*, tal vez los ejemplos españoles con más solera pertenecen a una obra jurídica del rey Alfonso X, el Sabio (1221-1284). La obra es un código jurídico llamado *Las Siete Partidas* que fue elaborado bajo la dirección del rey sabio. Durante la Edad Media las *Partidas* llegaron a ser traducidas al catalán, al portugués y al gallego. De hecho, Fernando III ya había empezado a escribir esta especie de enciclopedia del derecho con el nombre de *Septenario* pero las dos redacciones de las *Partidas* datan de 1256-1263 y 1265. Tal vez las partidas sean siete porque éste es el número de letras que el rey luce en su nombre, o tal vez no. La cuestión es que la primera letra de cada partida forma un acróstico alfonsino. Éstos son los siete inicios:

- |             |   |                            |
|-------------|---|----------------------------|
| 1ª Partida: | A | servicio de Dios...        |
| 2ª “        | L | La fe católica...          |
| 3ª “        | F | Fizo Nuestro Senyor...     |
| 4ª “        | O | Ourras Señaladas...        |
| 5ª “        | N | Nascen entre los omes...   |
| 6ª “        | S | Sesudamente, dixeron...    |
| 7ª “        | O | Olvidança e atreumiento... |



Por otro lado, según asegura Carbonero, «uno de los (acrósticos) que ha alcanzado mayor fama por su rara perfección» es el que compuso en 1681 Carlos Troncoso, criado de la reina doña Mariana de Neuburg, esposa de Carlos II, para ser recitado en el cumpleaños de ésta:

A	los felices	A	ños de María	NA
L	os criados propo	N	en su doctri	NA
C	on Academia	Y	si se exami	NA
U	eréis la voz que	E	n todo el mundo es lla	NA
N	adie la admira, es	R	eyna sobera	NA
P	ues goze siglos más que	A	la mari	NA
L	a aumenta arena e	L	agua cristali	NA
Y	no mortal viva la D	E	idad alema	NA
M	erezca aplauso	D	e tan gran coro	NA
Y	logien versos la feli	S	Fortu	NA
E	n verse a plantas	O	y de Real Perso	NA
N	uestro Rey Ni	Ñ	o, honra dio en la cu	NA
T	oda sola gracias, l	A	fama lo prego	NA
O	y sin la vuestra no a	D	mite ningú	NA

También Lope de Vega, en el Acto I, escena novena de *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, intercala un acróstico alfabético que Lope denomina «el abecedados recién casados». Peribáñez y Casilda recitan alfabéticamente dos veces las cualidades de la esposa ideal.

## Catalán

Seguramente el ejemplo más espectacular de acróstico en catalán es el «So-net set vegades acrostich» —también conocido como «En forma de labirinto»— de Francesc Vicent Garcia (1582-1623), el popular Rector de Valifogona. El poema oculta el nombre de Teresa de Jesús en diecisiete ocasiones: un acróstico convencional, cinco mesósticos, diez catadiagonósticos y un hipo-grama en el último verso:

### JESUCRIST

Tanta temor, Teresa, tanta pena,  
entre excessives glòries i alegries!  
Repara, i mira, que agraviar podries  
esta esperança de ma Hum serena.

Sossega, esposa casta, i asserena  
aqueixa pena, que han bastat les mies  
dar durador descans de infinits diez  
en les eternes sales, per estrena.

## TERESA

Ja la intricada i fosca nit inica  
en bellesa de glòria veig se'm muda.  
Sou, sens dubte, Senyor, sol de Teresa,

vostra esclava, ab un clau se vivifica,  
segura, espós, que sou vós en sa ajuda,  
torre, glòria, descans i fortalesa.

En un estudio minucioso sobre la estructura de este poema Josep Bargalló establece un diagrama que muestra la retícula formada por todas las lecturas acrósticas y propone una disposición tipográfica que facilita la lectura de las diecisiete Teresas ocultas. A pesar de ello, los catadiagonósticos —acrósticos en diagonal— sólo se pueden leer con facilidad si el poema salta a las tres dimensiones y es presentado en una disposición geométrica establecida por el especialista en el Barroco, Albert Rossich, autor de una monografía muy esclarecedora sobre el mito del Rector de Vallfogona:

Tan	Ta	Temor,	Teresa,	Tan	Ta pena,
Entre	Exc	Essiv	Es glòri	Es, i al	Egries!
Repara	Ra, i mi	Ra, que ag	Ravia	R pod	Ries
Esta	Esp	Erança d	E ma llum s	Er	Ena,

Sos	Sega, e	Spo	Sa ca	Sta, i as	Serena
Aqueix	A pen	A, que h	An b	Ast	At les mies
Dar	Dura	Dor	Descans	De infinits	Dies
En les	Etern	Es sal	Es, per	Estr	Ena
Ja la	Intr	Icada	I fosca n	It in	Ica
En b	Ell	Esa d	E glòria v	Eig s	E'm muda,
Sou,	Sen	S dubte,	Senyor,	Sol de Tere	Sa,
Vostra escla	Va, ab	Un cla	U se	Vi	Vifica
Segura, e	Spó	S, que	Sou vó	S en	Sa ajuda,
Torr	E, gló	Ria, d	Escan	S i fort	Alesa.

Durante la elaboració de su tesis doctoral Rossich estudió unas «instrucciones de uso» del poema que permiten disponerlo en un prisma hexagonal en el que cada una de las seis aristas coincide con la inscripción vertical del acróstico y los cinco mesósticos. Estas «instrucciones de uso» también están versificadas:

*Explicació del sonet anterior*

Que es torre 'l nom del Senyor,  
diu un profeta sagrat,  
y est laberinto intrincat  
es una torre, lector.

En la qual, si pujarás,  
devallant á plom la vista,  
per obliqua y recta llista  
de qui es Teresa veurás.

Que en éxtasis elevada,  
y de salvarse duptosa,  
per via miraculosa  
de Christo es aconsolada.

No't receles de pujar,  
pus qui devallar ne vol  
escala de caragol,  
y dreta la pot trobar.

Empero si acás te cases  
dintre la torre mira,  
trobarás una cadira  
en que, si't cansas, descanses.

Perque al que no fuig lo cos,  
de emplearse en esta empresa,  
es torre de fortaleza,  
y cadira de repós.

Según estas indicaciones la disposición idónea del poema sería un prisma hexagonal —la torre— que permitiría la lectura de todos los acrósticos. La silla citada al final de las instrucciones de uso («cadira de repós») podría formarse con el hipograma teresiano del último verso. Talmente un plagista por anticipación del artista Antoni Tapies y la silla que corona su fundación en la calle de Aragón de Barcelona.

## Francés

Los acrósticos más citados en la historia de la literatura francesa son los que el poeta maldito Francois Villon (1431-¿1489?) introdujo en algunos de sus versos. Concretamente en los poemas largos *Le Testament y Son Codicille* Villon oculta acrósticamente su nombre de pluma en cinco ocasiones. Por ejemplo en la última estrofa de la piadosa «Ballade pour prier Nostre Dame»:

Vous portastes, digne Vierge, princesse  
Iesus regnant qui n'a ne fin ne cesse.  
Le Tout Puissant, prenant nostre foiblesse  
Laissa les cieulx et nous vint secourir,  
**O**ffrit a mort sa tres chiere jeunesse;  
Nostre Seigneu tel est, tel le confesse:  
En ceste foy je vueil vivre et mourir.

Pero en el mismo poema testamentario hay una «Ballade a s'amyé» menos piadosa donde Villon se complace en buscar la compañía de una amiga pasajera llamada Marthe para menospreciar al amor tras un desengaño. Su unión acróstica, en cambio, ha vencido el paso del tiempo, tal como se puede apreciar en las dos primeras estrofas:

Fausse beauté qui tant me couste chier,  
**R**ude en effect, ypocrite douceur,  
Amour dure plus que fer a maschier,  
**N**ommer que puis, de ma desfacon seur,

Cherme felon, la mort dung povre cuer,  
Orgueil mussié qui gens met au mourir,  
Yeulx sans pitié, ne veult Droit de Rigueur,  
Sans empirer, ung povre secourir?  
Mieux m'eust valu avoir esté serchier  
Ailleurs secours: c'eust esté mon onneur;  
Riens ne m'eust sceu lors de ce fait hachier.  
Trotter m'en fault en fuyte et deshonneur.  
Haro, haro, le grant et le mineur!  
Et qu'esse cy? Mourray sans coup ferir?  
Ou Pifié veult, selon ceste teneur,  
Sans empirer, ung povre secourir?

En algunas transcripciones modernizadas, como por ejemplo la publicada por el profesor Rafael Olivar en su biografía del poeta, la tercera estrofa vuelve a contener el acróstico VILLON gracias a pequeñas alteraciones del texto. En cambio, esto no sucede en la edición de las obras completas de Villon que sigo, a cargo de Emma Stojkovic Mazzariol, donde el acróstico queda deformado —VIILON— y la estudiosa lo ignora. La fijación de esta tercera estrofa debe de ser polémica, porque la mayoría de los tratadistas limitan el acróstico a FRANÇOIS & MARTHE. En su biografía del poeta, Jean Favier sólo reproduce las dos primeras estrofas, pero en cambio Pierre Guiraud también completa el acróstico con la tercera.

No faltan ejemplos de acróstico en la tradición francesa. Guiraud, poco proclive al entusiasmo por los esfuerzos del ingenio verbal, alaba la elegancia y

la discreción que ofrece el acróstico en los asuntos del amor. Para ejemplificar estas prestaciones reproduce una estrofa *discrete* dedicada a una dama cuyo nombre no puede ser divulgado con claridad:

Je ne saurais nommer celle qui sais me plaire  
Un fat peut se vanter, un amant doit se taire  
La pudeur qu'alarmait l'impétueux désir  
Inventa sagement le voile du mystère  
Et l'amour étonné connut le vrai plaisir.

## Inglés

Augarde atribuye al poeta Sir John Davies el uso lisonjeador del acróstico. En 1599 Davies compuso veintiséis himnos —*Hymns to Astroe*a— en honor a la reina Isabel I de Inglaterra (1533-1603). Cada poema contiene las palabras **ELISABETHA REGINA** en acróstico. El himno VIII, por ejemplo, describe a la reina entre grandes parabienes:

### *To All the Princes of Europe*

Europe, the Earth's sweet Paradise,  
Let all thy Kings that would be wise,  
In politic devotion,  
Sail hither to observe her eyes,  
And mark her heavenly motion.  
Brave Princes of this civil age,  
Enter into this pilgrimage.  
This saint's tongue is an oracle,  
Her eye hath made a Prince a page,



And works each day a miracle.

Raise but your looks to her, and see  
Even the true beams of majesty,  
Great Princes, mark her duly;  
If all the world you do survey,  
No forehead spreads so bright a ray,  
And notes a Prince so truly.

Poemas tan laudatorios y ramplones como éste son los que impelieron a Joseph Addison a escribir en el número 60 de *The Spectator* que el acróstico y el anagrama probablemente habían sido inventados a la vez, «pero es imposible decidir cuál de los dos inventores era más bobo». La animadversión del padre del periodismo por los esfuerzos del ingenio es proverbial, pero esto no impide que su práctica haya ido vinculada a grandes obras anglosajonas de todas las épocas.

Lewis Carroll, por ejemplo, compuso muchos poemas que se valen del acróstico para ocultar el nombre de alguna de sus «niñas». Tal vez el mejor sea el poema que cierra la segunda parte de Alicia — *Through the Looking Glass*—, en el que las iniciales de cada verso deletrean el nombre de la musa original: ALICE PLEASANCE LIDDELL, Uri acróstico conservado por Amadeu Viana, su traductor al catalán. También el poema que figura en el prefacio de *Sylvia and Bruno* es un acróstico dedicado a ISA

BOWMAN y el poema inicial de *The Hunting of the Snark* un acróstico de GERTRUDE CHATAWAY. Martin Gardner señala que este último ejemplo es especialmente destacable ya que no sólo consigue que las letras iniciales reproduzcan el nombre de la chica, sino que también las «palabras» iniciales de cada estrofa —Girt/Rude/ Chat/Away— se aproximan a él homofónicamente. Al otro lado del Atlántico, Edgar Allan Poe sofisticaba el artificio ocultando mediante un catadiagonóstico el nombre de la destinataria de su poema «An Enigma». Tomando la primera letra del primer verso, la segunda del segundo, la tercera del tercero y así sucesivamente aparece el nombre de SARAH ANNA LEWIS. Un último ejemplo anglosajón incidirá en el componente lúdico del artificio. El ludolingüista Dmitri Borgmann, padre de la *logology* norteamericana, reproduce en su *Beyond Language* un acróstico de Shakespeare que jamás sabremos si es deliberado o azaroso. Borgmann descubre en el Acto III, escena primera de la obra *A Midsummer Night's Dream*, un pasaje de siete líneas —la primera es «Thou shalt remain here whether thou wilt or no»— que forma acrósticamente el nombre del personaje TITANIA.

Italiano

El punto de partida del acróstico en la literatura italiana es de una gran calidad formal. En su *Amorosa visione* Giovanni Boccaccio (1313-1375) establece un doble proceso de alta intensidad poética. Las letras iniciales de todos los tercetos del poema van formando palabras que se combinan ordenadamente en versos que llegan a constituir dos sonetos con estrambote —de diecisiete y dieciséis versos— y una tercera estrofa de veinticinco versos. Además, si extraemos las iniciales de los versos primero, tercero, quinto, séptimo y noveno del primer soneto oculto, descubriremos la sublime complejidad de las relaciones entre el amor y el arte, puesto que surge el nombre de la amada: MARÍA. Según Tolosani este acróstico colosal permaneció oculto hasta que en 1521 un estudioso de Imola llamado Girolamo Claricio lo descubrió. Reproduzco aquí los 39 versos iniciales del primer Canto —trece tercetos— cuyas iniciales forman sólo las dos primeras palabras del primer verso del primero de los tres poemas ocultos acrósticamente en este larguísimo poema, que consta de cincuenta cantos. El incipiente primer verso que se va formando acrósticamente con las iniciales de cada terceto es, a su vez, el que ofrece M de María inscrita en acróstico impar de segundo grado:

#### CANTO I

**M**ove nuovo disio la nostra mente,  
donna gentile, a volervi narrare  
quel che Cupido graziosamente  
in vision it piacque di mostrare  
all'alma mia, per voi, bella, ferita  
con quel piacer che ne' vostre occhi appare.

**R**etando adunque la mente, smarrita  
per la vostra virtù, pensieri al core,  
che già temea della sua poca vita,  
accese lui di sì fervente ardore,  
che uscita di sé la fantasia  
subito entrò in non usato errore.

**B**en ritenne però it pensier di pria  
con fermo freno, ed oltre a ciò ritenne  
quel che più caro di nuovo senda.

**I**n ciò vegghiando, in le membra mi venne  
non usato sopor tanto soave,  
ch'alcun di loro in sé non si sostenne.  
**L**ì mi posai, e ciascun occhio grave  
al sonno diedi, per lo qual gli agguati  
conobbi chiusi sotto dolce chiave.

**C**osì dormendo, in sui liti salad mi  
vidi correr, non so che temendo,  
pavido e solo in quelli abbgandonati,  
or qua or là, null'ordine tenendo;  
quando donna gentil, piacente e bella,  
m'apparve, umil pianamente dicendo:

—Se questo luogo solo a gire a quella  
somma felicità, che alcun dire  
non poté mai con intera favella,  
abbandonar ti piace, it me seguire  
ti poserà in sì piacente festa,  
ch'avrai sicuro e pieno ogni disire—.

**F**iso pareva a me rimirar questa  
ed ascoltare intento sue parole,  
quando s'alzó alla sua bionda testa,

ornata di corona phi che 'l sole  
fulgida, l'occhio mio, e mi pareo  
it suo vestire in color di viole.

...

Mirabil cosa fo(rse la presente...)

...

M(aria)

Dossena se entusiasma con el sutil artificio de Boccaccio y se apresura a establecer una tradición más o menos continua en la poesía italiana que desemboca en el siglo xx. Entre otros, cita el poema «Da un lago svizzero» de Eugenio Montale (1896-1981) y muchas dedicatorias acrósticas de Edoardo Sanguineti: a VALERIANO TRUBBIANI, GUIDO BIASI, OCTAVIO PAZ. Sanguineti también ha hecho poemas que ocultan acrósticamente palabras clave —LANDSCAPE, MAGGIO, PCI— o incluso frases: SANGUINETI AMAT. Dossena reproduce el inicio de un ejemplo autoalusivo casi tautogramático:

Se Sa Sedurti Soltanto un Sonetto,  
Archetipo d' Amaro Amore Assente,  
Nasconderó Nei tuoi Nomi it mio Niente,  
Golfo mio, mia Girandola, mio Ghetto

## Más allá del pentalingilismo

El acróstico es un artificio universal. No sobrará, pues, cerrar esta sección políglota con un ejemplo en portugués de Fernando Pessoa (1888-1935) en cuyos

versos aparecen las dificultades de trato que tuvo con su amada Ofelia:

Onde é que a maldade mora  
Poucos sabem onde é  
Há maneira de o saber  
É em quem quando diz que chora  
Leva a rir e responder  
Indo em crueldade até  
A gente no a entender.

## Valoración

La facilidad de elaboración del acróstico ha animado a muchos poetas mediocres a servirse de él. Dejando de lado los sobreesfuerzos barrocos que transformaban los textos en verdaderas sopas de letras, el acróstico ha cumplido diversas funciones relacionadas con el ego, la espiritualidad, las pulsiones sexuales y el poder. En primer lugar, actúa a menudo como firma más o menos oculta de la obra donde aparece. Casos como los de Villon o Rojas dan testimonio de ello. Por su parte, los autores de poesía religiosa han cultivado el acróstico con desazón, ocultando mensajes piadosos o dedicatorias sacras de mil maneras. Ellos son los introductores de los multiacrósticos, a la manera del «labirinto» que el Rector de Vallfogona dedica a Santa Teresa de Jesús. En cuanto a la poesía amorosa, desde el ejemplo sublime de Boccaccio a los acrósticos

ambiguos que Lewis Carroll regalaba a sus niñas, la escritura vertical permite introducir dedicatorias apasionadas en la obra de una manera discreta pero eficaz. Finalmente, las ganas de lamer el culo de los poderosos producen un tipo de acróstico que suele presentarse con las letras clave tipográficamente resaltadas. En ocasiones incluso impresas con un giro de noventa grados para facilitar su lectura. Aquí no se trata de ocultar ningún mensaje sino de todo lo contrario. Es preciso que el poderoso se entere de la admiración sincera que el poeta le profesa.

Más ejemplos en castellano

Cristóbal Pérez de Herrera encabeza en el siglo XVII una colección de enigmas con este acróstico autoalusivo:

Estoy de discreción rica;  
Ningún necio me entendió.  
Y si el ingenio se aplica,  
Gustará quien me leyó.  
Mi principio significa  
A cualquiera, quién soy yo.

En una colección de bizarrías titulada con insólito acierto *Las mil y una barbaridades* Hilario Pipiritaña reproduce un «soneto pentacróstico cruzado» compuesto con motivo de la primera celebración que la Real Academia Española de la

Lengua hizo del aniversario de la muerte de Cervantes. Cuenta Pipiritaña que el acto se celebró el 23 de abril de 1861 en la iglesia de las religiosas Trinitarias de Madrid, donde descansan los restos mortales del autor de *El Quijote*. Y añade irónicamente:

Con tal motivo se sobreexcitaron algunas cabezas, y entre ellas la de un gran poeta laberíntico que puso en circulación (reimprimiéndolo algunos periódicos) el siguiente... soneto pentacróstico cruzado (así le llama su autor):

Dios	A	brió	las	alas	intelectu	Ales
Oh luz del	Gran	Cervantes	preco	Z	lucero,	
Notable	Rectitud	del	mundo	Entero,		
Justo, muy	Admirado,	Bien	sobresales,			
Ovaciones	Nobles	Arcangelicales,				
Sublimes lindos	Con	Ceptos	y	ligeros;		
Escribió feliz	En	todo	verdadero			
Entusiastas	Teso	Ros	de	liberales;		
Siempre fiel	Notable	Valientemente;				
Título muy	Exacto	Al	elegante,			
Razonado	Numen	bravo	Noblemente			
Admirac	Ión	inspirada	y	Triunfante.		
De don	Miguel	Cervantes	El	eminente:		
Adiós	Erudito	poeta	con	Sonante.		

Nosotros no sólo nos adherimos al voto de todo el mundo, sino que hubiéramos creído faltar a nuestro deber de escritores concienzudos, dejando de transcribir ese parto acróstico en un



libro que, como el presente, se intitula *Las mil y una barbaridades*.

*Bibliografía ludolingüística:*

Addison (1711), Alfonso X el Sabio (1265), Augarde (1984), Bargalló (1990), Bornbaugh (1874), Borgmann (1967), Cardona (1973), Dossena (1988), Favier (1982), Gardner (1961), Guiraud (1976), Lacros (1977), Mancini (1894), Olivar (1950), Pipiritaña (1862), Pozzi (1981), Rossich (1984, 1987), Tolosani (1938), Trambusti (1880).

*Bibliografía literaria:*

Anónimo (1590), Boccaccio (1343), Colonna (1499), García (ps. xvli), Knox (1955), Lewis Carroll (1871, 1876, 1889), Lope de Vega (1614), Pérez de Herrera (1618), Pessoa (1920), Plauto (III-II a. C.), Rojas (1500), Sanguineti (1980, 1982), Shakespeare (1594-1596), Villon (1489).

### 5.2.2. *Laberintos y multiacrósticos*

#### Definición

Se denomina laberinto a un texto multiacróstico que sobrepasa la mera lectura lineal combinando las lecturas horizontal, vertical, diagonal e incluso circular. En algunos casos es un artificio pseudoacróstico que comparte la idea de «texto

dentro del texto» del acróstico convencional pero sofisticada su ejecución. Los laberintos provienen, en cierta medida, del *technopaegnon* griego —«juego de arte» en el que el texto forma una figura cultivado en Alejandría por Teócrito (310-250 a. C.)— y conducen al caligrama, puesto en circulación por Apollinaire (1880-1918). E incluso a la poesía visual. Pero la denominación «laberinto» también puede designar a artificios de intenciones alejadas de la poética. Desde las antiquísimas inscripciones que permiten leer miles de veces el mismo mensaje en una retícula de letras hasta los entretenimientos enigmáticos derivados de los crucigramas, como el «salto de caballo» o el «paso de rey», que han proliferado en las secciones de pasatiempos de la prensa del siglo xx.

## Origen

El término «laberinto» designa a ciertas construcciones legendarias de la antigüedad, de estructura ingeniosa y compleja. Es durante el Barroco cuando este vocablo comienza a designar figuradamente a las composiciones multiacrósticas donde los caminos posibles de lectura se cruzan.

## Historia

El día 11 de septiembre de 1975 las obras de restauración del templo asturiano de Santianes de Pravia se paralizaron cuando bajo el altar mayor apareció una piedra que presentaba un fragmento de inscripción. Eran sólo veinticinco letras, pero su disposición demostraba que formaron parte de un laberinto legendario que el príncipe visigodo Silo había hecho inscribir en el arco toral que separaba la nave central del crucero del templo. La inscripción, cuya referencia más antigua data del año 975, fue semidestruida en 1637 por don Francisco García de Salas, propietario del palacio que aún hoy está adosado al templo. Pero las veinticinco letras del fragmento hallado permiten reconstruir íntegramente la inscripción original formando un rectángulo de 19 x 15 letras. La línea horizontal central, de diecinueve letras, sería, ECNIRPOLISILOPRINCE» y la vertical «NIRPOLISILOPRIN». Partiendo de la «S» central aparece en casi todos los sentidos posibles de lectura la inscripción SILO PRINCEPS FECIT, el príncipe Silo me construyó. Bombaugh, que a finales del siglo XIX ya se hacía eco de este ejemplo, reproduce la cifra de posibles lecturas que había quedado establecida desde el siglo XVI —unas 270 veces—, pero las leyes de la combinatoria permiten asegurar que el mensaje principesco se puede leer de 45 760

maneras distintas, y aún circulan otras teorías esotéricas que aumentan la cifra hasta 262 140 posibilidades de lectura porque inscriben el rectángulo en un rombo mayor de diecisiete casillas por banda —545 letras en total— que imitaría la estructura de un mandala oriental.

T	I	C	E	F	S	P	E	C	N	C	E	P	S	F	E	C	I	T
I	C	E	F	S	P	E	C	N	I	N	C	E	P	S	F	E	C	I
C	E	F	S	P	E	C	N	I	R	I	N	C	E	P	S	F	E	C
E	F	S	P	E	C	N	I	R	P	R	I	N	C	E	P	S	F	E
F	S	P	E	C	N	I	R	P	O	P	R	I	N	C	E	P	S	F
S	P	E	C	N	I	R	P	O	L	O	P	R	I	N	C	E	P	S
P	E	C	N	I	R	P	O	L	I	L	O	P	R	I	N	C	E	P
E	C	N	I	R	P	O	L	I	S	I	L	O	P	R	I	N	C	E
P	E	C	N	I	R	P	O	L	I	L	O	P	R	I	N	C	E	P
S	P	E	C	N	I	R	P	O	L	O	P	R	I	N	C	E	P	S
F	S	P	E	C	N	I	R	P	O	P	R	I	N	C	E	P	S	F
E	F	S	P	E	C	N	I	R	P	R	I	N	C	E	P	S	F	E
C	E	F	S	P	E	C	N	I	R	I	N	C	E	P	S	F	E	C
I	C	E	F	S	P	E	C	N	I	N	C	E	P	S	F	E	C	I
T	I	C	E	F	S	P	E	C	N	C	E	P	S	F	E	C	I	T

Reconstrucción del laberinto del príncipe Silo.

Los templos cristianos han sido los destinatarios de muchas de estas inscripciones mareantes. En su libro ya clásico sobre laberintos Paolo Santarcangeli reproduce algunos ejemplos que incorporan




elementos lingüísticos. Según Santarcangeli en 1843 se descubrió un laberinto de piedra en el pavimento de la antigua iglesia cristiana de Saint Reparatus de Orléansville, en el Argel entonces francés. Las paredes de la iglesia ya mostraban valiosos mosaicos decorados con inscripciones dispuestas como la de Asturias. Por ejemplo una que permitía leer «MARINUS SACERDOS»; en este caso los dos ejes centrales del cuadrado 15 x 15 eran idénticos: tanto en el eje vertical como en el horizontal se leía «SSVNIRAMARINVSS», siendo la M el punto central del laberinto. Pero lo más interesante de la iglesia había quedado oculto por el paso de los años: un laberinto de piedra con un multiacróstico laberíntico en el centro. Después de transitar por los caminos del laberinto se llegaba a la zona de la salvación como quien llega al centro de un tablero de parchís. Allí, bajo un rosetón que mostraba la inscripción «SEMPER PAX» se extendía una prodigiosa sopa de letras que permitía leer en todos los sentidos posibles el nombre de la presunta garante de la salvación prometida, «SANCTA ECCLESIA»:

A	I	S	E	L	C	E	C	L	E	S	I	A
I	S	E	L	C	E	A	E	C	L	E	S	I
S	E	L	C	E	A	T	A	E	C	L	E	S
E	L	C	E	A	T	C	T	A	E	C	L	E
L	C	E	A	T	C	N	C	T	A	E	C	L
C	E	A	T	C	N	A	N	C	T	A	E	C
E	A	T	C	N	A	S	A	N	C	T	A	E
C	E	A	T	C	N	A	N	C	T	A	E	C
L	C	E	A	T	C	N	C	T	A	E	C	L
E	L	C	E	A	T	C	T	A	E	C	L	E
S	E	L	C	E	A	T	A	E	C	L	E	S
I	S	E	L	C	E	A	E	C	L	E	S	I
A	I	S	E	L	C	E	C	L	E	S	I	A

El artificio del laberinto no siempre se basa en un mismo mensaje repetido muchísimas veces. También hay casos de poemas con textos *más* extensos que presentan una disposición parecida, a la manera de los ejemplos de Rábano Mauro o el Rector de Vallfogona que figuran en el subcapítulo [5.2.1] dedicado al acróstico. Giovanni Pozzi establece una clasificación exhaustiva de los poemas figurativos de todos los tiempos a partir de los procesos que

influyen en su elaboración y sin olvidar nunca el delicado enfrentamiento entre texto e imagen. En muchos de los casos se trata de verdaderos híbridos que combinan la potencia visual del caligrama con la lectura «texto a través» del acróstico. Pozzi reproduce, entre otros, «Fama et echo de Leopoldo Austriaco»: un acróstico triple descendente y ascendente combinado con versos ecoicos que proviene de la *Metamétrica* de Caramuel.

  
**F A M A E T E C H O**  
**DE LEOPOLDO AVSTRIACO,**

 A R M I N I B V S R E S O	 C	ONSCIA dic rerum. Id ur ipsi ----- Nome cepit amare Polus, cepit amar astalidū semper metro acclamatu udi. Hic vnde datus dulcis Apoll ara peto. Celebris quis Princeps Austrio agnitica dantur munera cui Re a nostri eclitur Mauors nouus æquori ce desperabit dulce monime ncipiunt cantare melo, & quili retul occinat en Populus! quid sibi clamo ix credo. Audistū conchas resonar uccurrit Laurus nunc generos egis Amor Princeps, viuatque sonoru t heqant. Victori agmina	I T O R ) G E N E R O S I S N I R E A S V B D E N S	? in omne Mar ? Amatu ? Pol ? lo ? ? ori ? Hyme ? Vll ? Amo ? Sonar ? Ros ? honoru ? gen	
	NAT LEOPOLDVM PLVR				

«Fama et echo de Leopoldo Asutriaco», en la *Metamétrica* de Juan Caramuel.

La sofisticada precisión que caracteriza a los poemas

«metamétricos» parece escindirse en dos vías expresivas a principios del siglo XX. Por un lado, el fuego y el genio de los poetas. Por el otro, el juego y el ingenio de los enigmistas. Guillaume Apollinaire empieza a divulgar el caligrama a partir de 1914. Lewis Carroll ya había incluido alguno en 1865 en su popular *Alice's Adventures in Wonderland* y, según asegura Joaquim Molas, el poeta catalán Rafael Nogueras i Oller también publicó uno en forma de S en 1905 en su poemario *Les tenebroses*, pero es Apollinaire quien los bautiza y los difunde entre los primeros vanguardistas. Sin embargo, el caligrama del siglo XX acostumbra a prescindir del concurso de anagramas, acrósticos, palíndromos y otros esfuerzos del ingenio que tanto ataban las manos (y los pies) de los autores barrocos. El depositario de este bagaje es el enigmista, especialmente en el caso de la tradición anglosajona. De entrada con los denominados doble-acrósticos y posteriormente con los enigmas de parrilla encabezados por los crucigramas, cuya invención es equiparable, en el campo de la enigmística, con la de la máquina de vapor en los campos económico y social.

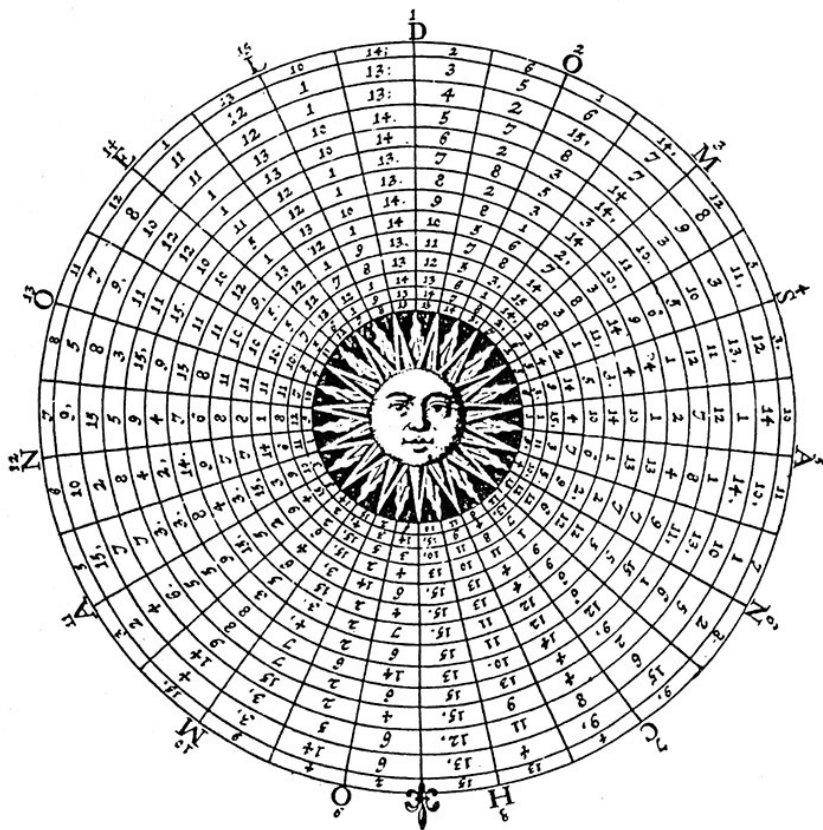
El diccionario de juegos de palabras de Harry Edwin Eiss, entre otros, afirma que el primer *double-acrostic* apareció el 30 de agosto de 1856 en las páginas de la revista *Illustrated London News* y lo



atribuye a «Cuthbert Bede». La fuente de estas referencias es siempre Henry E. Dudeney (1847-1930), quien asegura en su único libro sobre enigmas lingüísticos que la información le fue proporcionada por el editor de la revista *Queen*. «Cuthbert Bede» era el alias enigmático del reverendo J. Bradley e inicialmente bautizó su invención como «Acrostic Charade». La mecánica del juego era muy simple: se reproducía un verso y se dejaban en blanco las primeras y las últimas letras, las cuales formaban en acróstico dos palabras más o menos relacionadas que constituían el enigma. Este juego fue muy popular en la corte de la reina Victoria y de la realeza saltó a la prensa británica. En cierta medida, el doble acróstico ocupó el espacio que antes era patrimonio de las charadas y posteriormente lo sería de los crucigramas. Dudeney también cita el primer libro que reproduce el artificio, un volumen de pequeño formato titulado *Charades, Enigmas and Riddles: Collected by Cantab* impreso en 1860, en el cual el doble acróstico es tratado de «very recent invention». Pero también sugiere, como si nada, que la reina Victoria en persona fue una de las primeras constructoras de doble acrósticos, si no la primera.

# A O SENHOR CONDE DE VILLAFLORES.

Labyrinth: Egnima: Soneto: Encomiastico, Acrostico, Anagrammatico: em vinte, e oito Anagramas rigurosos. He cada circulo hum verso, cada verso dous Anagramas. Compoense as letras pellos numeros, e os numeros pellas letras, da periferia deste Orbe.



Soneto laberíntico português.

La sospecha monárquica de Dudeney no es gratuita. La extrae del prólogo de un libro que Charlotte Eliza Capel publicó en 1861 titulado *Victorian Enigmas; or Windsor Fireside Researches; being a Series of*

*Acrostics Enigmatically Propounded.* En la introducción la autora asegura que cinco años atrás le propusieron resolver un enigma que provenía de palacio:

Un amigo de Windsor me ha dado esto de palacio. Dicen que lo escribió la Reina para los Infantes.

A Dudeney le excita la posibilidad de otorgar un origen real al artificio del doble acróstico. Resta cinco años de 1861 y se planta exactamente en el año de la publicación del primer doble acróstico de «Cuthbert Bede». Todo cuadra. ¡Tal vez la reina más longeva de la historia de Inglaterra sea la verdadera inventora del juego! Después de insinuarlo como si nada, Dudeney reproduce el prosaico doble acróstico presuntamente pergeñado por la reina Victoria:

A city in Italy.  
A river in Germany.  
A town in the United States.  
A town in North America.  
A town in Holland.  
The Turkish name for Constantinople.  
A town in Bothnia.  
A city in Greece.  
A circle on the globe.

Instrucciones: Las iniciales forman el nombre de una ciudad de Inglaterra y las finales (leídas de abajo hacia arriba) algo por lo que la ciudad es famosa.

La solución es «Newcastle» en acróstico y «coal mines» (minas de carbón) en teleóstico invertido.

N	aple	S
E	lb	E
W	ashingto	N
C	incinnat	I
A	msterda	M
S	tambou	L
T	orne	A
L	epant	O
E	clipti	C

En otro de sus libros Dudeney añade a la leyenda victoriana que un buen día la reina descubrió por casualidad que con las últimas letras de cinco versos de Shakespeare se podía formar una palabra y este hallazgo teleóstico la animó a formalizar el enigma acróstico. Un relato precioso con todos los números para llegar a mito: Shakespeare y la reina Victoria, bien agitados, sólo pueden dar un producto genuinamente inglés. La versión del ludolingüista norteamericano Charles Carroll Bombaugh, coetáneo de Dudeney, no es tan idílica como la del inglés. Según Bombaugh la realeza se aficionó al juego rápidamente e «incluso la reina Victoria escribió

uno». Posteriormente el artificio se fue complicando en su camino imparable hacia los crucigramas convencionales. A principios del siglo xx ya se plantea el «quadruple acrostic», en el que las palabras en vertical que deben adivinarse ya son cuatro: el acróstico, dos mesósticos y el teleóstico.

Durante el siglo xx los caligramas y la poesía visual han sido muy practicados en casi todas las tradiciones literarias, pero sólo desde los postulados de la literatura potencial los textos han vuelto a incorporar con convencimiento algunos recursos metamétricos, para decirlo con Caramuel. Un ejemplo del poeta italiano Paolo Albani, miembro de Oplepo, sirve para constatarlo. En una de sus aportaciones a la «Biblioteca Oplepiana», Albani recoge la tradición del *technopaegnon* y la reformula. Prescinde de la silueta típica de los caligramas y se decanta por una imagen en negrita que sobresalga del poema convertido en sopa de letras. Además, decide entrelazar el lenguaje escrito y la imagen, de manera que cada uno de sus textos lleva inscrita la figura de una letra diferente del alfabeto. En mayúscula. Para conseguirlo, escribe veintiséis sopas de letras de las mismas dimensiones —siete líneas de veintisiete caracteres exactos cada una— y los reproduce en tipografía de anchura fija. En el primero, todas las Aes van en negrita y están

situadas de tal manera que su posición inscriba una A  
mayúscula de siete versos de altura:

1

## Atomi dispersi

sospendo gli **a**tomi dispersi  
in pochi regal**a**bili minuti,  
contorto fra placidi veleni  
medito cosa **a** **a**maramente sono  
in quest'**a**rdito ma**a**re che si  
muove gra**v**ido di pa**a**ure e di  
un vent**a**glio di gela**a**te péne

Albani repite el costosísimo proceso veintiséis veces, una por cada letra del alfabeto, incluidas las menos productivas en italiano. Unas palabras iniciales de Georges Perec recuerdan que la paciencia necesaria para un proceso tan complejo como éste puede ser insignificante comparada con el terror que provoca escribir «poesía libremente».

El código bíblico o la fuerza del azar

En 1997 apareció un libro de Michael Drosnin, un periodista norteamericano de origen judío que afirmaba haber descubierto el mítico código secreto

que oculta la Biblia y lo intentaba demostrar mediante un sofisticado sistema de lectura acróstica. El código bíblico es un mito de cariz cabalista que había llevado de cráneo, entre muchos otros, a sir Isaac Newton. Newton llegó a estudiar hebreo para hallarlo y se pasó media vida buscando esta fórmula global. En vano. La idea es tan simple como terrible: el destino de la humanidad está prefijado y este feroz determinismo no se limita a los grandes eventos sino que rige todos los detalles históricos significativos. Todo está escrito. Sólo es preciso descubrir el código secreto, descifrar los criptogramas de las Sagradas Escrituras y transformarlos en textos inteligibles. De nada sirven, por lo tanto, nuestros denodados esfuerzos para luchar contra el destino porque todo lo que ha de suceder sucederá de un modo inexorable. El código, tal como lo divulgaba Drosnin, había sido descifrado por el matemático hebreo Eliyahu Rips después de que un rabino de Praga detectase las letras de la palabra «Torá» entre las doscientas primeras letras de las versiones originales de cuatro libros bíblicos: *Génesis*, *Éxodo*, *Números* y *Deuteronomio*. Parece ser que en los cuatro casos hay cincuenta caracteres interpuestos entre las equivalentes hebreas de cada una de las cuatro letras de «Torá».

El descubrimiento del «código bíblico» se hizo

público cuando en 1994 los matemáticos israelitas Doron Witztum, Eliyahu Rips y Yoav Rosenberg publicaron un artículo en una revista científica donde explicaban el hallazgo de muchas secuencias de letras equidistantes en el *Génesis*. Su investigación los llevó a elaborar un programa informático capaz de remaquetar las 304 805 letras hebreas que componen el Antiguo Testamento en líneas de longitud de caracteres variable. La idea era que en alguna de las disposiciones posibles —desde una sola línea de 304 805 caracteres a 304 805 líneas de un solo carácter— coincidiesen las letras de cualquier nombre propio en el sentido vertical de lectura que caracteriza a los acrósticos. Cuando el acróstico buscado fuese detectado el estudioso analizaría la sopa de letras que se hubiese formado a su alrededor para descubrir los mensajes en cualquier sentido de lectura —horizontal, vertical o diagonal— que las manos del dios Azar o del Otro hubiesen introducido hace tres mil años. La tesis de fondo del «código bíblico» es que el texto sagrado contiene muchos subtextos oraculares que prefiguran el destino de la humanidad.

El periodista Michael Drosnin se familiarizó con las posibilidades adivinatorias del presunto código de la mano de Rips. El viejo matemático le explicó que había hallado la fecha del inicio de la Guerra del



Golfo inscrita en un acróstico un mes antes de que se produjese. Drosnin explica en su libro que uno de los primeros nombres propios que introdujo en el buscador del programa fue el de Isaac Rabin. El programa determinó que sólo una de las mejores combinaciones de líneas posibles permitía leer acrósticamente el nombre completo de Rabin: la que dividía el texto en 63 líneas de 4772 letras dejando una última huérfana de 4169. En esta disposición tipográfica, en la sopa de letras resultante el acróstico del primer ministro se cruzaba con una frase terrible: «asesino que asesinarás». Posteriores búsquedas en diagonal por la misma zona del texto establecían la fecha para el año hebreo que se iniciaba en septiembre de 1995. Todo esto sucedía a finales de 1994, de modo que Drosnin quiso advertir a Rabin del presunto peligro que corría, pero nadie le hizo caso. El 4 de noviembre de 1995 Rabin caía asesinado.



«flamenco». Talmente un Trivial Pursuit basado en los crucigramas. En Estados-Unidos las discusiones sobre la validez o la estulticia de estos acrósticos proféticos se alargaron durante meses. Hasta el punto de que Drosnin retó públicamente a sus detractores. El 9 de junio de 1997, en plena campaña promocional de su libro, Drosnin declaró a *Newsweek* «Cuando los que tanto me critican encuentren un mensaje sobre el asesinato de un primer ministro en las páginas de *Moby Dick* les daré crédito».

Dicho y hecho. El matemático australiano Brendan McKay respondió a Drosnin con contundencia desde una web sobre milagros matemáticos: <http://cs.anu.edu.au/~bdm> (datos de 1997). McKay advertía que la lengua inglesa es mucho menos flexible que el hebreo a la hora de formar palabras con letras sueltas porque la escritura del hebreo clásico sólo contiene las consonantes de las palabras. A pesar de este inconveniente, aplicaba el mismo mecanismo informático al texto de la novela *Moby Dick* y hallaba, por ejemplo, el nombre de Indira Gandhi en acróstico (IGANDHI) cruzado con la frase «the bloody deed» (el hecho sangriento). Gandhi fue asesinada el 31/11/1984 cuando ocupaba el cargo de primera ministra hindú. Animado por el éxito McKay se lanzó a buscar acrósticos fúnebres en

las sopas de letras de la ballena blanca y los hallazgos se sucedieron. El acróstico del presidente libanés René Moawad —asesinado mediante una bomba el 22/11/1989— apareció cruzado por dos frases ideales: «burst open the door» y «an exploding bomb». El método bíblico se mostraba también un pasatiempo muy eficaz aplicado a una novela. Tras Gandhi y Moawad desfilaron muertos tan ilustres como Lev Trotski, Martin Luther King, el canciller Engelbert Dollfuss, John Fitzgerald Kennedy, Abraham Lincoln y, para rematar la jugada, la entonces lloradísima Diana Spencer. Todos ellos escritos en acróstico y cruzados por frases tan alusivas a su manera de morir como las que Drosnin descubría en la Biblia.

La conclusión (provisional) es que si la mano de Yahvé está tras el texto bíblico la mano de Azar está tras *Moby Dick*. Martin Gardner ha escrito que tenemos una cierta tendencia a creer que las coincidencias siempre son sobrenaturales, de manera que les atribuimos un valor misterioso y oculto sin detenernos a pensar que a cada una de estas curiosas coincidencias le corresponden miles de millones de otras casualidades posibles que pudieron darse y no se dieron. Para ilustrar esta idea Gardner recuerda un aforismo aristotélico que relaciona a Jasón, el heroico promotor de la expedición de los argonautas,

con el sol. Si escribimos seguidas las iniciales de los doce meses del año en inglés —JFMAMJJASOND— nos aparece el nombre completo del héroe Jason. Si luego escribimos las iniciales de los nueve planetas del sistema solar ordenados por proximidad al sol —MVEMJSUNP— nos sale el sol en inglés (*sun*). ¿Qué significado tienen estas felices coincidencias? ¿Ocultan algún código secreto?

## Valoración

El prodigioso desarrollo industrial del sector de los pasatiempos lingüísticos producido a raíz de la popularización de los crucigramas resta valor a las alocadas propuestas multiacrósticas. Resulta casi imposible observar los esfuerzos literarios de Rábano Mauro o Venancio Fortunato sin ver en ellos una sopa de letras, probablemente el pasatiempo más pueril de todos los que se publican en las revistas de crucigramas. Y sin embargo, la idea de trayecto inherente a los laberintos multiacrósticos resulta muy atractiva. Ferdinand de Saussure se sintió tentado a afirmar que la poesía grecolatina estaba escrita según un código que ocultaba palabras clave en cada verso. En los poemas multiacrósticos esta intuición nunca demostrada del padre de la lingüística adquiere sentido conscientemente y las letras se transforman en

encrucijadas que la mirada del lector atraviesa maravillada. No en vano la mayoría de los ejemplos más hiperbólicos de escritura multiacróstica son de tema religioso. El descubrimiento de nuevos caminos de lectura en un texto ya leído nos acerca al territorio sublime de lo sagrado. Y a otras expresiones de locura.

### Ejemplo en castellano

Carbonero recoge muchísimos ejemplos de composiciones del siglo xix en castellano, todas ellas de signo religioso y de poco interés. La mayoría de ellas parecen estrictamente elaboradas desde la obsesión aritmética. Los textos que las acompañan suelen especificar el número de veces que se puede leer la frase escogida en la disposición propuesta. Centenares de miles o incluso millones. Un ejemplo discreto de estos pentacrósticos castellanos del siglo XIX es esta cruz gamada elaborada a partir de la siguiente cuarteta:

Cruz remedio de mis males,  
Ancha sois, pues cupo en vos  
El Gran Pontífice Dios  
Con cinco mil Cardenales.

Carbonero la toma del padre Ignacio Herrera, quien afirma haberla visto en un manuscrito del siglo XVII y

también en letras de oro bordadas en un pequeño dosel que servía para una cruz en la antigua catedral de Albarracín.

SELAMSIMED  
ELAMSIMEDO  
LAMSIMEDO

OID

IDE

DEM

EME

MER

ERZ

RZU

ZUR

URC

LES

ALE

NAL

ENA

DEN

RDE

ARD

EUPSIOAHNA

SEUPSIOAHNA

CSEUPSIOAHC

UCS

PUC

OPU

EOP

NEO

VNE

OVN

SOV

NCINCOMILCAR

IHS

ONCINCOMILCA

CONCINCOMILC

ELG

LGR

GRA

RAN

ANP

NPO

PON

ONT

NTI

TIFICEDI

IFICEDIO

FICEDIOS

El comentario «técnico» de Carbonero forma parte del género:



Dispuestas las letras según se presentan en la cruz que aquí figura, puede leerse el primer verso en 2080 diferentes direcciones, el segundo en 2586, el tercero en 1233 y el cuarto en 2080.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bombaugh (1874), Carbonero (1890), Drosnin (1997), Dudeney (1907, 1925), Eiss (1986), Gardner (1975), Hatherly (s.f.), Molas (1983), Pozzi (1981, 1984), Rips, Rosenberg & Witztum (1994), Santarcangeli (1984).

*Bibliografía literaria:*

Albani (1996), Apollinaire (1917, 1918), Caramuel (1663), Carroll (1865), Nogueras (1905).

### 5.2.3. *Cuadrado mágico*

#### Definición

La denominación «cuadrado mágico» designa a una frase palindrómica latina de cinco palabras de cinco letras —una de las cuales es palíndromo y las otras cuatro bifrontes— dispuestas de una de estas dos maneras:

R O T	S A T
A S	O R
O P E	A R E

R A	P O
T E N	T E N
E T	E T
A R E	O P E
P O	R A
S A T	R O T
O R	A S

El cuadrado mágico —o «laterculus» (baldosa en latín)— ha inspirado los juegos de palabras geométricos, basados en una disposición panacróstica que permite la lectura de todas las letras en horizontal y en vertical. Algunos tratadistas han querido ver en él el precedente más antiguo de los crucigramas.



El primer cuadrado mágico descubierto.

Origen

El descubrimiento físico del primer ejemplar de cuadrado mágico en la época moderna data de 1868, cuando una excavación arqueológica dirigida por el capitán Abbott, a la sazón encargado del Museo de Cirencester, halló esta inscripción en un muro del condado inglés de Gloucester.

Posteriormente han aparecido más inscripciones en el sur de Francia, Mesopotamia —Dura Europos—, Pompeya, Budapest y los Balcanes. Las hipótesis sobre su origen y significado son diversas y contradictorias. Felix Grösser deconstruyó el cuadrado para demostrar su origen cristiano de una manera ludolingüística. Jerome Carcopino atribuyó su invención al Padre de la Iglesia Ireneo de Lyon (ca. 140-202) en el contexto de la persecución a los primeros cristianos. Pero el hallazgo de un nuevo ejemplar en Pompeya en 1936 permite pensar en un origen anterior a la destrucción de la ciudad por el Vesubio en el año 79 de nuestra era. También la *Jewish Encyclopedia* reproduce en su entrada «Acrostics» un cuadrado mágico idéntico en hebreo y el enigmista italiano Salvatore Chierchia ha descubierto uno en lengua quechua.

## Historia

La historia del cuadrado mágico forma parte del

bagaje ludolingüístico estudiado por especialistas de la talla de Borgmann o Gardner. El primer ejemplar de cuadrado mágico que se halló en Inglaterra tenía un tamaño parecido a la palma de una mano, pero ejerció una gran fascinación en los arqueólogos y estudiosos de la época romántica. A pesar de su origen latino, la traducción de la frase que componen las cinco palabras continúa siendo un misterio. Especialmente por lo que respecta al bifronte de OPERA-AREPO. Las primeras investigaciones revelaron que en la zona sur de Alemania este cuadrado mágico era conocido como un hechizo contra el dolor de muelas y las mordeduras de perro. Tolosani llega a reproducir un fragmento de un tratado del siglo XVII en el que se asegura que a los perros que padecían hidrofobia se les daba un trozo de pan con el cuadrado mágico escrito en la costra. Los portugueses lo introdujeron en Brasil en el siglo XVI y los amerindios lo llegaron a adoptar como amuleto protector contra las serpientes venenosas, pero la pista física de las inscripciones antiguas comienza en el siglo XIX en Inglaterra. Tras el hallazgo del ejemplar inglés aparecieron otros.

En 1874 un estudioso llamado C. Wescher publicó un artículo en el que hablaba de un manuscrito griego del siglo XIV que reproducía el

cuadrado mágico comenzando por SATOR. Wescher estaba convencido de que el cuadrado era un juego de palabras místico de los pensadores bizantinos. El manuscrito griego contenía un comentario sobre la frase palindrómica que se genera al desplegar el cuadrado. Wescher la tradujo así: «El sembrador lleva el arado, y su tarea (de arar) ocupa las ruedas»; literalmente escribe «Le semeure est á la charrue, le travail (du labour) occupe les roues». Su valoración niega cualquier valor mágico al artificio, de modo que el formato palindrómico es visto como puro juego de origen medieval. Otros estudiosos rechazaron la simplificación antirromántica de Wescher e insistieron en las inquietantes simetrías del cuadrado mágico. El verso sotádico latino «ROTAS OPERA TENET AREPO SATOR» pivota sobre la N de TENET y este palíndromo de cinco letras forma una cruz en el centro del cuadrado.

Las especulaciones crecieron en 1899 con la aparición de un artículo de F. Haverfield en el *Archeological Journal* que ofrecía evidencias de un origen romano del cuadrado mágico. A Haverfield le cuadra todo excepto la palabra AREPO, pero cree descubrir en ella un cierto influjo celta relacionado con la antigua unidad de medida gala *arepennis* y señala, esperanzado, que la distancia que separa *arepennis* del verbo latín *arare* es muy pequeña.

También cita otro ejemplar del cuadrado mágico grabado en una placa de arcilla en la puerta del coro de la capilla de Saint Laurent, muy cerca de Rochemaure, en el sur de Francia. Finalmente Haverfield también relaciona el cuadrado mágico con las inscripciones laberínticas de la antigua Orléansville, al norte de Argelia, y con la que el príncipe Silo hizo inscribir en una iglesia asturiana, tal como consta en el subcapítulo [5.2.2] de *Verbalia*. Concluye, por tanto, que el cuadrado mágico no es un artificio aislado, sino que forma parte de una tradición rica y plural.

Otras especulaciones sobre el presunto origen copto del artificio, avaladas por el hallazgo en 1899 de un papiro que lo reproducía en la versión ROTAS, transformaron el cuadrado mágico en un centro de interés para los estudiosos. La egiptología era un campo incipiente que provocaba grandes polémicas y los hallazgos arqueológicos se sucedían. La mayoría de las voces se negaban a otorgar al cuadrado mágico un origen anterior a la Edad Media. De hecho, esta posición les era más cómoda porque permitía definirlo como un puro artificio medieval sin más trascendencia. Pero en 1926 surge una voz discordante. El alemán Felix Grösser aventura una hipótesis ludolingüística que contradice las tesis medievalistas de sus colegas. Grösser afirma poder

demostrar que el cuadrado mágico es un criptograma que oculta un mensaje cristiano. Al recombinar sus letras, consigue formar una cruz anagramática que contiene la expresión duplicada PATER NOSTER con el añadido de una Alfa y una Omega en cada punta:

A  
P  
A  
T  
E  
R  
N  
O  
S  
T  
E  
R  
O

A    P A T E R N O S T E R    O

El alemán sugiere esta disposición en cruz porque la



única letra que no se repite es la N. También sitúa las dos A y las dos O sobrantes en los cuatro extremos de acuerdo con San Juan: «Yo soy alfa y omega, el principio y el final» (*Apocalipsis*, 21,6). Este hallazgo le anima a defender el significado simbólico del cuadrado entre los primeros cristianos, en una línea próxima al origen acróstico del pez que identificaba a los primeros seguidores de Cristo [5.2.1]. Su interpretación refuerza el papel sagrado del palíndromo y transforma el cuadrado mágico en una estrategia criptográfica para ocultar el auténtico mensaje. Sólo los iniciados podían descifrarlo.

En 1933 un equipo de arqueólogos que excavaba en el desierto sirio localizó un nuevo cuadrado mágico en Dura Europos, una antigua ciudad del curso alto del Éufrates destruida por los sasánidas en el siglo 111 d. C. Los documentos que acreditan los descubrimientos arqueológicos quedan recogidos por Rostovtzeff en dos estudios y fueron determinantes para que muchos estudiosos apoyasen abiertamente la hipótesis cristiana que Grösser proponía por la vía anagramática. Las especulaciones llegaban así a un consenso: el concepto simbolizado por el cuadrado mágico se aproximaba a la fórmula «Pater Omnipotens Aeterne Deus» y revelaba que los primeros cristianos se habían valido de técnicas enigmísticas para ocultar su identidad. Las

excavaciones de franceses y norteamericanos en Dura Europos pronto confirmaron que los habitantes de esta ciudad próxima a Palmira y heredera del mítico rey Salomón habían hablado muchas lenguas y habían rezado a muchas divinidades diferentes. La inscripción hallada se encontraba junto a otra que reproducía un verso de Virgilio, de modo que su autor pudo haber sido un soldado romano.

El origen del cuadrado mágico quedaba así acotado a los dos siglos que separan la muerte de Jesucristo de la caída de Dura Europos.

El descubrimiento en 1936 de un nuevo cuadrado mágico en las excavaciones de Pompeya acabó de centrar el debate. Según Borgmann el ejemplar de Pompeya se localizó en la casa de Paquius Proculus rodeado por esqueletos de niño. Este hallazgo proyectaba el origen del cuadrado a una fecha anterior a la erupción del Vesubio y rebatía con contundencia la hipótesis francófila defendida hasta entonces por Guillaume de Jerphanion y Jérôme Carcopino. Según Carcopino Ireneo de Lyon había inventado el cuadrado en el siglo II en el seno de una primera comunidad de cristianos del sur de Francia que acabaron siendo devorados por las bestias en una fiesta organizada por el emperador Marco Aurelio en el verano del año 177. La hipótesis de Lyon no entraba en contradicción con el descubrimiento de

Dura Europos porque muchos de estos cristianos provenían de las regiones desérticas de Asia Menor, pero el cuadrado mágico de Pompeya era un siglo anterior. Tanto Jerphanion como Carcopino pusieron en cuestión el hallazgo pompeyano con argumentos diversos, como que podía ser una inscripción hecha después de la erupción del Vesubio o que la actividad de ocultar símbolos cristianos mediante criptogramas no aparece hasta las persecuciones del siglo III. Pero la hipótesis lyonesa empezaba a correr el peligro de ser devorada por los hechos.

En 1954 unas excavaciones en Budapest permitieron descubrir todavía otro cuadrado mágico en una villa romana del año 107, aproximadamente, tal como lo recoge Szilagyi en el artículo de divulgación arqueológica subsiguiente. Esta vez la inscripción iba acompañada de un verso sotádico incompleto —«Roma tibi sub/it...»— escrito de la misma mano. Borgmann reconoce el palíndromo «Roma tibi subito motibus ibit amor» y recuerda que hasta entonces la fuente más antigua de este verso sotádico era una carta del siglo V en la que Sidonio Apolinar ya lo tacha de antiguo: «sic est illud antiquum». El hecho de que el autor material de la inscripción húngara coloque un palíndromo convencional al lado del cuadrado mágico permite a Borgmann formular una feliz afirmación: «Tal vez el

cuadrado es meramente un ejemplo curioso de verso sotádico que se inscribe en la tradición griega que recogen los poetas latinos».

Más allá de las pequeñas discordancias cronológicas, la reveladora deconstrucción ludolingüística que Grosser hizo del cuadrado mágico se mantiene indiscutida. En cambio, la palabra AREPO ha generado más especulaciones que la mirada equívoca de un desconocido. Martin Gardner se hace eco de la tesis celta de Haverfield que asocia AREPO a un arado y aporta un dato sorprendente: el cuadrado mágico aparece en el sello personal de Cyrus McCormick, el inventor de la máquina segadora, de origen familiar celta. Sea como fuere, la hipótesis celta que asocia AREPO al arado o al carro es normalmente la más defendida. Pero hay otras muchas.

También se ha querido ver en AREPO una variante del verbo latino EREPO (salir arrastrándose o encaramarse), de modo que la frase podría aludir a Dios que abandona a su obra después de haberla provisto de ruedas, o sea tras haberla completado. Otra especulación niega que AREPO sea una palabra y la transforma en el acrónimo de la fórmula «Aeternus Redemptor Et Pastor Omnipotens». Una tercera hipótesis se basa en la posible lectura bustrofédica

del cuadrado, que eliminaría de la frase ROTAS y también el problemático AREPO, transformándola en un palíndromo por palabras: «El sembrador tiene en sus manos las obras, las obras tiene en sus manos el sembrador» (SATOR OPERA TENET TENET OPERA SATOR). Lamentablemente, por más que la escritura bustrofédica estuviera muy viva en el siglo I, no se practicaba nunca con el alfabeto latino sino con el griego. Una cuarta línea especulativa ha llegado a formular seriamente que AREPO fuese un nombre propio. Inevitablemente, la perspectiva de un oscuro señor Arepo ha excitado la ironía verbívora. Entre otros, el ludolingüista italiano Anacleto Bendazzi se inventa un hilarante «sembrador Arepone» en una de sus composiciones. Finalmente, el californiano Harry Partridge ha publicado una extensa elucubración sobre el sentido del cuadrado mágico basado en la premisa de que SATOR proviene del griego SOTER (salvador). O sea que el misterioso bifronte de OPERA continúa siendo un misterio digno de un relato gótico como *El fantasma de la ópera*.

En una historia de los crucigramas el publicista Roger Millington relata un episodio «arepiano» extraído de la sección de cartas al director de *The Times*. En enero de 1925 un lector solicitaba información sobre el misterioso cuadrado. Dos días

más tarde el reverendo W. Hopkinson señalaba que en la iglesia de Great Gidding de la diócesis de Ely existe una pieza octogonal de roble que muestra la inscripción del cuadrado bajo la fecha 1614 y entre las letras E y R. Hopkinson había descubierto que E. R. eran las iniciales de Edward Rumbolt, el párroco titular en 1614. Por lo que respecta al sentido del misterioso palíndromo, Hopkinson dividió el problemático AREPO y sugirió que tal vez se debería leer «SAT ORARE POTEN? ET OPERA ROTAS» (¿Eres capaz de rezar lo suficiente? Y balbuceas durante la liturgia), porque según él «opera» se usaba en latín medieval para designar a la liturgia. El método Hopkinson causó furor entre los verbívoros amantes de la literatura epistolar, hasta el punto de que Millington reproduce un buen número de contrapropuestas similares enviadas por otros lectores. Anagramas en la línea del «PATER NOSTER A ET O» de Grosser o incluso contracciones de un himno latino de los cristianos primitivos que inicialmente habría dicho: «SAT ORARE POTEN(TER) ET OPERA(RE) R(ATI)O T(U)A S(IT)».

La fascinación que el cuadrado mágico ha ejercido sobre creadores de todos los tiempos es notable. El compositor vienés Anton von Webern (1883-1945) lo usó para ilustrar el principio básico

del método dodecatónico que él mismo utilizó desde 1924: la equiparación de la serie básica, la inversión, la retrogradación y la inversión de la retrogradación. Stefano Bartezzaghi habla de la traducción italiana hecha en 1987 de una novela del brasileño Osman Lins que no he podido localizar. Se titula *Avalovara* y, según Bartezzaghi, está construida a partir de la superposición de dos figuras geométricas: el cuadrado mágico (el esotérico) y la espiral (el jocoso). Una reedición de la cópula entre el fuego y el juego o lo sagrado y lo profano. También en *II Pendolo di Foucault* de Umberto Eco el cuadrado mágico hace una fugaz aparición durante una ceremonia de iniciación a una secta esotérica:

«Quid facit Sator Arepo?».  
«Tenet Opera Rotas».  
«Quid facit Satan Aclama?».  
«TabatAmata Natas».

Pero el cuadrado mágico latino, a pesar de la imagen de enigma irresoluble que desprende, no es el único cuadrado mágico que ha sido descubierto. El enigmista y escritor italiano Salvatore Chierchia ha investigado una leyenda incaica en lengua quechua que transcribió en el siglo XVI el misionero español Fray Martín de Morúa y que en 1910 se publicó en Londres en versión inglesa. El título original según el religioso español es *Ficción y suceso de un famoso*

*pastor llamado Acoya-Napa, con la hermosa y discreta Chuqui-Llantu, ñusta hija del Sol.* Trata de una princesa y sacerdotisa inca enamorada de un pastor que ha desaparecido. En plena desesperación le aparece en sueños un pájaro que la invita a dirigirse al «jardín de las cuatro fuentes» y cantar lo que le sea más querido. Sólo si las fuentes repiten sus palabras podrá satisfacer su deseo de reencontrarlo. A la hora de la verdad, cinco palabras misteriosas invaden la mente de la joven y virginal princesa. Ella las pronuncia y se produce un hecho sobrenatural. El pasaje clave que describe el momento del hechizo alertó a Chierchia:

Respondíanse estas cuatro fuentes con tanta conformidad que no discrepaban en un punto de lo que unas decían las otras al derecho y al través, a la larga y hacia arriba de la misma manera que la figura lo muestra.

La princesa consigue su objetivo pero el texto no muestra ninguna figura. Chierchia especula que tal vez la leyenda no dice nada de la figura porque sus transcriptores no la conocen. En cambio su fino olfato de enigmista le guía a una solución sorprendente. Las cinco palabras mágicas que la princesa ha soñado son: MICUC ISUTU CUYUC UTUSI CUCIM. Cinco palabras de cinco letras morfológicamente idénticas a las del cuadrado



mágico SATOR:

M I C U C  
I S U T U  
C U Y U C  
U T U S I  
C U C I M

El nuevo cuadrado mágico emerge magnificente en una lengua, como la quechua, sin tradición de escritura. Además, la frase en cuestión también es difícil de traducir y de interpretar. Chierchia propone como traducción más satisfactoria «Un gusano que come el UTUSI que se mueve es felicidad» y señala que Micuc (hoy transcrito «mikuq») es el participio presente del verbo *mikuy* (comer); que CUYUC es otro participio presente de *kuyuy* (moverse); que CUCIM proviene de *kusi*, con el sufijo «m» copulativo, y que quiere decir «es felicidad»; que ISUTU es un gusano parecido al ácaro; y, finalmente, que UTUSI es el término oscuro del cuadrado, equivalente al AREPO latino. A pesar de que el editor inglés lo traduce alegremente por «corazón» ni el mismo Fray Martín de Morúa lo sabe definir.

... que hasta ahora no hemos sabido qué significación tenga este vocablo... y algunos quieren decir que significa el miembro

genital, vocablos que enamorados antiguamente inventaron.

Chierchia no excluye una alusión erótica transparente o un simbolismo fálico, porque esto explicaría la escasa difusión y notoriedad de este hallazgo andino en comparación con el eco universal del cuadrado mágico SATOR, pero señala que el vocablo ya sale al principio del relato. El pastor, al mostrar a la chica la cinta de lana de vicuña que lleva como una diadema, la llama UTUSI y dice que contiene una escena de un gusano comiéndose un corazón. De aquí proviene la traducción inglesa. De todos modos, Salvatore Chierchia no descarta que la mano del buen Fray Martín de Morúa haya tenido algo que ver en todo ello. Le parece plausible que supiese latín y sospecha que el antiguo cuadrado mágico cristiano tal vez no le era desconocido, de manera que podría haber añadido con toda impunidad las cinco palabras clave a la transcripción que hace de la leyenda. O incluso habérsela inventado. De hecho, en la transcripción del cuadrado mágico usa una grafía basada en la pronunciación española, especialmente en el doble sonido asociado a la letra C, oclusivo al final y ante U, y sibilante ante I.

La vía geométrica

La vía mística no es la única que emana del cuadrado



el fervor «satorístico» ha incitado a muchos ludolingüistas a crear cuadrados mágicos de cuatro, cinco y más palabras. En la tradición anglosajona el formato 5 x 5 ha servido de patrón para crear frases palindrómicas capaces de adoptar la disposición del cuadrado mágico. El ludolingüista neerlandés Battus reproduce media docena de estos cuadriláteros palindrómicos en una colección de palíndromos que publicó para conmemorar el año capicúa de 1991. Uno de ellos data de 1932, cuando el redactor de enigmas del *New Statesman* Hubert Philips publicó la frase palindrómica «Pater arose to note so rare tap» en este formato:

P	A	T	E	R
A	R	O	S	E
T	O	N	O	T
E	S	O	R	A
R	E	T	A	P

También dom Anacleto Bendazzi reproduce dos ejemplos similares, de rango 4 y 5, en los que se lee, respectivamente, «Pace amor cosa eran?» y «Animo no, nam in anima non omina»:

P A C E	A N I M
	O

A M O R	N O N A
	M
C O S A	I N A N I
E R A N	M A N O
	N
	O M I N
	A

La creación de cuadrados no palindrómicos de gran longitud es uno de los retos habituales de los ludolingüistas en todas las lenguas. Hasta el formato 7 x 7 las soluciones acostumbran a ser diversas, pero a partir de este tamaño las palabras necesarias suelen ser muy exóticas. En inglés, francés e italiano se han llegado a publicar cuadrados i o x i o, aunque algunos de los vocablos usados están documentados en fuentes un poco extravagantes. En catalán el récord lo ostentaba, a principios del año 2000, el ludolingüista de Mataró Toni Civit con este 8 x 8:

A	T	R	A	C	A	R	A
T	R	E	M	O	L	E	S
R	E	A	P	R	E	N	S
A	M	P	L	J	A	D	A
C	O	R	I	N	T	I	C
A	L	E	A	T	O	R	I

R E N D I R I A  
A S S A C I A T

Tolosani reproduce, entre muchos otros, este ejemplo en francés de 9 x 9:

G R A V A T I E R  
R E F I N A N C E  
A F F R O N T A T  
V I R O N N E R A  
A N O N N A N T S  
T A N N A N T E S  
I N T E N T E R A  
E C A R T E R A I  
R E T A S S A I T

Y luego dedica 150 páginas de su manual de enigmística de 1938 a reproducir una veintena de variantes de artificios geométricos que prefiguran la invasión de parrillas que en aquella misma década del siglo XX comportaría la popularización de los crucigramas anglosajones a escala planetaria. Divide estos antepasados desparrillados de los *crosswords* en cuatro grandes categorías: los juegos a base de líneas rectas, los que presentan líneas irregulares, los de retícula y los que se basan sólo en líneas curvas.

Todos los enigmas se presentan también en versión silábica. El planteamiento suele ser un poema y la estructura de la respuesta viene marcada mediante puntitos o números que han de ser sustituidos por las letras o las sílabas de las palabras solución. Visualmente, los enigmas geométricos recuerdan a los poemas multiacrósticos y laberínticos del Barroco, pero sus intenciones son exclusivamente lúdicas. En la primera categoría figuran casi todas las formas geométricas regulares —cuadrados, triángulos, losanges, trapecios, octógonos, pentágonos, hexágonos...—, la segunda contiene estelas —por ejemplo en hileras de 1-2-7-6-5-6-7-2-1 letras— y cruces, la tercera nuevamente polígonos pero con las letras dispuestas de modo que la lectura sea reticular y la cuarta espirales de magnitudes diversas. Al final de la sección «stelle, croce e figure varie» aparece un ejemplo de crucigrama en italiano —«parole incrociate»— acompañado de una diatriba de Tolosani contra el invento norteamericano, que concluye así:

... nuestros juegos geométricos son mucho más difíciles de construir y mucho más fáciles de resolver, y de ellos pienso que deriva el juego americano.

En realidad, los juegos geométricos no son exclusivos de la enigmística italiana. Will Shortz

documenta los primeros cuadrados de más de cinco letras en lengua inglesa. El primer 6 x 6 se publicó en 1859, dieciséis años antes de la aparición en Turín de *La Gara degli Indovini* (1-7-1875), que significaría el pistoletazo de salida de la enigmística italiana. Según Shortz los cuadrados en inglés alcanzaron el grado 7 —siete palabras de siete letras— en 1877, el grado 8 en 1884 y el grado 9 en 1897. Un siglo más tarde Shortz aún afirma que nunca se ha creado un cuadrado 10 x 10 en lengua inglesa con palabras indiscutibles, a pesar de las muchísimas personas que lo han intentado con la ayuda de programas informáticos. Martin Gardner también reproduce cuadrados de gran formato en inglés y en francés, pero se detiene en el grado 9. Al lado del 9 x 9 GRAVATIER francés que ya reproducía Tolosani, Gardner afirma que en inglés se han construido alrededor de novecientos y destaca uno compuesto en 1928 por un especialista de Chicago llamado Wayne M. Goodwin:

F R A T E R I E S  
R E G I M E N A L  
A G I T A T T V E  
T I T A N I T E S  
E M A N A T I S T



R E T I T R A T E  
I N I T I A T O R  
E A V E S T O N E  
S L E S T E R E D

Dmitri Borgmann considera que éste es uno de los mejores porque siete de las nueve palabras tienen entrada en el diccionario *Webster*, y las dos que no figuran en él son *retitrate-titrate* quiere decir valorar y este «revalorar» figura en un diccionario de 1909-«Eavestone», nombre de una población inglesa de Yorkshire.

## Valoración

El cuadrado mágico se asemeja a un cromosoma. Reúne en una sola figura de dimensiones reducidas y simetría perfecta tres de los mecanismos más característicos del ingenio verbal: el acróstico, el anagrama y el palíndromo. Se entiende que su compleja simplicidad haya fascinado a generaciones y generaciones de lectores verbívoros. Que haya suscitado aproximaciones de tipo místico, criptográfico o meramente lúdico. Pero, más allá de la perfección formal y de su aspecto de matriz matemática, el cuadrado mágico atrae porque contiene una palabra oscura como AREPO. Si el cero

rompe la simétrica proporcionalidad entre riesgo y ganancia en la ruleta, el bifronte de OPERA ofrece el único punto de fuga posible en la retícula previsible del palíndromo plegado. El camino que va del cuadrado mágico a los crucigramas es largo. Más allá de las cuestiones técnicas y de las palabras oscuras no es demasiado difícil fabricar cuadrados o triángulos o trapecios u otras disposiciones geométricas de letras que permitan lecturas diversas. Lo difícil es encontrar la magia.

### Ejemplos en castellano

En 1864, Hilario Pipiritaña reproduce en su monstruario lingüístico *Las muy una barbaridades* un ejemplo 4 x 4 en castellano, calificándolo de «conocido laberinto»:

Al mismo inofensivo género corresponde el conocido laberinto:

```
R A R O
A M O R
R O M A
O R A R
```

Otros ejemplos de cuadrados 4 x 4 en castellano figuran en el número 45 de *Semagames*,

correspondiente a diciembre de 1999. Su editor Ramon Giné ofrecía estos tres:

O S A	S A R	R A L
R	A	A
S A N	A M O	A V A
A	R	L
R O M	R O M	L A V
A	A	A
O R A	A R A	A L A
R	S	R

*Bibliografía ludolingüística:*

Bartezzaghi (1992), Battus (1991), Bendazzi (1951), Borgmann (1965, 1980), Carcopino (1953), Chierchia (1996), Gardner (1961), Giné (1999b), Grösser (1926), Haverfield (1899), Jerphanion (1935), Millington (1974), Morúa (1585), Partridge (1980), Pipiritaña (1864), Rostovtzeff (1934, 1936), Shortz (1996), Szilagyi (1954), Tolosani (1938), Wescher (1874).

*Bibliografía literaria:*

Eco (1988).

#### 5.2.4. *Crucigrama*

#### Definición

Enigma múltiple que consiste en rellenar una parrilla con letras que forman palabras en los sentidos horizontal y vertical de lectura. Cada una de estas palabras está separada de la contigua mediante un cuadrito negro y es la respuesta a una definición, más o menos capciosa, asociada a la posición que ocupa en la parrilla. Según Stefano Bartezzaghi «los crucigramas son más la reconstrucción de un rompecabezas que la adivinación de un enigma», pero esta definición sólo es válida para las llamadas cruzadas —que prescinden de las definiciones— o en sentido figurado para los crucigramas definidos de un modo anodino. En la tradición «críptica» cada definición es un verdadero enigma y la resolución una suma de dos procesos: uno de sustitución enigma-respuesta y otro de combinación entre respuestas horizontales y verticales.

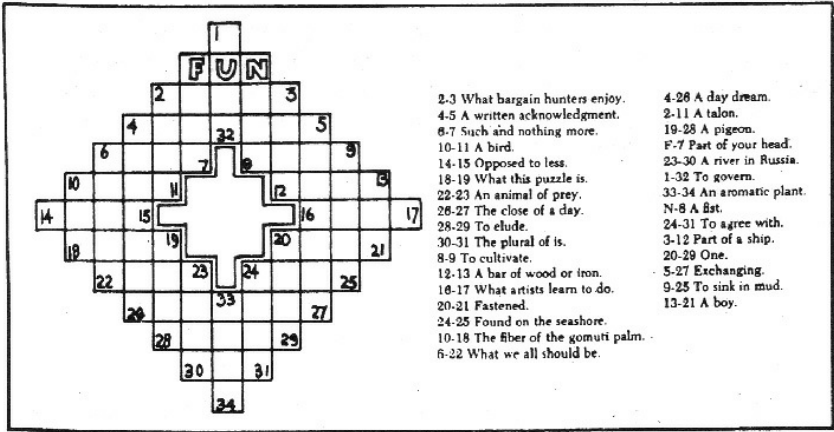
Existen muchas variantes de crucigramas, entre las cuales tal vez las más consolidadas son ocho: crípticos, temáticos, silábicos, encadenados, autodefinidos, blancos, cruzadas o parrillas de solución múltiple. En los crípticos las definiciones contienen estrategias propias de la enigmística clásica, como anagramas [5.1.1], decapitaciones [7.1.2] o charadas [9.2.3]; los temáticos presentan un alto porcentaje de palabras relacionadas con una materia concreta; en los encadenados la separación

de las palabras contiguas no se hace mediante cuadritos negros sino haciendo más grueso el trazo de la parrilla; los autodefinidos presentan la definición dentro del cuadro negro; los blancos no revelan la posición que tienen los cuadritos negros en la parrilla; las cruzadas listan las palabras solución a pie de parrilla prescindiendo de las definiciones; y, por último, los crucigramas de solución múltiple presentan dos (o más) alternativas completamente diferentes de resolución para una misma parrilla. De entre los otros muchos juegos geométricos derivados de la popularización de los crucigramas destaca el damerograma, un artificio de combinación en el que las palabras definidas no se cruzan sino que se trasladan individualmente a una posición predeterminada en una parrilla que condene el texto solución. También el Scrabble participa del procedimiento, en este caso meramente combinatorio, de entrecruzar palabras en una parrilla de 15 x 15 cuadros que aquí es tablero de juego.

### Origen

La denominación «crucigrama» proviene del vocablo inglés *Crosswords* (palabras cruzadas) porque se trata de un artificio de origen anglosajón. Se ha convenido en que el primer crucigrama salió publicado el 21 de diciembre de 1913 en el Suplemento Dominical *Fun* del diario *New York*

*World* firmado por el inglés Arthur Wynne. Una parrilla romboidal con un hueco central bautizada inicialmente con el nombre de *word-cross*. Tres semanas más tarde, ya en 1914, una confusión tipográfica invirtió los términos y el «word-cross puzzle» se transformó en «cross-word puzzle», denominación que acabó por consolidarse. Se saben pocas cosas de Wynne. Millington dice que era hijo del editor del *Liverpool Mercury* y que emigró a América en 1905, donde trabajó en diversos diarios de la cadena Hearst hasta su muerte en Florida el 14 de enero de 1945. Como suele pasar en estos casos, hay precedentes más o menos documentados y otros candidatos a colgarse la medalla del invento, pero Arthur Wynne ha pasado a la historia como el padre del crucigrama.



El primer crucigrama de la historia. Lo firmó Arthur Wynne en el suplemento dominical del diario *New York World* el 21/12/1913.

La denominación que los *crosswords* reciben en otras lenguas es susceptible de sufrir caprichosos cambios, pero las denominaciones genéricas suelen ser traducciones literales del término inglés. En castellano se denominan «crucigramas», en catalán *mots encreuats*, en francés *mots croisés* y en italiano *parole incrociate* o *cruciverba*. Pero la mayoría de las lenguas han producido variantes más o menos sinonímicas. En los Estados Unidos Hovanec atribuye al reverendo Edward J. O'Brien la denominación culta de *cruciverbalists* para designar a los artífices de crucigramas de alta dificultad. Ferté y Capelovici también llaman *verbicrucistes* a los crucigramistas franceses y reservan el apelativo de

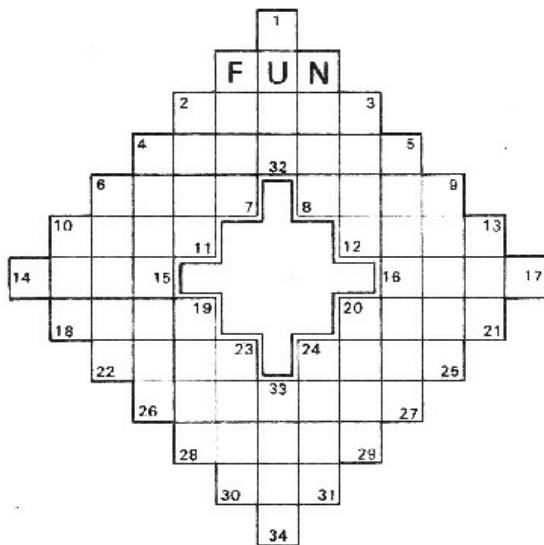
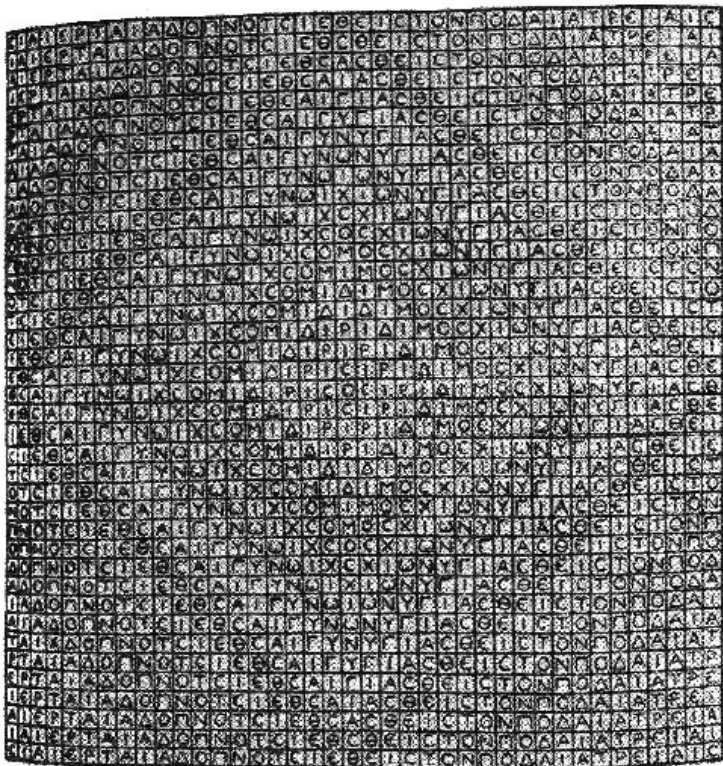
*cruciverbalists* para los aficionados a resolverlos. El autodefinido equivale a los *mots fléchés* franceses.

En cuanto al Scrabble su creador fue Alfred Butts en 1931, pero la comercialización masiva del juego no se dio hasta el año 1948, cuando James Brunot empezó a fabricarlo. Actualmente es el rey de todos los juegos lingüísticos que se fabrican.

## Historia

La mayoría de los tratadistas anglosajones consideran que el cuadrado mágico es el primer precedente del crucigrama y también citan los *double-acrostic* de la época victoriana, pero muy pocos lo relacionan con los laberintos multiacrósticos medievales cuando la similitud resulta obvia, como mínimo con las llamadas «sopas de letras». La versión oficial admite precedentes de carácter infantil de finales del siglo XIX, siempre dentro del ámbito anglosajón. Augarde incluso señala que se ha documentado un 9 x 9 en un número de 1875 de la revista infantil *Saint Nicholas* que se editaba en Nueva York. Pero, como en la mayoría de los relatos sobre inventos, también existen versiones alternativas que pretenden destronar a Wynne y que, en algún caso, llegan a cuestionar la primacía anglosajona en materia de crucigramas.





La forma del primer crucigrama recuerda una antigua inscripción egipcia practicada en alabastro en honor al Dios Osiris.

Uno de los posibles rivales de Wynne, también inglés, presenta unas circunstancias vitales mucho más enigmáticas que el hijo del editor de Liverpool. De entrada su nombre oscila entre Victor Orille y Víctor Erwill según las versiones. Además, el predecesor de Wynne habría fabricado el primer crucigrama mientras cumplía condena en un presidio sudafricano en Ciudad del Cabo, acusado de homicidio. El golpe de efecto de atribuir un juego basado en rejas y en la tortura mental a un homicida resulta notable, pero las pruebas documentales de su invento brillan por su ausencia y Wynne se mantiene cómodamente instalado en su trono. Sin embargo, en 1961 los italianos impulsaron una operación que ponía en cuestión la primacía anglosajona. Se cumplían los cien años del nacimiento del enigmista de Lecco Giuseppe Airoidi y aprovecharon la conmemoración para divulgar una pequeña parrilla de crucigramas que Airoidi había publicado en 1890. Airoidi —nacido en Castello di Lecco el 8 de septiembre de 1861 y muerto en Lecco el 13 de diciembre de 1913, sólo nueve días antes de la publicación del primer crucigrama americano de

Wynne— fue funcionario municipal y corresponsal del *Corriere della Sera*, además de enigmista y musicólogo. Por razones cronológicas obvias jamás llegó a saber nada de Wynne, pero los enigmistas italianos desenterraron los juegos publicados por Airoidi y esta vez las pruebas documentales no admiten ninguna duda.

La operación obtuvo un cierto eco. Gracias al enigmista catalán Rafael Hidalgo dispongo de diversos artículos fotocopiados que reivindicaban la paternidad italiana del artificio desde las páginas del *Gazzettino Padano* (7/4/1960), la *Gazzetta del Veneto* (11/8/1961), el *Giornale di Lecco* (25/9/1961), *L'Italia di Milano* (10/5/1961) e incluso la transcripción del programa *Panorama Italia* de la RAI (14/3/1961). Según todas estas fuentes los primeros crucigramas de Airoidi se publicaron con el título «Parole Incrociate» el 14 de septiembre de 1890 en el número 50 del *Secolo Illustrato della Domenica* editado en Milán por Edoardo Sonzogno (página 295, sección «Per passare il tempo»). La reproducción lo muestra sin ambages: una parrilla blanca de pequeñas dimensiones —4 x 4— perfectamente definida. Las soluciones son RIPA-ODER-SERA-AMEN en horizontales y ROSA-IDEM-PERE-ARAN en verticales, pero a mi modo de ver un detalle desaconseja su paso de precursor a padre: el

minicrucigrama de Airoldi no tiene ningún cuadro negro. El rombo de Wynne tampoco, cierto, pero la figura blanca central cumple la función separadora entre palabras de una misma hilera o columna que distingue a los crucigramas de los juegos geométricos clásicos.

Helene Hovanec explica detalladamente los primeros tiempos de Wynne al frente de la *Fun Page* de *The New York World*. El día 1 de febrero de 1914 Wynne anunció que ya había recibido unos cuantos *cross-word puzzles* elaborados por lectores y les animó a continuar enviándolos: «Es más difícil fabricar un crucigrama que resolverlo. Si no se lo creen, intenten hacer uno». La semana siguiente salió publicado el primer crucigrama de un colaborador —firmado por la señora M. B. Wood— y Wynne pronto adoptó el papel de editor que aún hoy mantienen los titulares de las secciones de crucigramas de los diarios importantes en Estados Unidos. Un papel que no sólo consideraba el hecho de escoger sino también el de simplificar, cambiar y corregir. Unos años más tarde Wynne afirmaba recibir una media semanal de veinticinco crucigramas de colaboradores externos y revelaba irónicamente que con el material recibido hasta aquel momento —marzo de 1915— podría editar un crucigrama cada semana hasta el año 2100. Este alud de papel y los constantes errores

tipográficos que irritaban periódicamente a editor y lectores acabaron por poner nervioso a Wynne. De modo que decidió sacarse el muerto de encima y endosárselo a una jovencita recién llegada que se llamaba Margaret Petherbridge.

De hecho, el papel de Wynne en la historia del crucigrama casi es el de un precursor más, porque no será hasta la feliz década de los veinte cuando la popularidad del nuevo juego se esparcirá por todas partes hasta transformarse en una moda de alcance planetario. En el *boom* del fenómeno es fundamental el papel de Margaret Petherbridge-Farrar, que ha pasado a la historia como «The First Lady of Crosswords». En 1921 Margaret Farrar —nacida Petherbridge— recibe el encargo oficial de dirigir la sección de crucigramas de *The New York World* y lo afronta con entusiasmo. Entre sus innovaciones destaca la adopción, a partir de 1923, de un único número para cada palabra —inscrito en el interior de la casilla que contiene su inicial— en vez de las dos cifras (inicial y final) que utilizaba Wynne. También destaca el establecimiento de tres normas básicas que aún hoy son seguidas en Estados Unidos: simetría, un límite de cuadritos negros de  $1/6$  del total y la prohibición de las palabras de dos letras. Hasta aquel momento, los aficionados a los *crosswords* eran una minoría.

Pero en 1924 Simon & Schuster publica el primer libro de crucigramas, a cargo de Margaret Petherbridge, Prosper Buranelli y F. Gregory Hartswick. Al parecer, los editores dudaban de la acogida que tendría su iniciativa, de modo que publicaron esta primera colección de cincuenta crucigramas bajo el paraguas protector de una segunda marca editorial: «The Plaza Publishing Company». El libro, que se vendía con un lápiz y una goma de borrar, se transformó en un best-séller. Sólo durante el primer año se vendieron 400 000 ejemplares. La locura crucigramista llegó al paroxismo, hasta el punto de que en Broadway se estrenó una revista musical llamada *Puzzles of 1925* que incluía una escena en un «Crossword Puzzle Sanatorium» repleta de gente que había enloquecido de tanto hacer crucigramas.

Aquel mismo año el invento del inglés Wynne atravesó el Atlántico en sentido contrario a como lo había hecho el emigrante de Liverpool. Aunque una revista minoritaria llamada *Pearson's Magazine* ya había publicado un *word square* similar en su número de febrero de 1922, se considera que el primer problema de crucigramas de la Gran Bretaña fue publicado el 2 de noviembre de 1924 en *The Sunday Express*. Era uno de los que Arthur Wynne había publicado en América con algún retoque para

adaptarlo al inglés británico. La pasión por los crucigramas estalló en Europa con la misma virulencia que lo había hecho en Estados Unidos. También se publicaron libros de crucigramas en Londres —*The Cross Word Pocket Puzzle Book* y *The Cross Word Puzzle Book* fueron los dos primeros títulos, editados el mismo 1924— y muy pronto todos los diarios se vieron obligados a incluir alguno en sus páginas. *The Sunday Times* publicó el primero el 11 de enero de 1925, con una nota de advertencia:

*The Sunday Times*, que siempre ha publicado pasatiempos populares y juegos de habilidad como acrósticos, problemas de ajedrez y de *bridge*, se ha visto obligado a sucumbir ante la locura universal por los crucigramas.

*The Daily Telegraph* se sumó a la ola crucigramista el 30 de julio de 1925 y desde entonces ha publicado un crucigrama diario, aunque en un principio sólo estaba prevista una serie de seis semanas. También los periódicos más conservadores se fueron incorporando lentamente a la nueva situación. *The Manchester Guardian* publicó su primer crucigrama en 1929. *The Listener* empezó a publicar un crucigrama diario el 2 de abril de 1930. Aquel mismo año *The Times* finalmente sucumbía a la fiebre crucigramista. A pesar de la encarnizada oposición de un amplio sector de sus lectores, el 1 de febrero

de 1930 publicaba el primer crucigrama original. Los ejemplares del 23 y 30 de enero ya incluían uno, pero se trataba de una mera reimpresión del crucigrama del *Times Weekly Edition*. Las airadas cartas de protesta que provocó la decisión de los directivos del *Times* invadieron el buzón del diario aquel mes de febrero. Tal vez por eso, poco después publicaron un crucigrama íntegramente en latín, con una nota editorial que decía:

Es posible que este crucigrama en latín interese a los lectores que, por motivos altamente respetables, han reprobado hasta hoy el crucigrama en inglés.

Al cabo de un mes se publicó otro crucigrama en lengua clásica, esta vez íntegramente en griego. Las cartas al director remitieron y cambiaron de signo; entre las adhesiones más firmes destacan la del arzobispo de York y la del popular escritor de novela cómica P. G. Wodehouse.

La afición por el cuadro negro llegó a Cataluña por aquellas mismas fechas. Existen ejemplos de *mots creuats* en catalán de 1926 publicados en el Violet —suplemento ilustrado de la publicación infantil *En Patufet*—, de tamaño 8 x 8, sin firma y con definiciones poco sofisticadas, del tipo *poesia trisca* (elegía) o *fer una prometença* (prometre). En 1933 el artificio salta a periódicos como *La*



*Publicitat* de la mano de Avel·lí Artís-Gener «Tísner» y se consolida la denominación *mots encreuats*. Paralelamente algunos diarios empiezan a publicar crucigramas en castellano, pero la costumbre no se generaliza hasta la posguerra. En 1941 la actriz Conchita Montes importa directamente de Estados Unidos el «damerograma» y publica su primer «Damero Maldito» en *La Codorniz*. Montes es la gran dama del cuadro negro español, acompañada por Pedro Ocón de Oro (1931-1999). Pero Ocón, quien a menudo ha sido tratado como padre del invento, no publica su primer crucigrama hasta 1949, a raíz de un concurso convocado por el diario *Madrid*. El primer *Diccionario auxiliar del crucigramista* en castellano, compilado por Manuel Hernández Corredera, data de 1943, iniciando así un género de diccionario poco útil a menos que una misma palabra sea siempre definida de una misma manera. La evolución de los crucigramas en castellano siguió una línea mixta. A menudo se adoptaban diseños con los cuadros negros simétricos como los anglosajones —el valenciano Fausto Turell los publicó a miles—, pero en cambio, los números estaban mayoritariamente fuera de la parrilla como en la tradición francesa y las definiciones tendían a la reiteración de fórmulas establecidas —«yunque de platero» (tas), «hijo de Noé» (Cam), «gorro militar»

(ros), «danza canaria» (isa)— que justifica la existencia de diccionarios de definiciones. Desde los años setenta la mayoría de las revistas en español siguen la premisa de la facilidad. Muchas tienen un buen mercado en Latinoamérica y tienden a evitar las fórmulas complejas o ingeniosas para asegurarse los favores de un público tan variado. En cambio, los periódicos han optado por los crucigramas de autor de un grado de dificultad superior. Probablemente los crucigramistas más prestigiosos en español a principios del siglo XXI sean Fortuny en *La Vanguardia* y Peko en *El País*.

Según Bernasconi, el primer crucigrama en francés apareció en el diario *Excelsior* el 26 de febrero de 1925. Guiraud cita a Paule Prié para adjudicar la primicia al escritor Tristan Bernard en un concurso de «Nouvelles littéraires» convocado en 1925, pero no da más detalles al respecto. En cambio Ferié y Capelovici aseguran que el primer diario francés que publicó crucigramas fue *Le Gaulois*, seguido inmediatamente por *Le Journal*, *Le Matin* y *L'Intransigeant*. En 1925 Renée David impulsa *Le Journal des mots croisés* y la transforma en una publicación clásica que aún hoy sobrevive. Renée David es un personaje cercano al de Margaret Petherbridge. Fue conocida como la «Princesse des mots croisés» por la elegancia de su estilo, la

originalidad de sus hallazgos, la propiedad rigurosa de sus vocablos y la corrección de su lenguaje. Lejos de repetir las polémicas de los británicos sobre la dignidad intelectual del nuevo juego norteamericano, los franceses asumieron los crucigramas como un bien cultural desde el primer momento. Pronto se fundó la «Académie des Mots Croisés», con miembros tan destacados como los escritores Tristan Bernard y Maurice Donnay, los compositores Christiné y Reynaldo Hahn o el popular gastrónomo Curnonsky. Las definiciones de Tristan Bernard desde las páginas de *Le Matin*, como las que cuarenta años más tarde pergeñaba Georges Perec en sus célebres crucigramas blancos, comenzaron a ir por caminos más próximos a la creación que a la simple definición académica. Un ejemplo célebre de Tristan Bernard ayuda a situar el tono, a menudo humorístico, de los crucigramistas franceses. «Il vide les baignoires et emplit les lavabos», de ocho letras. La clave es la palabra *baignoires* (bañeras), cuyo sentido figurado designa a los palcos de los teatros en francés. La respuesta es *entracte* (entreacto), el momento de las representaciones teatrales que muchos espectadores aprovechan para visitar los servicios. Entre las novedades surgidas durante los primeros años de práctica crucigramista en Francia cabe destacar las aportaciones poéticas de Robert

Mettetal en la revista *Nouveaux Mots Croisés*. Mettetal definía cada palabra con dos versos alejandrinos.

Aparte del polémico caso Airoidi, Bartezzaghi afirma que los primeros «indovinelli di parole crociate» en italiano se publicaron el 15 de febrero de 1925 en el suplemento *Domenica del Corriere della Sera*. La acogida también fue calurosa. El vocablo *cruciverba* proviene del primer libro de crucigramas publicado por Mondadori el mismo año de 1925, a cargo de Valentino Bompiani, Emilio Cecchi y Fernando Palazzi. Palazzi firmaba un prólogo que Bartezzaghi no duda en calificar de solemne. El primer número de *La Settimana Enigmistica* —la primera publicación periódica italiana especializada en crucigramas— salió al mercado el día 1 de enero de 1932. Desde entonces *La Settimana*, que también incluye otros tipos de enigmas clásicos, es una cita semanal que se ha constituido en punto de referencia inexcusable. Las únicas dos semanas que ha fallado a su cita con los adictos a los crucigramas fueron la anterior y la posterior al 25 de abril de 1945. El final de la Segunda Guerra Mundial justificaba un descanso, aunque sólo fuese de quince días.

Variaciones sobre un mismo tema

El tono de las definiciones marca la diferencia entre los diversos tipos de crucigramas. En la tradición anglosajona los crucigramistas ingleses se distanciaron de los americanos mediante las definiciones «crípticas», aunque la escuela de los *creative cruciverbalists* norteamericanos que historia Helene Hovanec ha alcanzado un nivel de calidad y de dificultad envidiable. En Europa el crucigramista más famoso de los primeros tiempos fue Edward Powys Mathers. Amparado por la sombra del Gran Inquisidor español Torquemada —su simpático pseudónimo de enigmista— Powys torturó a su público con definiciones muy agudas. Primero desde *The Saturday Westminster* (1925) y a partir del 14 de marzo de 1926 desde *The Observer* (1926-1939). Sus definiciones crípticas recuperaban los juegos más sofisticados de la enigmística clásica: igual se descolgaba con un anagrama —«Lost Arabs shaken to see a bird» (Albatross, anagrama de «lost arabs»)—, como presentaba un descarte chocante —«An important city in Czechoslovakia» (Oslo, justo en medio del nombre del ex país eslavo, entre «Czech» y «vakia»)—, una charada —«Mental exercise which hardly puts you in mind of Henry VIII» (thin-king, un «rey delgado» que hace «pensar»)—, un bifronte —«Ward (8)» («drawback»)— o un *rebus* —«Only a hundred left? It must be divided in two, then» («c-

left»).

Torquemada también es el creador de tres nuevas modalidades de crucigrama: el encadenado —que separa las palabras con barras de trazo más grueso en vez de usar cuadrillos negros—, el narrativo —que transforma las definiciones en un cuento con indicaciones de las palabras respuesta— y el temático, con un elevado porcentaje de las definiciones referidas a un mismo tema. Sus creaciones fueron recogidas en libro, iniciando así una línea editorial de republicación de crucigramas que a principios del siglo XXI siguen todos los diarios ingleses. Cuando en 1939 murió Torquemada, Derrick Somerset Macnutt lo sustituyó. Adoptó el pseudónimo enigmático de Ximenes, apellido del eclesiástico español que sustituyó, justamente, al histórico Torquemada a la cabeza de la Santa Inquisición. La tradición inquisitorial se ha ido manteniendo. En 1972 Ximenes dio paso a Jonathan Crowther y éste adoptó el pseudónimo de Azed, bifrente del apellido de otro Gran Inquisidor llamado Don Diego de Deza.

Una cuestión formal diferencia visualmente a los crucigramas anglosajones de los de otras tradiciones lingüísticas. Los padres del artificio suelen mantener los números en el interior de la parrilla y destinan una cifra para cada palabra respuesta. Los franceses

—como en castellano, en catalán o en italiano— los sitúan en el exterior del perímetro de la parrilla y sólo numeran las hileras y las columnas. Más aún: la disposición de los cuadritos negros suele buscar la simetría en los anglosajones, hasta el punto de que no renuncian a presentar tres y hasta cuatro cuadros negros seguidos, mientras que los europeos continentales los sitúan en función de cada parrilla y tienden a no permitir nunca que estén contiguos. Una parrilla que ennegrezca más de un 15 por 100 de las casillas será considerada de baja calidad en la tradición francesa, mientras que en inglés el porcentaje de negritud en la reja es muy superior porque casi nunca se admiten palabras de tres o menos letras.

Ferté y Capelovici consideran que el crucigrama blanco es una aportación francesa. Esta popular modalidad añade a las dificultades habituales el hecho de no saber cuál es la situación de los cuadros negros en la parrilla. También el español Pedro Ocón de Oro, que comenzó a publicar crucigramas blancos en la década de los cincuenta, se vanagloriaba de ser su inventor. Pero la ludolingüista norteamericana Helene Hovanec lo desmiente en un documentadísimo inventario biográfico de los treinta crucigramistas norteamericanos más creativos, entre los que destacan los nombres de Eugene T. Maleska, Arthur

Schulman o Will Shortz. Maleska publicó libros claramente verbívoros, Schulman es un psicólogo que ha trabajado los resortes secretos de la mente del crucigramista y Shortz debe de ser el único licenciado en *Enigmatology* del mundo. En la minibiografía del especialista en crucigramas blancos Stan Kurzban Hovanec asegura que la «invención» de esta variante sucedió por accidente. Durante la locura crucigramista desatada alrededor de 1924, Margaret Petherbridge-Farrar estaba en plena comida de trabajo con sus compañeros Buranelli y Hartswick cuando se dio cuenta de que habían extraviado la parrilla de uno de los crucigramas. Ni corto ni perezoso, E Gregory Hartswick dibujó una parrilla al dorso de la hoja de definiciones y, tal como ha escrito Hovanec: «*Voila! The diagramless was born*».

Esta azarosa innovación salió publicada el 18 de mayo de 1924 —siempre en el *The New York World*— y triunfó entre los adictos más expertos. Hovanec también recoge el dato que popularizó definitivamente al blanco. Cuando poco tiempo después la «primera dama de los crucigramas» llegó a editora de la sección de *The New York Times*, adoptó la costumbre de publicar un crucigrama blanco cada cuatro semanas. Tanto Will Weng como Eugene T. Maleska, sus sucesores, mantuvieron esta



periodicidad mensual. Cabe precisar que en los mejores diarios norteamericanos el responsable de la sección de crucigramas es un verdadero «editor»: en vez de elaborar uno cada día lo elige entre los que le envían los colaboradores de la sección y lo edita como quien escoge un artículo para la sección de opinión. Actualmente el editor de la sección de crucigramas más seguida de la prensa norteamericana —*The New York Times*— es el ludolingñista Will Shortz.

Según Ferté y Capelovici los alemanes aportaron durante los años sesenta la variante que hoy llamamos autodefinidos. En estos crucigramas, que Francia importó en 1969 con el nombre de *mots fléchés* y España durante la década de los setenta con el nombre de «autodefinidos», las definiciones son más breves y ocupan el espacio del cuadro negro. El autodefinido ha llegado a ser muy popular por su comodidad, pero acostumbra a ser menospreciado por los aficionados más rigurosos porque normalmente su resolución es mecánica, como en una sopa de letras. Los japoneses también han innovado en este campo al popularizar los crucigramas silábicos, básicamente porque su lengua es de transcripción silábica. Otra variante son los crucigramas bilingües. Los primeros que están documentados son quebequeses, con las horizontales

en inglés y las verticales en francés, con las definiciones también redactadas mitad en inglés y mitad en francés. En Cataluña, Joan Giralt elaboró bilingües simples para castellanohablantes —parrilla en catalán y en vez de definición la palabra equivalente en castellano, como en un diccionario bilingüe— y Magda Torrents fue más allá. Su primer crucigrama bilingüe salió publicado en el número 6 (septiembre-octubre 1988) de la tercera época de la revista *CLUB*. Las casillas horizontales eran en castellano y las verticales en catalán. Posteriormente ha publicado crucigramas del mismo estilo en el suplemento dominical de *El Periódico de Catalunya*, con el título de «Encreuagrama».

El anecdotario del cuadrito negro

Helene Hovanec se hace eco de muchos episodios rocambolescos de los primeros tiempos de la fiebre crucigramista. En 1927 una asesoría jurídica de Cleveland recibía una media de diez cartas diarias de mujeres que se sentían abandonadas por sus maridos a causa de su obsesión por los crucigramas. Las ofendidas esposas inquirían sobre la posibilidad de solicitar el divorcio por abandono conyugal y querían saber a partir de cuántas horas diarias de dedicación a los crucigramas podían considerarse legalmente

abandonadas. El 30 de junio de aquel mismo año Theodore Koerner, de Brooklyn, pidió ayuda a su mujer para acabar de resolver un crucigrama. Ella se negó, alegando fatiga, y entonces Koerner le pegó un tiro —sin consecuencias graves— y después se pegó uno él, con consecuencias fatales. Otro caso que figura en los anales de la jurisprudencia norteamericana es el de la señora Mara Zaba, de Chicago. La señora Zaba, que se hizo famosa como «la viuda del crucigrama», fue la primera que llevó a su marido a los tribunales por abandono conyugal. El juez Sabbath le dio la razón. La sentencia obligaba al señor Zaba a limitar su dosis de crucigramas a tres problemas diarios y dedicar el resto de su tiempo a sus deberes domésticos.

Otras noticias son menos dramáticas. En 1925, por ejemplo, se convocó una fiesta en el zoo del Bronx en honor del emú, el ñu y la boa, tres de los animales más asiduos de los crucigramas gracias a la brevedad de sus nombres. En la tarjeta de invitación se decía que estos tres animales «desempeñaban un papel muy importante en el cuarto sector económico del país». Por su parte, un reverendo de Pittsburgh llamado George F. McElvein instauró una nueva moda parroquial digna de un telepredicador. La noche de Navidad de 1926 los sorprendidos fieles se encontraron con una enorme pizarra en el altar con la

parrilla de un crucigrama. El reverendo, antes del sermón, repartió impertérrito una hoja que contenía las definiciones. Todas las palabras usadas provenían del *Libro de los Proverbios*. La gozosa comunidad parroquial resolvió el crucigrama colectivamente en menos de un cuarto de hora, y tras este *tour de force* enigmístico el padre McElvein basó su sermón navideño en las soluciones.

Al otro lado del Atlántico, Ferté y Capelovici relatan un episodio que relaciona los crucigramas con el espionaje. Durante la Segunda Guerra Mundial *The Times*, como muchos otros diarios europeos, quedó reducido a cuatro páginas, pero el crucigrama nunca fue suprimido. En la Francia ocupada, en cambio, los alemanes prohibieron la publicación de crucigramas en los periódicos por temor a que fuesen utilizados para pasar información secreta al enemigo resistente. Y tal vez no fue una medida baldía, porque pocas semanas antes del famoso desembarco de Normandía (acaecido el 6 de junio de 1944) un profesor de física llamado Leonard Sidney Dawe, que elaboraba el crucigrama diario del *Daily Telegraph*, despertó las sospechas de Scotland Yard. El servicio de seguridad británico llegó a creer que Dawe pasaba informaciones secretas a los alemanes en sus crucigramas. Aunque finalmente el crucigrama consiguió probar su inocencia, las

innumerables coincidencias que fundamentaron la investigación policial resultan realmente notables:

- El 2 de mayo su parrilla contenía la palabra «Utah», el nombre en clave de una de las playas donde se efectuó el desembarco.
- El 22 de mayo aparecía «Omaha», nombre cifrado de otra de las playas escogidas.
- El 30 de mayo la palabra que inquietó a los investigadores era «Mulberry», denominación de dos puertos artificiales que debían situarse cerca de las playas del desembarco para cubrirlo.
- El 1 de junio aparecía «Neptune», nombre en clave del conjunto de las operaciones navales aliadas.
- Finalmente el 2 de junio, a sólo cuatro días del desembarco de Normandía, el crucigrama del *Daily Telegraph* contenía la palabra *overlord*, precisamente el nombre en clave del plan global de la invasión aliada.

A principios del siglo XXI no resulta inexacto afirmar que (casi) todas las lenguas del mundo con medios de comunicación escritos han desarrollado la tradición crucigramista. Primero en el ámbito anglosajón, y posteriormente en muchos otros, los crucigramas lideran un potente sector editorial de entretenimientos lingüísticos que cuenta con miles de cabeceras especializadas, diccionarios auxiliares, colecciones de crucigramas de autor o curiosidades diversas. En Estados Unidos el oficio de crucigramista es una profesión liberal relativamente frecuente, ya que los periódicos más solventes funcionan con el modelo histórico de Wynne: un editor en plantilla selecciona

los mejores crucigramas de entre los que encarga o recibe de otros autores. Esto explica la existencia de libros de autoayuda del tipo *How to make and sell original crosswords and others puzzles* de William Sunners.

## Creación y crucigramas

A pesar de que algunos destacados escritores del siglo xx se han dedicado a la elaboración de crucigramas —tal vez los más importantes sean Vladimir Nabokov en ruso y Georges Perec en francés—, la relación entre crucigramas y literatura es más bien escasa. Excepto, eso sí, las numerosas apariciones anecdóticas de tipo costumbrista en obras que aprovechan la popularidad social del artificio o algunas referencias cultas que más bien lo transforman en metáfora, como por ejemplo *Cruciverba*, un libro de ensayos literarios de Leonardo Sciascia.

Pero también se ha dado algún caso de literaturización profunda del artificio. Por ejemplo en la novela *Paisaje pintado con té* del serbio Milorad Pavic, estructurada completamente como las definiciones de un crucigrama real. Los capítulos de la primera parte corresponden a «Verticales 3», «Horizontales 2», etcétera... y la segunda parte luce

un subtítulo bien explícito: «Libro 2: Novela para aficionados a los crucigramas». La lectura de las secciones horizontales transporta al lector por la intriga de la obra mientras que las secciones verticales informan sobre el destino de los personajes en el transcurso del tiempo. Además Pavic teoriza sobre dos tipos de aficionados a resolver crucigramas y los asocia a dos tipos opuestos de monjes balcánicos, los idiorrítmicos (solitarios) y los cenobitas (solitarios). Los paralelismos, del tipo «unos resuelven los crucigramas a saltos y los otros siguiendo un orden», se extienden prolijamente durante cinco páginas de la novela. Pero la jugada maestra de Pavic se halla en la trastienda del relato. *Paisaje pintado con té* es, entre muchas otras cosas, una novela de intriga que plantea uno de aquellos enigmas indescifrables que estiran al lector a galope página tras página. Pero el desenlace de la novela, avisa Pavic, está en el índice:

Este índice, como todos los índices, sigue un orden alfabético, pero se podría organizar de otra manera. Si el lector escribe las palabras del índice según el orden de aparición en este crucigrama, o sea en este *Memorial* (siguiendo los números de las páginas y no el orden alfabético), obtendrá la respuesta clara y concisa a su pregunta, y con ella tendrá ante sus ojos el desenlace de la novela.

Sin llegar a la implicación estructural de Pavic, en español Julián Ríos publicó un buen cuento con presencia central de crucigramas llamado justamente «Crucigramas» y en catalán el biógrafo de Picasso Josep Palau i Fabre también tocó el tema del crucigramista en su cuento breve «Mots crucificats». Con el paso del tiempo la escritura dual de los crucigramas ha ido interesando tanto a creadores como a teóricos. El texto de reflexión canónico es un artículo del semiólogo franco-lituano Algirdas Julien Greimas titulado «L'Écriture cruciverbiste». Greimas analiza lo que diferencia una parrilla de crucigrama de un poema y una de las conclusiones más interesantes a las que llega es que la comunicación crucigramista no es apoética sino antipoética (*sic*).

La superposición de los planos de la expresión y del contenido se manifiesta, en los crucigramas, en la parrilla, a partir de la que el autor opera la «transcodificación» del significado; en poesía por contra la «fusión» de las estructuras del contenido y de la expresión se hacen a raíz de la manifestación, tal como se presenta al lector [...] Si la comunicación poética, de naturaleza sintagmática, presupone un código paradigmático implícito, la decodificación del significado en la lectura crucigramista tiende igualmente a reconstituir una parrilla, es decir, una especie de código [...] puramente grafemático y, como tal, desprovisto de significado.

## Valoración

La magia de los crucigramas reside en su doble



sentido de escritura. Al resolver el enigma que encierra la definición y consignar la respuesta en la parrilla, el adicto es consciente de que escribe a dos niveles lingüísticos: uno completo y superficial — que coincide con el sentido de su escritura— y otro parcial y profundo, que se inscribe en el sentido perpendicular a su trazo. Esta dualidad es especialmente placentera en un entorno social abocado a la hiperactividad. De hecho, el don lingüístico de la ubicuidad que ofrecen los crucigramas es paralelo al deseo, cada vez más generalizado, de «hacer dos cosas a la vez». El aficionado a los crucigramas es un precursor insólito del practicante del zapeo televisivo. Pocas veces sigue un orden determinado a la hora de inscribir las respuestas en la reja. Con frecuencia salta gozoso de una horizontal a una vertical, porque cree haber descubierto un rastro que no desea abandonar. Las hipótesis tienden al infinito, pero en cambio, la respuesta es única e irremplazable. El camino que separa a la definición de la palabra respuesta puede ser largo y fructífero. El adicto lo acorta tanto como puede, pero lo encuentra placentero. Las ayudas, de vital importancia para completar la parrilla, las recibe de respuestas que él mismo ha escrito previamente. El sistema es cerrado y la progresión paralela a un alud. Por eso, la sensación inevitable

de actividad trivial que provocó la primera ola de críticas radicales hacia el nuevo pasatiempo desaparece de la mente del adicto. La rentabilidad didáctica del juego es tan evidente que se transforma en una coartada perfecta. La mayoría de los manuales de aprendizaje de lenguas contienen un buen número de crucigramas en sus páginas de ejercicios. De hecho, se podría comparar el proceso de resolución de un crucigrama con la penosa ascensión a una cima, con la salvedad de que el alpinista goza de la visión excelsa del majestuoso paisaje que queda a sus pies mientras que el enigmófilo, por el contrario, pierde todo interés por la parrilla en el mismo momento en que la completa y se da cuenta, repentinamente, de que sólo era un juego. Claro que el alpinista se ve obligado a bajar de la cima conquistada antes de atacar otra y en cambio el adicto a los crucigramas puede reiniciar el proceso tantas veces como desee sin tener que deshacer ningún camino.

### Ejemplo en castellano

Jordi Fortuny destaca entre los buenos crucigramistas en castellano que en las últimas décadas han enderezado con ingenio una tradición que hasta su irrupción sólo parecía tener dos vías: la literal que lideraba Pedro Ocón de Oro y la más rebuscada,

pero siempre filológica, cuyo máximo emblema fue el «Damero maldito» de Conchita Montes. Fortuny y los crucigramistas del ingenio rehúyen la imagen conservadora que a menudo se ha asociado a su actividad. Los crucigramas de Fortuny, de los que una gran escritora como Ana María Matute afirma ser adicta, basan su atractivo en la ambigüedad del lenguaje. Transgresor y abiertamente irreverente, este poeta de las rejas se declara seguidor incondicional del francés Tristan Bernard y utiliza métodos propios de los crucigramas crípticos anglosajones. En sus definiciones los dobles sentidos son constantes —«desde el punto de vista monetario es cara» (anverso)—, pero también se adentra en el bosque anagramático —«era *medio carca* pero se las arregló para satisfacer a la mayoría» (democracia)— o se regocija con encadenados clásicos —«planta que sale en un pinar doméstico» (nardo).

Diez de sus definiciones más afortun(y)adas bastarán para darse cuenta del cariz de su ingenio:

1. «Deja la casita blanca», de 6 letras.
2. «Huesos que no suelen llegar al cementerio», de 3 palabras.
3. «No le gustan las personas sosas», de 7 letras.
4. «La gestoría se movió para conseguir un traslado», de 8.
5. «No cree en la blasfemia», de 4.
6. «Permite guardar las distancias y apreciar los detalles», de 8.
7. «Marca para el Barca y marca para el Español», de 4.

8. «Capitalizada por un doble pago», de 5.
9. «Mucha gente no soporta la amargura de su soledad», de 4.
10. «Es todo locura y todo lo cura», de 4.

Esta vez, sin que sirva de precedente, las soluciones no se hacen esperar. 1. Encala (la «Casita Blanca» fue uno de los *meublés* más populares de Barcelona). 2. Dientesdeleche. 3. Caníbal. 4. Trasiego (anagrama de «gestoría»). 5. Ateo. 6. Catalejo. 7. Dani (se refiere al futbolista que en la temporada 1999-2000 jugaba en el Barça y a la marca comercial que en aquellas mismas fechas patrocinaba al Español). 8. Samoa (cuya capital es Pago Pago). 9. Café. 10. Amor.

*Bibliografía ludolingüística:*

Augarde (1984), Bartezzaghi (1992), Bernasconi (1964), Bompiani, Cecchi & Palazzi (1925), Ferté y Capelovici (1975), Fortuny (2000), Greimas (1967), Guiraud (1976), Hernández Corredera (1943), Hovanec (1988), Maleska (1981, 1993), Perec (1979, 1986), Petherbridge, Buranelli y> Hartswick (1924), Schulman (1996), Sunners (1981), Torquemada (1934, 1942), Turell (1972), Ximenes (1966).

—Otras colecciones o diccionarios:

Anónimo (1984), Auzzani y Bucella (1977b), Litero (1974), Miller (1983), Montamble (1980), Oliveri

(1gg1), Pitarch (1987, 1888), Senior Wrangler (1932), Serra (1991b, 1993), Sesé (1993), Soria (1991), Tísner (1985, 1990, 1994).

*Bibliografia literaria:*

Palau (1996), Pavic (1988), Ríos (1995b), Sciascia (1983).

## ARTIFICIOS DE ADICIÓN

La adición de elementos genera dos subgrupos de artificios verbales muy interrelacionados y un tercero un poco más definido. Veremos, en primer lugar, los artificios que se basan en un proceso de alargamiento más o menos indiscriminado, como el caso de los falsos acrónimos (USA: *Una Sociedad Anónima*, en afortunada definición de Jardiel Poncela) o del llamado sesquipedalismo (la búsqueda de las palabras más largas). El segundo subgrupo contiene los artificios basados en la fusión de elementos preexistentes, entre los que destaca una creación atribuible a Lewis Carroll, los *portmanteau* o «palabras maleta», y la tradición centenaria de los centones (poemas elaborados con pedazos de otros poemas) Finalmente, existe un tercer subgrupo de artificios relacionados con el concepto de «compleción». Los ejemplos más claros son las palabras pentavocálicas (que contienen un solo ejemplar de las cinco vocales, como «euforia») y los pangramas (frases que contienen todas las letras del alfabeto).

## 6.1. POR ALARGAMIENTO

### 6.1.1. *Ludoacronimia*

#### Definición

Un acrónimo es una palabra formada con las letras (o sílabas) iniciales de un sintagma, como por ejemplo INRI (Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum) o RADAR (RADio Detection And Ranging). La ludoacronimia alienta un juego de adición basado en el despliegue creativo de un acrónimo ya consolidado con un sentido alternativo y a menudo satírico, como en USA (Una Sociedad Anónima) o RENFE (Rogamos Empujen Nuestros Ferrocarriles Estropeados). El mismo procedimiento es aplicable a cualquier palabra o texto. Por ejemplo Scarlatti deriva el término latino CADAVER de CAro DAta VERminibus (carne para los gusanos). El acrónimo y el acróstico [5.2.1] son similares, pero difieren en dos aspectos. De entrada, el acróstico es un artificio poético y el acrónimo no. Pero la diferencia fundamental es que el acróstico forma un mensaje oculto inserto en un texto visible (un poema) y el acrónimo oculta (o abrevia) un texto invisible. Son el anverso y el reverso de una misma moneda.

#### Origen

El acrónimo más conocido de la antigüedad es el INRI cristiano, tan consolidado en el lenguaje común que ha llegado a lexicalizarse, como muchos de los acrónimos antiguos. Pero el origen más documentado del mecanismo especulativo que otorga sentido a la práctica ludoacronímica se da en la Cábala hebrea, desarrollada en Provenza durante los siglos XII y XIII como reacción contra la filosofía racionalista de Maimónides. Se trata del llamado Notarikon (que Lodares transcribe «nutrikun»), una operación cabalística que interpreta especulativamente cada letra como inicial de una palabra, de modo que un vocablo deviene el acrónimo abreviado de una frase completa. Así, en un ejemplo citado por Roland Goetschel, cuando el rey David proclama en su testamento que Salomón le ha lanzado una dura maldición lo hace con el vocablo (transliterado) «Nimrezeth». Según el Notarikon las consonantes de esta palabra hebrea —porque las letras hebreas equivalentes a «NMRZT» serían los únicos signos visibles en la escritura semita— ocultarían acrósticamente los reproches que el profeta hizo a David: Noeph (adúltero), Moabi (moabita, porque era descendiente de Ruth), Rozeach (asesino), Zores (violento) y Thoeb (cruel).

Historia



Aparte de INRI, tal vez el acrónimo más divulgado de la antigüedad fuese SPQR (senatus populusque romanus), inscripción que expresaba el dominio romano en todos los confines de su Imperio. Rabelais lo reinterpreta jocosamente como «Si Peu Que Rien» y Calderón de la Barca hace lo propio en su comedia *Las armas de la hermosura* al poner en boca de Cariolano unos versos que empiezan así: «S. P. Q. y R. son/ Cuatro letras que interpretan/ Al Sabino pueblo ¿Quién/ Resistirá? Y...». También el símbolo por excelencia de los primeros cristianos (el pez) proviene de una frase griega que adaptada al latín se abrevia como el acrónimo ICTVS (pez). Pero es en la Edad Media cuando el influjo del Notarikon cabalista empieza a provocar una práctica acronímica diferenciada del artificio poético del acróstico. Por ejemplo, Juan R. Lodares —autor de la versión española de un interesantísimo opúsculo sobre las letras del eminente romanista ucraniano Yakov Malkiel— cita ejemplos del uso de este procedimiento por parte de los gramáticos medievales a la hora de establecer la auténtica etimología de las palabras. Empeñados en descubrir la verdad última del sentido de cada palabra mediante la especulación etimológica, estos gramáticos se permiten contruir una frase explicativa tomando como iniciales las letras de cada palabra

estudiada. Lodares atribuye dos ejemplos a Giovanni Balbo: DEUS (Dans Eternam Vitam Suis) y ROMA (Radix Omnium Malorum Avaritia). Umberto Eco denomina «Ars Notoria» a estas prácticas cabalísticas de la literatura tardoantigua y medieval. Cita, entre otros, el caso de Moshe de León. Moshe toma las iniciales de los cuatro sentidos de la escritura hebrea (*peshat*, *remets*, *derash* y *sod*) y extrae el acrónimo rxvs. Como la escritura semítica es consonántica, estas cuatro letras pueden designar al «Paradiso».

Durante el siglo xx los medios de comunicación de masas elevaron la acronimia a la categoría de procedimiento habitual de economía expresiva, con la consiguiente aparición de homoacrónimos. Algunos completamente fortuitos (PC: *Personal computer*; Partido Comunista, Políticamente correcto) y otros más premeditados (la FORTA — Federación de Organismos de Radio y Televisión Autonómicos— en catalán quiere decir «la fuerte»). Pero mucho antes la acronimia ya había dado frutos muy sabrosos. Así, el consejo de Carlos II de Inglaterra (1630-1685) recibió el honorable nombre de CABAL, formado a partir de las iniciales de sus cinco consejeros: Clifford, Ashley, Buckingham, Artington y Landerdale. También a finales del siglo XIX los italianos partidarios de la monarquía

transformaron al maestro Verdi en un emblema de sus reivindicaciones. Pero las suyas no eran pintadas de melómano exaltado sino una manera sintética de apoyar a Víctor Manuel III de Italia (1869-1947), porque VERDI podía ser el acrónimo de «Vittorio Emanuele Re D'Italia». Un siglo antes, cuando Napoleón I acababa de entrar en Italia, apareció en Milán un retrato real suyo que lo presentaba con una corona de hierro en la cabeza y la inscripción INRI a los pies. Aquello causó un gran revuelo, pero el autor aseguró con perspicacia de publicista que sólo deseaba adquirir celebridad, sin deshonorar en ningún momento al emperador, porque INRI era el acrónimo de «Imperator Napoleo Rex Italiae».

Giampaolo Dossena reproduce más ejemplos notables del ámbito italiano. La sociedad enigmística SFINGE, fundada en 1923, era una «Società Fra Iniziati Nei Giochi Enigmistici», y cuando en 1899 Giovanni Agnelli fundó la FIAT (Fabbrica Italiana Automobili Torino) ninguna mente ilustrada pudo dejar de asociarla al famoso fragmento del *Génesis* «fiat lux» (1.23: que se haga la luz). Además, se daba la feliz coincidencia de que «fiat» quería decir en italiano cosas como «voluntad suprema, decisión irrevocable o instante brevísimo de tiempo», de donde derivaba una locución tan adecuada para los coches de Agnelli como «in un fiat»

(velocísimamente). Dossena también recoge una curiosa moda onomástica que hizo furor en la Italia de los años cuarenta. De repente, muchos seguidores de Mussolini bautizaron a sus hijos varones con el bello nombre de Roberto. Si Roberto les pareció más adecuado que Benito fue por razones ludoacronímicas: el 17 de septiembre de 1940 italianos, alemanes y japoneses habían firmado en Berlín un pacto tripartito y las primeras sílabas de las tres capitales del Eje —ROma, BERlín, TOKio— eran inequívocas. Un motivo de peso para ponerse bajo la advocación de San Roberto.

También el acrónimo racial norteamericano de origen anglosajón WASP (White Anglo-saxon Protestant) ha circulado mucho. Probablemente porque en inglés *wasp* es el nombre de la avispa, ese insecto primo de la abeja que no muere justo después de picar. En esta línea punzante, es seguro que la reinterpretación del popular acrónimo IBM como «Imitation Bull Machines» debió de salir del cerebro de un ejecutivo *wasp* de la empresa informática Bull, competencia directa de IBM. Pero la ludoacronimia no es una actividad que sólo practiquen los *wasps*. A finales de los años ochenta uno de los chistes más gastados de los guías egipcios cuando explicaban a los turistas las excelencias de su país era el sorprendente control que la multinacional IBM

ejercía sobre el Egipto moderno. Cuando el turista interpelado, que no había visto ni una máquina de escribir eléctrica durante su viaje, le pedía al nativo que se explicase, éste acostumbraba a responder, sonriente: «I de *insha-allah*, B de *bukra*, M de *malaysh*». Estas tres palabras árabes definen realmente el espíritu del pueblo egipcio. *Insha-allah* quiere decir «si Alá quiere»; *bukra* «mañana» y *malaysh* «da lo mismo». Lo cierto era que cualquier turista tenía que acostumbrarse a la apática negación de aquel refrán que insta a los occidentales a no dejar para mañana lo que puedan hacer hoy. Claro que, más pronto o más tarde, en Egipto todo se acababa haciendo, «si Alá quiere».

En definitiva, la ludoacronimia es un recurso característico del siglo XX que ha invadido todos los ámbitos. Incluso el literario. Una de las principales asociaciones internacionales de escritores se denomina PEN Club porque *pen* en inglés significa pluma pero también porque comprende P(oetas) E(nsayistas) N(ovelistas). Finalmente, en su popular novela de espías *The Odessa File* el novelista Frederick Forsyth hizo que el nombre de la ciudad rusa de Odessa —que también se denomina así en alemán— fuese el acrónimo de una organización secreta de ex miembros de las SS nazis: «Organisation Der Ehemaligen SS-Angehörigen».

## Valoración

Practicar el Notarikon sobre cualquier palabra implica escribir por despliegue, transformando la palabra de partida en una partícula altamente significativa de la que emergen diversas líneas de sentido. En realidad, esto representa alcanzar la vieja aspiración literaria de encerrar el todo en un texto, ya sea escribiendo un verso perfecto que multiplica el sentido o bien un inicio de novela que contenga todos los elementos significativos de la obra. Una constricción infinita podría ser partir de una palabra e ir generando textos cada vez más extensos elaborados exclusivamente desplegando las iniciales del texto de nivel inferior: 1) ¿YO?; 2) ¿Ya Opino?; 3) ¿Ya Actúo O Pienso Ideas Nunca Oídas?; 4) Ya Avisé Al Conferenciante Toscano Una... Lamentablemente, la ludoacronimia acostumbra a limitarse a las coincidencias más o menos cómicas entre acrónimos y palabras de la lengua o a las reinterpretaciones más o menos afortunadas de las siglas más comunes.

## Más ejemplos en castellano

Algunos acrónimos internacionales provocan choques de palabras en otras lenguas. Es el caso, por ejemplo, de la sigla que identifica a los máximos dirigentes de

la Fórmula Uno —FOCA: Formula One Cars Association—, que en castellano les atribuye un problema de aspecto personal. Cualquier vistazo somero a un diccionario de acrónimos permite descubrir un sinnúmero de mensajes secretos. Por ejemplo que la CAPA es también patrimonio de la «Caja de Ahorros Provincial de Alicante». Ramon Solsona añade algunas otras interpretaciones de RENFE en boga durante el franquismo, como «Retrasos Enormes; Necesitamos Fuerzas; Empujen», que demuestran las grandes prestaciones del artificio. También la mítica SEAT (Sociedad Española de Automóviles de Turismo) participó de esta alegría acronímica: «Siempre Estás Apretando Tornillos». El dramaturgo Enrique Jardiel Poncela ilustra la fertilidad del género en un texto breve titulado «Interpretaciones» en el que propone trece significados distintos para uno de los acrónimos más poderosos del planeta, USA:

Las iniciales USA quieren decir, como ya se sabe, United States of America; pero también pueden querer decir todas estas otras cosas: Un Sitio Americano; y Un Solar Amplísimo; y Una Sociedad Anónima; y Unos Sonrientes Atlético; y Una Solidez Aparente; y también Utilitarismo Sin Arte; y Uniformidad Standard Absurda; y Unánime Sosería Aburrida; y Universidades Sin Alumnos; y Único Sistema Ambicioso; y Unidos Somos Audaces; y Ustedes Suelen Armarla... Y, en fin, también pueden querer decir: ¡Úntennos, Señores, Anden...!

*Bibliografía ludolingüística:*

Dossena (1988), Eco (1993), Goetschel (1985), Jardiel Poncela (1967), Lodaes (1993), Malkiel (1993), Scarlatti (1915), Scholem (1966), Solsona (1995).

*Específica de acrónimos:* Arniches (1948), Dale & Puttick (1997), González & Masalles (1989), Mestres & Guillén (1992).

*Bibliografía literaria:*

Calderón de la Barca (s. xvii), Forsyth (1972).

### 6.1.2. *Textos crecientes*

#### Definición

Un texto creciente es una frase en la que cada palabra tiene una letra (o sílaba) más que la anterior, como en «A la una para comer juntos» (1-6) o «I do not want words deftly written longhand» (1-8). Si se trata de un poema recibe el nombre de versos ropálicos. Existe una variante anagramática denominada *andagram* por los ingleses y *transaddition* por los logologistas norteamericanos que consiste en añadir una letra nueva a las de la palabra de partida para ir haciéndola crecer, como en «cara +T= carta +E= cataré +S= rescata +D= destacar...».

#### Origen



Según Tolosani los versos ropálicos nacen en la época de Dante Alighieri y su nombre proviene de un término griego difícil de relacionar con el mecanismo creciente: *ropalon* (porra). Tolosani reproduce un ejemplo canónico en latín atribuido a Serbio Grammatico cuya unidad de crecimiento es la sílaba: «Rem tibi confeci doctissime culcisonoram».

## Historia

Durante la década de los sesenta Dmitri Borgmann incorpora el concepto ropálico al ámbito de la *logology* norteamericana con un ejemplo extraordinario 1-20 centrado en la ilegibilidad de la letra de los médicos y en la habilidad de los farmacéuticos para descifrarla:

I do not know where family doctors acquired  
illegibly perplexing handwriting; nevertheless,  
extraordinary pharmaceutical intellectuality,  
counterbalancing indecipherability,  
transcendentalizes intercommunications'  
incomprehensibleness.

(Traducción no ropálica: «No sé dónde aprendieron los médicos de cabecera a escribir de manera tan ilegible, y sin embargo, la extraordinaria inteligencia de los farmacéuticos les permite contrarrestar la indescifrabilidad y trascender la incomprendibilidad de las intercomunicaciones».)

Las vanguardias de la primera mitad del siglo XX basaron algunos de sus poemas geométricos en este mecanismo que les permitía diseñar figuras con palabras cada vez más largas. Es en esta tradición caligramática en la que Harry Mathews inscribe el poema romboidal dedicado a Martin Gardner que preside el *Atlas de littérature potentielle* publicado en 1981. Un ropálico 1-20 en inglés que posteriormente decrece con una combinación de nombres y apellidos de los oulipistas.

O  
t o  
s e e  
m a n ' s  
s t e r n  
p o e t i c  
t h o u g h t  
p u b l i c l y  
e s p o u s i n g  
r e c k l e s s l y  
i m a g i n a t i v e  
m a t h e m a t i c a l  
i n v e n t i v e n e s s ,  
o p e n m i n d e d n e s s  
u n c o n d i t i o n a l l y  
s u p e r f e c u n d a t i n g  
n o n a n t a g o n i s t i c a l  
h y p e r s o p h i s t i c a t e d  
i n t e r d e n o m i n a t i o n a l  
i n t e r p e n e t r a b i l i t i e s  
H a r r y B u r c h e l l M a t h e w s  
J a c q u e s D e n i s R o u b a u d  
A l b e r t M a r i e S c h m i d t  
P a u l L u c i e n F o u r n e l  
J a c q u e s D u c h a t e a u  
L u c E t i e n n e P e r i n  
M a r c e l M B e n a b o u  
M i c h e l e M e t a i l  
I t a l o C a l v i n o  
J e a n L e s c u r e  
N o e l A r n a u d  
P B r a f f o r t  
A B l a v i e r  
J Q u e v a l  
C B e r g e  
P e r e c  
B e n s  
F L L  
R Q

Perec también escribió dos *losanges* parecidos. Los dos de longitud 11 —la palabra central es de once letras—, pero el primero es de paso 1 y el segundo de paso 2. Es decir, que en uno cada palabra tiene una letra más o menos que la anterior mientras que en el otro la transición se efectúa de dos en dos letras.

Respecto al andagrama o transadición, durante los años ochenta se fue depurando un mecanismo que lo transforma en un juego de palabras de tipo competitivo, hasta el punto de que el especialista británico Peter Newby lo cataloga entre sus predilectos y ofrece variantes. Un mecanismo inverso es el que Will Shortz denomina «successive deletion», una especie de descarte progresivo que parte de una palabra y la va reduciendo letra a letra sin alternar nunca su orden interno. El ejemplo que ofrece Shortz en inglés parte de las burbujas del agua mineral gasificada y acaba con una *i* latina tras pasar por una fuente primaveral o por un cerdo: «sparkling, sparking, sparing, spring, sprig, prig, pig, pi, i». Obviamente sólo se trata de darle la vuelta a la tortilla para que el descarte se transforme en una adición.

Valoración

El crecimiento letra a letra de un texto difiere de una serie de números naturales en la noción de límite. Un límite difuso pero alejado del discutido concepto de infinito. La longitud creciente de cada palabra aleja muy pronto a las partículas conectivas del arsenal de palabras disponibles, y este hecho transforma la yuxtaposición en método central. La elaboración de cualquier verso ropálico, aunque sea silábico, tiende al laconismo. Hay muy pocos textos inteligibles que sobrepasen las veinte palabras. Y ¿qué se puede decir en veinte palabras? O ¿qué no se puede decir? La única manera de ir más allá de estas limitaciones técnicas es darle la vuelta a la tortilla y aplicar el mismo procedimiento en los dos sentidos, como en el poema de Mathews. Sólo así el texto puede avanzar *ad libitum* mientras forma una gráfica parecida a la de un electroencefalograma.

### Ejemplo en castellano

El mecanismo de la transadición es fácilmente adaptable a la licitación de una subasta con intenciones didácticas. Normalmente, las piezas que se subastan son objetos valiosos como obras de arte, libros antiguos o muebles con solera. Pero también podemos licitar para apropiarnos de alguna palabra sin tener que invertir dinero en ello. Partiendo de una

palabra breve, los postores pueden licitar ofreciendo una letra nueva que forme, re combinada con las anteriores, una nueva palabra correcta. El mejor postor ofrecerá una letra que haga imposible el crecimiento de la palabra. Como veremos, las conjugaciones verbales resultan de una gran ayuda. Dos ejemplos de duración muy distinta bastarán para entender el mecanismo y para darse cuenta de cómo bloquear la subasta usando letras de difícil combinación.

CARA Alguien ofrece T: CARTA.

Alguien ofrece E: CATARÉ.

Alguien ofrece S: RESCATA.

Alguien ofrece D: DESCARTA.

Alguien ofrece A: DESTACARÁ.

Alguien ofrece S: RESCATADAS.

Alguien ofrece I: DESTACARÍAS.

Alguien ofrece R:

DESCARTARÍAS.

Y a la una, a las dos, a las tres, se lleva esta palabra de doce letras.

CAPA Alguien ofrece Z: CAPAZ

Y a la una, a las dos, a las tres, se lleva esta palabra de cinco letras.

*Bibliografía ludolingüística:*

Borgmann (1965), Newby (1995), Shortz (1996), Tolosani (1938).

*Bibliografía literaria:*

Mathews (1981b), Perec (1973b).

### 6.1.3. *Sesquipedalismo*

#### Definición

El adjetivo inglés *sesquipedalian* designa a las palabras que tienen muchas sílabas, de modo que el sesquipedalismo apadrina la búsqueda de la palabra más larga de cada lengua. El paso del paradigma al sintagma implica en este ámbito la creación de frases con sentido que tengan un coeficiente «sesqui», cuanto más elevado mejor, teniendo en cuenta que el «sesqui» se calcula dividiendo el número de sílabas por el número de palabras que forman la frase.

#### Origen

El mítico Diccionario Oxford de la Lengua Inglesa atribuye a Horacio el origen del sesquipedalismo. La búsqueda de autoridades propia de este magno diccionario deriva este curioso vocablo de una frase horaciana: *sesquipedalia verba*. Literalmente

«palabras de un pie y medio de longitud». El DRAE, por ejemplo, recoge diversos usos del prefijo «sesqui-» (una unidad y media), como los adjetivos «sesquiáltero», «sesquicentenario» o incluso «sesquipedal» (de pie y medio de largo) y algunos términos químicos. Tal vez el uso más curioso en castellano de lo «sesqui» sea un biplano con un par de alas mucho menores que las otras dos llamado «sesquiplano».

## Historia

La búsqueda de la palabra más larga de cada idioma constituye una actividad ludolingüística propia de los entomólogos de la lengua. En inglés, William Shakespeare se lleva históricamente el gordo con su honorable neologismo latino de veintisiete letras y trece sílabas *honorificabilitudinitatibus* (*Love's Labour's Lost*; acto V, escena I, verso 44). Pero James Joyce supera a Shakespeare al hablar del nombre de cien letras, «last word of perfect language». Un monstruo de esta calaña figura en la primera página de su inquietante *Finnegan's Wake* y es una especie de onomatopeya semántica que llena un paréntesis que corta «The fall [...] of a once wallstrait oldparr...»:

(bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthun



En castellano destaca un dispositivo imaginario de 43 letras y 19 sílabas que se inventa Luis Goytisolo en su celebrada novela *Recuento*: «taquimecaestenodactilomagnetelofonografista» (las cuentas de las diecinueve sílabas salen si perpetramos un hiato entre los prefijos «meca» y «esteno»). La duda sobre si «teléfono» ha de ser «telefono» no ha podido ser esclarecida en ninguna de las ediciones que he podido consultar, ya que en todas ellas consta la «o». Tal vez es un lapsus o tal vez no. Y ya puestos a dudar sobre una o, más vale hacerlo en la paradisíaca Hawái, donde sorprende la controvertida convivencia de un pez enorme que lleva por nombre el monosílabo *ô* y otro minúsculo que, por el contrario, luce veinte letras en el nombre: *homomomonukunukuaguk*.

En catalán, entre las palabras sancionadas por los diccionarios generales se mantiene en la cima un adverbio casi pecaminoso: *anticonstitucionalment* (22/9), pero este vocablo políticamente incorrecto se ve a menudo sobrepasado por neologismos de longitud superior. Sobre todo términos científicos, como por ejemplo *contraimmunolectroforesi* (veinticinco letras). En italiano, Anacleto Bendazzi publicó en 1951 dos adverbios plausibles de veintisiete letras y uno de veintiocho. Sus monstruos adverbiales son: *incontrovertibilissimamente*,

*particolareggiatissimamente* y (otra vez) *anticostituzionalissimamente*. Pero fue durante los años noventa cuando Stefano Bartezzaghi reactivó el sector sesquipedalista con sus artículos en *La Stampa*. El escritor Edoardo Sanguineti respondió al reto de Bartezzaghi inventando una banana — alternancia vocal-consonante [8.2.2]— de 32 letras: *semiparaminiminimaxiperipatetica*. Sanguineti justificaba la acumulación de prefijos en su neologismo sesquipedálico de una manera muy sofisticada. Pero, según cuenta Bartezzaghi, la palabra más larga documentada en italiano no es ni un compuesto químico ni un número, sino el nombre de un instrumento mecánico imaginario. Tiene 41 letras y sale en una novela sterniana de Luigi Giampolini (1786-1846) titulada *Viaggio di tre giorni*. La palabreja en cuestión fue divulgada por el propio Sanguineti: *acromicrotelodiplodiforocaloidroisomatico*. Sería una especie de instrumento óptico que reuniese las funciones del telescopio, el microscopio y el calidoscopio.

Wallace, Wallechinsky y Wallace reproducen el topónimo más largo de América, un lago de la zona subcentral de Massachusetts de 45 letras: *Chargoggagoggmanchauggagoggchaubunagungamaugg*. El lingüista David Crystal sostiene que un topónimo

de longitud inusual acostumbra a ser un buen reclame turístico. Crystal explica que en 1984 una pequeña estación del ferrocarril de vía estrecha de Fairbourne, al norte del País de Gales, fue rebautizada con un nombre imposible de 66 letras. El anterior cartel ferroviario con vocación de récord Guinness, que ha sido fotografiado por miles de turistas y que sale reproducido en muchas guías de Gales, sólo tenía 58. Se trata de la bella y aburrida villa galesa de Anglesey. Mucho antes del *boom* del turismo como fenómeno de masas, en pleno siglo *xrx*, los habitantes de esta minúscula población que en galés era conocida como Llanfair tuvieron la feliz idea de dotarse de un larguísimo nombre oficioso con el que alegrar el amodorramiento de su estación de tren. La artificial denominación que colgaron en su estación era:

LLANFAIRPWLLGWYNGYLLGOGERYCHWYRNDROBWLLLLL

La imagen hizo fortuna y catapultó a Anglesey/Llanfair a la fama. En febrero de 1959 alguien robó el larguísimo cartel de la estación. La palabreja de 58 letras en realidad es una frase que en galés significa literalmente: «La iglesia de Saint Mary en una hondonada de avellanos blancos muy cerca de una cascada y de la iglesia de Saint Tysilio, delante mismo de la isla rocosa de Gogo».

Pero en 1984 estos simpáticos galeses vieron cómo unos vecinos desleales les arrebataban el privilegio de figurar en el libro Guinness. Cada vez son menos los cazadores de rarezas que visitan su estación. Los trenes pasan de largo, porque la nueva reina de la longitud también ha elegido la estación como único emplazamiento plausible para su nuevo nombre imposible:

GORSFAWDDACHA'IDRAIGODANHEDDOGLEDDOLONPENF

Si contamos también el apóstrofo que hay entre las letras décimocuarta y décimoquinta, el nuevo rey de los sesquitopónimos alcanza los 67 caracteres. El patronato de turismo local demostró que “la sabe muy larga”. Los visitantes son cada vez más numerosos. Muchos pueblecitos recónditos están ponderando imitar a los galeses y cambiarse de nombre. Ya puestos, más vale hacerlo largo y tendido.

## Valoración

El sesquipedalismo genera un universo en los antípodas del monosilabismo. Un universo de cartón que se yergue a medio camino entre los trabalenguas y una cierta prosa académica. La inflación de letras o sílabas aleja a los textos del habla y los transforma en pesados artefactos lingüísticos que se le

atragantan al lector no avisado. Que se le atragantan al más pintado. Existen lenguas, como el euskera o el alemán, que tienden al sesquipedalismo de una manera natural, pero en general la presencia de muchos polisílabos, cuando no es un recurso satírico, implica una cierta dosis de la pedantería clásica de los falsos sabios y de los nuevos ricos. De todos modos, si ningún lector siente la tentación de quemar este subcapítulo de *Verbalia* en nombre de la inutilidad absoluta de la ludolingüística, que antes intente enviar un telegrama o poner un anuncio por palabras. ¿No nos bombardean cada día con ridículas ofertas de ahorro si compramos esto o aquello con esta o aquella tarjeta? Pues la ludolingüística también sabe ofrecer prestaciones absurdas.

### Ejemplo final

Una greguería de Ramón Gómez de la Serna pondrá el broche irónico a este circense aspecto de la lingüística recreativa: «Agonía: palabra muy corta que a veces es muy larga».

#### *Bibliografía ludolingüística:*

Bartezzaghi (1992), Bendazzi (1951), Crystal (1987), Wallace, WallechinskyWallace (1983).

#### *Bibliografía literaria:*

Gómez de la Serna (1962), Luis Goytisolo (1973)

Joyce (1939), Shakespeare (-1593).

#### 6.1.4. *Argots aditivos*

##### Definición

Algunas de las hablas argóticas más populares funcionan por adición de elementos entre las sílabas de las palabras convencionales, como el extendido «lenguaje de la P» que permite transformar «hola, buenos días» en «hopolapa buepuenospos dipiaspas». En castellano también es común añadir la sílaba «ti», de modo que «una mañana» se pronuncie «tintina timatiñatina». En catalán prima la P (capatapalapá). En francés destaca el «javanais», un argot que inserta el elemento parasitario «av»: *beau* deviene «baveau», *gros* «gravos» y *non* «navon». Por su lado en *slang* inglés destaca un argot llamado «sandwich» que añade palabras obscenas como una cuña entre palabras; así la frase *absolutely irresponsible* puede transformarse tranquilamente en «absolut bloody-tely irre-fucking-sponsible».

##### Origen

Antonio Fernández Ferrer, traductor al castellano de los *Exercises de style* de Raymond Queneau, data el «javanais» francés a mediados del siglo XIX y le

atribuye un origen delincuente o escolar, ámbitos desde los que se habría difundido rápidamente hasta convertirse en un divertimento clásico de los *boulevardiers*. La mayoría de este tipo de procedimientos lingüísticos nacen en la calle, motivados por la necesidad de «comunicación segura» de algún grupo marginal. En el caso del «javanais» la teoría es que se originó a partir de la conjugación del verbo *avoir*: «j'ai > j'avais > j'avais»». El paso a «javanais» se explicaría por la contaminación inequívoca del gentilicio de la isla de Java.

## Historia

A pesar de su naturaleza oral, muchos argots han pervivido porque quedaron fijados en alguna obra literaria. Otros probablemente ya nacieron en el mundo de la ficción con la única función de identificar a algún personaje con un idiolecto característico. En *Le Père Goriot* de Balzac los pensionistas de la maison Vauquer se divierten insertando de vez en cuando el sufijo -rama («comment va cette petite santerama...»). Pero tal vez el uso literario más trascendente de un argot de adición sea el que hizo Raymond Queneau en 1947 cuando escribió uno de los ejercicios de estilo en

«javanais». Este hecho ha obligado a todos los traductores de los populares ejercicios de Queneau a escoger un método parecido pero suficientemente enraizado en la tradición de cada una de las lenguas de llegada.

## Valoración

Los argots infantiles con que los escolares de todas las épocas han preservado su intimidad ante los profesores son verdaderos lenguajes secretos basados en la velocidad de la pronunciación. Esta dimensión oral los transforma en artificios fugaces próximos a las lenguas sin escritura. Porque la escritura los desactiva. Los transforma en criptogramas transparentes sin ninguna capacidad de ocultación. Un entrenamiento eficaz permite adquirir suficiente soltura para mantener todo tipo de conversaciones en cualquiera de estas hablas enrevesadas y extravagantes. Hablas que, no obstante, encierran mensajes tan diáfanos como las lenguas convencionales permitan. Nos encontramos ante una máscara tan efímera o tan persistente como la adolescencia. Un tatuaje que se puede borrar para volver a dejar la piel a la vista.

## Ejemplo en castellano



Antonio Fernández Ferrer, traductor de los *Exercises de style* de Queneau al castellano, escogió el argot «con la ti» para traducir el texto en «javanais» de Queneau. Quedó así:

Ticon tila titi

Tiutina timatiñatina tihaticia timetidititia, tien tiel tiautitotibús, tide tila tilfinetia tietise tivi tiun tijotiven ticon tiun ticuetillo timuy tilartigo tiy dun ti- somtibretiro tirotidetiado tipor tiun ticortidon den tilutigar tide tila ticintita. Tide tiprontito tiestite tiintertipetiló tia dun tiveticitino tipretitendientido ti- que tile tipitisotitetiataba tiatidretide. Tipetiro tirátipitidatimentite tise tifue tihaticia tiun tisititio tilitibre.

Tidos tihotiras timas titartide tilo tivueltivo tia tiver tidetilantite tide fila tiestitaci3n tide tiSaint tiLatizare ticon tiun ticomtipatiñetiro tique tile tiati- contisetija tisotibre tiun tibot3n.

*Bibliografía ludolingüística:*

Fernández Ferrer (1987).

*Bibliografía literaria:*

Balzac (1835), Queneau (1973).

## 6.2. POR FUSIÓN

### 6.2.1. *Empotre*

#### Definición

Un empotre es un artificio de adición que consiste en la inserción de una palabra en el cuerpo de otra para

obtener una tercera que las contenga. Por ejemplo, si a una «hora» le añadimos una «tele» podemos conseguir una «hoTELEra». La primera palabra actúa de contenedor, la segunda se empotra entera en ella y la tercera es el resultado total. Hay muchas variedades de empotre, pero las más destacadas son tres. La primera se denomina *cuña* y consiste en el empotre de sólo una letra: una T clavada en la «orografía» nos remite a la «orTografía». En la segunda el vocablo empotrado lo hace partido por sílabas. Por ejemplo si conseguimos que, en vez de la tele, sea un «noble» quien vaya a la «hora» descubriremos que es una acción muy «hoNoraBLE». Finalmente, en la tercera variedad básica la palabra que se incrusta todavía lo hace más segmentada. Sería el caso de inducir a una «hada» al «error» hasta conseguir que se transforme en una «HerrADorA».

## Origen

El empotre proviene de la tradición enigmística italiana, en la que se denomina *incastrio*. Es un procedimiento muy historiado y también uno de los que ha generado más variantes. La amplia casuística ya proviene de los inicios. Según Tolosani el primer ejemplo lo publicó el enigmista Tarlo en la revista *La*

*Gara degli Indovini* en 1879 con el nombre de *parole incastrate*. En 1880 el enigmista Enapidacra publicaba en la revista *Enigma* un juego similar llamado *innesti* que partía de las palabras italianas *seta* y *rena* para conseguir una bella *serenata*. Éstos son los dos precedentes del *incastrio* moderno. Las tres variantes definidas también provienen de la tradición italiana. La primera (orografía-T-ortografía) se denomina *zeppa* (cuña) y la tercera (hada-error-herradora) recibe el nombre de *intarsio* (especie de incrustación en ebanistería). Según Shortz, en la National Puzzler's League norteamericana, el empotre se practica en dos modalidades, llamadas *interlock* (dittos+car=dictators) y *word deletion* (forte+tuna=fortunate), pero también se dan ejemplos con influencia del anagrama en los que se permite combinar las letras de la palabra contenedor. En 1916 el enigmista Rossend Serra i Pagès traducía *incastrio* por *entatxonats*, en catalán.

## Historia

El empotre y todas sus modalidades ha sido, con la charada y el *rebus*, uno de los juegos poéticos más practicados en la enigmística italiana. La presentación siempre es la misma Un poema con los

pasajes clave señalados según el sistema de notación vigente oculta las tres palabras que resuelven el enigma: el contenedor, el empotrado y el total. En algunos casos la respuesta son dos palabras o está formada por una retahíla de palabras encadenadas o incluso por una frase. Las variantes son muchas y los sistemas de notación muy diversos. En algunos casos incluso el texto del poema enigmático se presenta completamente libre de convenciones.

Artù reproduce un largo poema en tres décimas dedicado a una madre («A mia madre») que oculta una cafetera a partir de la cera y del afecto (*cera, affetti, caffettiERA*). Los treinta versos del enigma por empotre se pueden leer como un poema no enigmático porque no contienen ningún signo convencional que ayude a adivinar la solución. Curiosamente, el mismo choque de palabras puede provocar formulaciones poéticas distintas. Así, Tolosani recoge un breve empotre firmado por Il Calvo di Venezia en la revista *Diana d'Alteno* que llega a la misma respuesta (*cera, affetti, caffettiERA*) a partir de una formulación nada maternal. Este enigma por empotre lleva por título «Il cuore della mia bella» y también se presenta libre de convenciones enigmáticas:

Ha tanta tenerezza, tal candore,  
tai dolci sensi in cor la bella mia,

che del sub sangue al profumato ardore  
eccitata mi sento ogni energia.

A pesar de que un subtítulo especifica la modalidad del enigma y las longitudes de las tres palabras en juego (Empotre 4, 7, 11), el lector ha de extraer de los versos el resto de información. Deberá ser suficientemente sutil para entender que la dulce ternura que lleva en el corazón es el *afetti* central de la *caffettiera*, que el blanco candor es candente como la cera y que el excitante café es la sangre que provoca un ardor perfumado.

Artù también reproduce empotres que rehúyen esta presentación poética libre para acogerse a la denominada presentación diagramática. Por ejemplo, ésta que oculta unas leyes divinas más bien irreverentes:

In xxyyyyyx non volgere l'eterne  
yyyyy dettate da l'eterno Xxx;  
seguì con Fede, reverente e pio,  
le volontàá Superne.

(DIlleggiO, leggi, Dio)

En el método diagramático la lectura queda lastrada por la convención enigmística y el texto toma un aspecto inequívoco de juego. Pero también existe una convención intermedia, en la que el texto del enigma por empotre asume palabras informativas como en el

caso de las charadas. Tolosani reproduce un primitivo publicado en *Diana d'Alieno* por Jolanda. En él la enigmista usa la nomenclatura convencional de «cor, lati, intero» (corazón, extremos, todo) para referirse al vocablo empotrado, al contenedor que lo acoge y a la palabra total:

Fra un *cor* che i *lati* simula  
e quei che l'ha davvero,  
sovente questi d'essere  
stimato ha men *intero*.

(PROB-abil-ITÁ, proibítá, abil).

Uno de los ejemplos más curiosos de empotre (aunque de tipo anagramático) se dio en 1976 a raíz de los Juegos Olímpicos de Montreal. El ludolingüista británico Darryl Francis propuso un desafío desde las páginas de la revista de lingüística recreativa *Word Ways*. Francis publicó una lista de sesenta palabras en inglés (de una longitud variable entre una y siete letras) que se podían empotrar entre las letras de la palabra *Olympic* y, combinando sus letras, permitían construir otra palabra inglesa. Por ejemplo, *Gala* permitía construir *Polygamical* mediante una cuidadosa combinación de las letras olímpicas y las de *Gala* que no hubiera dejado indiferente a Dalí. Uno de los hitos más celebrados (por Darryl) era el verbo «llegar» (reach), que

permitía dos soluciones: *Microcephaly* y *Pyrochemical*. En su artículo, el empotrador de Surrey proponía otros 58 empotres anagramáticos e inducía a los lectores a apuntarse a su Olympic Quiz. Pero nadie le hizo caso. De modo que el bueno de Darryl lo dejó correr durante ocho años hasta que los Juegos Olímpicos de Los Ángeles le reactivaron la manía empotradora. Provisto de sesenta nuevos frutos de su pindárica imaginación, publicó un nuevo artículo en la misma revista que se titulaba «An Olympic Quiz. 1984 Style». En esta ocasión, las 60 palabras propuestas tenían una longitud que oscilaba entre una y nueve letras. De esta misma época es uno de los hallazgos más largos del género: empotrando unos *Chlorates* en el clásico adjetivo *Olympic Francis* formaba el adverbio *Thernaoscopically*. Pero este segundo reto tampoco logró provocar ninguna respuesta de los lectores, de modo que el británico esperó otros ocho años y en el número de verano de 1992 de *Word Ways*, aprovechando la capitalidad muscular de Barcelona, publicó un tercer artículo (denominado resignadamente «A third olympic quiz») en el que proponía sesenta nuevos empotres anagramáticos. El ejemplo más bello de esta tercera remesa se formaba a partir del nombre de los únicos excluidos de los Juegos Olímpicos de Barcelona, los serbios (en inglés *serbs*).

Olímpicamente empotrados se transformaban en *compressibly* (comprimidamente), un adverbio muy adecuado para recordar la reducción de territorios de la denominada Gran Serbia.

## Valoración

El empotre es un juego de orfebrería que se practica en dos tiempos. Uno de aquellos artificios verbales que requieren mucho trabajo previo de laboratorio. Sus concienzudos practicantes secuestran a las palabras una por una y se las llevan lejos del ruido mundano de la semántica para poderlas disecar a gusto, letra por letra. Allá, en zulos acústicamente aislados muy parecidos a los que usan los anagramistas, los empotradores van aparejando minuciosamente a sus rehenes hasta que alguna pareja deviene trío. Sólo entonces retornan a la ruidosa superficie porque los frutos de su pasión vuelvan a vibrar con el runrún fonético del habla y reciban el abrazo vital de la semántica. Los empotradores, satisfechos, se quitan los tapones de las orejas y escuchan atentamente lo que las palabras les dicen. Saben que, al oírlas, las llenan de sentido. Éste es el momento crucial de la escritura enigmística, cuando los tres paradigmas germinan en sintagmas poéticos nacidos para volverlos a ocultar. Pero ahora ya no en



el interior de un zulo, sino en una vitrina, tras las cortinas traslúcidas que ha tejido el secuestrador arrepentido.

*Bibliografía ludolingüística:*

Arta (1949), Francis (1976, 1984, 1992), Serrad Pagès (1916), Shortz (1996), Soler (1997), Tolosani (1938).

### 6.2.2. *Palabras maleta*

#### Definición

Una palabra maleta es un neologismo creado arbitrariamente a partir de la fusión de dos palabras preexistentes, como por ejemplo «talmutismo» (una especie de mutismo esotérico en el que podríamos caer tras leer el «Talmud» hebreo). De hecho, se trata de un empotre [6.2.1] en el que la palabra final no existe más que en la mente de su inventor. J as palabras maleta también reciben otros dos nombres: *portmanteaux* y palabras centauro. En francés, se da un artificio parecido llamado *á peu-pres* que se transforma en mero *pataqués* cuando es involuntario; es decir, mero *lapsus* [8.3.4]. En castellano las llamadas «jitanjáforas» crean una tradición iberoamericana paralela a los *portmanteaux*.

## Origen

El procedimiento de fusión verbal que alienta a las palabras maleta es muy habitual en la evolución lingüística de las lenguas. De hecho, los historiadores recogen muchos ejemplos de palabras compuestas nacidas de la fusión de dos palabras preexistentes. Por ejemplo, la popular niebla urbana de Los Ángeles conocida como *smog* nació a principios del siglo XX de una lógica fusión entre *fog* (niebla) y *smoke* (humo); también el *brunch*, una comida de negocios popularizada en la última década del siglo XX, nace de la fusión de *breakfast* (desayuno) y *lunch* (comida).

«Palabras maleta» es una adaptación literal del vocablo francés *mots valise* difundido por el pensador Alain Finkielkraut, pero el origen documentado de esta tradición ludolingüística es el vocablo inglés de origen francés *portmanteau* (baúl con doble compartimento que en francés se escribe *portemanteau*). Es Lewis Carroll quien pone este baúl en circulación a finales del siglo XIX. En el prefacio de su poemario *The Hunting of the Snark* Carroll expone sus teorías sobre la creación de palabras nuevas de este tipo:

Tomad, por ejemplo, las palabras *fuming* (enfadado) y *furious* (furioso). Decidid que vais a decir las dos palabras, pero no fijéis

cuál vais a pronunciar primero. Ahora, abrid la boca y hablad. Si vuestros pensamientos se inclinan, aunque sólo sea un poco, por *fuming*, diréis *fuming furious*, si por el contrario se inclinan levemente por *furious*, entonces diréis *furious fuming*. Pero si tenéis uno de los dones menos comunes de este mundo, que es una mente perfectamente equilibrada, entonces diréis *furmious*.

Louis Aragon, al traducir este poemario de Carroll, adapta estas dos palabras al francés y ejemplifica la creación de palabras maleta con la ecuación *fumant* + *furieux* = *fumieux*.

Por lo que respecta a las «jitanjáforas», tan apreciadas por autores como el mexicano Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges las atribuye a Mariano Brull en una reseña sobre Joyce publicada en 1939, en la que consigna que su creación era entonces muy reciente:

Hacia 1900, algún porteño (creo que Marcelino del Mazo) denuncia en broma las muchas orquestas de gríngaros. Mariano Brull, ayer o anteayer, combina la palabra jitanjáfora, que tiene sugerencias de Gitanjali, de gitanos y de ánforas.

## Historia

A pesar de que es Lewis Carroll quien les da carta de naturaleza, existen ejemplos muy antiguos engendrados con un espíritu afín al del padre de Alicia. Chevalier se hace eco de tres ejemplos clásicos presuntamente creados por Plauto y Terencio

para identificar a personajes dramáticos. Terencio inventa el *eacutontimorúmenos* (el torturador de sí mismo), mientras que el *artotrogus* (parásito comedor de pan) y el *pirgopolinices* (soldado conquistador de muchas ciudades) son atribuidos a Plauto. También los hispanistas han pescado ejemplos de palabras maleta en las obras de Quevedo o Lope de Vega. De Quevedo son famosos muchos neologismos por derivación —como «archinariz» o «protogolosa»— y alguna maleta propiamente dicha, como los «ventipoetas» (venteros + poetas) que luego recogería un discípulo suyo llamado Jacinto Alonso Maluenda, tal como expone Arellano en un minucioso estudio. También Lope de Vega iba tras los pasos de Quevedo en cuestiones de maletas verbales. Chevalier reproduce tres ejemplos suyos con sabor a pleonasma: el «perrigalgo» de *La victoria de la honra*, la «doncellidama» de *La noche de San Juan* y la «doncelliventera» de *Amar, servir y esperar*.

El panorama posterior a Lewis Carroll es radicalmente diferente en este campo. Un autor crucial del siglo XX como James Joyce creó centenares de estas maletas verbales, sobre todo en su discutido *Finnegan's Wake*, hasta el punto de que Jorge Luis Borges, lector atento, publicaba en 1939 —el mismo año de la aparición del *Finnegan's*

*Wake...*— una reseña en *Sur* sobre «Joyce y los neologismos». En su análisis de los monstruos verbales con que Joyce puebla sus obras Borges se permite aportar algunos antecedentes en lengua romance. En francés, aparte de la invocación obligada a Rabelais, cita algunos ejemplos del uruguayo Jules Laforgue (1860-1887), como *violuptés a vif o éternullité*, y uno del escritor francés argentinizado Paul Groussac (1848-1929): unas curiosas *japoniaiseries*, que el mismo Borges traslada al español con el nombre de «japonecedades». Algunas de las mejores greguerías de Ramón Gómez de la Serna son verdaderas palabras maleta: «Ella pensado alguien en una película en esperanto? ¡Sería esperantosa!». Buenos exponentes de esta génesis creativa de maletas verbales en la literatura castellana son el verbívoro Guillermo Cabrera Infante o Julián Ríos, autor de la inclasificable *Larva. Babel de una noche de San Juan* en la que el narrador se autodefine como un «Bakunninlingüista».

Con el paso de los años las palabras maleta han ido tomando un cariz de perlas cultivadas, de modo que han generado cierto coleccionismo selecto. La presentación pública de estas colecciones de *valises* acostumbra a adoptar el formato de un diccionario y el tono que impera en ellas es o bien exclusivamente

humorístico, o bien cercano al de las colecciones de máximas y aforismos. Siempre al amparo de la ironía. Tal vez el caso más emblemático sea el del pensador francés Alain Finkielkraut, autor de dos deliciosas colecciones de palabras maleta poco conocidas por sus lectores. En 1979, dos años después de publicar con Pascal Bruckner el ensayo que le reportaría el reconocimiento general —*Le nouveau désordre amoureux*—, Finkielkraut publicaba una colección de *portmanteaux* titulada *Ralentir: mots-valises!* En 1981 remataba la jugada con un delicioso *Petit dictionnaire illustré*. Finkielkraut consigue en estos libros menores la unión carnal de las palabras que Julián Ríos se esforzaba por teorizar en su programático *La vida sexual de las palabras*.

El francés sodomiza el francés con precisión para obtener nuevas sensaciones léxicas, y en este perverso belén nace el fantástico *doctambule* (el erudito de la vida nocturna), también conocido como *flemmartiste* (el virtuoso de la indolencia, genio absoluto del *dolce farniente*). Las maletas con las que viaja Finkielkraut son mágicas. A su lado descubrimos que una *biscothèque* es un lugar de encuentro nocturno, prohibido a los menores, donde sólo sirven tostadas, que la *grandiloloquence* es un discurso vibrante y vacío sobre la voluptuosidad de

ser madre y las joyas del amamantamiento o que los poseedores de una *riminiscence* tienen un recuerdo vago de un lejano encuentro en la costa adriática. Las maletas de Finkielkraut viajan en *wagabon* (un vagón recalcitrante, que se separa del tren y decide vivir fuera de la vía) o bien en *insovni* (un objeto volador que atraviesa el cielo nocturno con los ojos bien abiertos), mientras un sacerdote sin sotana (*edulcuré*) acompaña a la juventud contraria a la sagrada tradición gastronómica francesa (*macdolescence*).

## Valoración

La creación consciente de un neologismo es siempre un acto de soberbia. Una suplantación del demiurgo ignoto que rige los destinos de las lenguas y los estira en una dirección o en otra. Sobre todo si el neologismo en cuestión no nace a remolque de la necesidad perentoria de bautizar a un objeto nuevo o a una actividad nueva ni tiene ningún referente tangible en el mundo de los átomos. La creación consciente de un neologismo abstracto es un acto de creación audaz que encierra en el paradigma la potencia semántica del sintagma. Y es esta audacia poética, no exenta de soberbia, la que demuestran los creadores de palabras maleta cuando sintetizan dos palabras preexistentes en una tercera palabra capaz

de ensanchar el territorio de lo pronunciable. Otra cosa es que después la esforzada operación germine en los usuarios posteriores de la lengua, pero una vez consumado el acoplamiento nada volverá a ser lo mismo. La existencia de *portanteaux* perdurables llena de sentido una igualdad de tipo biológico:  $1+1=3$ .

Más ejemplos en castellano

Una cita de *La Celestina* permite situar la práctica del maletismo en la tradición castellana: «Toda palabra del hombre consciente está preñada». Tal vez el autor más obsesionado por esta embarazosa práctica sea el gallego Julián Ríos, que ha creado centenares de palabras maleta, si no miles. Cuando estaba enfrascado en su monumental *Larva* Ríos la llamaba «mamutreto» o «magnuscrito» y el narrador larvario constantemente se autodefine con *portmanteaux* del tipo «ventrilocuelo» o «calamburlador bufonético». Su ortografía es a menudo descrita como «hurtografía» y su estilo como «juerga de jergas». Pero no sólo en *Larva* se da Ríos a la marroquinería verbal. Todas sus obras están llenas de palabras maleta. Cuatro fragmentos de *Amores que atan* bastarán para darse cuenta de ello:

... (ante el muro de revistas y periódicos). En tiempos estudiaba



ahí gratis mi abecedario».

Corruptutor (También ella inventaba palabras... Constantemente y con toda la frescura de la rustiquidad, para usar uno de sus términos. Son tan pobretonas las palabras, creía, que probaba a acuñar otras muchas, a fin de que todo sin excepción pueda decirse). Seductutor.

... tres eructos que casi acabó en coitus-inter-eructus.

Telefoneen a Valparadiso. A Edenburgo.

*Bibliografía ludolingüística:*

Arellano (1987), Borges (1925, 1939), Chevalier (1992), Finkielkraut (1979, 1981).

*Bibliografía literaria:*

Gómez de la Serna (1962), Joyce (1939), Lewis Carroll (1876), Lope de Vega (1609-1612, 1624-1625, 1631), Ríos (1984, 1991, 1995a), Rojas (1500).

### 6.2.3. *Falsos derivados*

#### Definición

Artificio verbal consistente en la contraposición de dos palabras morfológicamente relacionadas pero semánticamente alejadas, como pito-pita (silbato-planta), tenso-extenso (nervioso-amplio) o bordar-desbordar (coser-salirse). En las lenguas con

distinción de género los falsos derivados más comunes son las falsas parejas, como cáliz-caliza, pato-pata, bulbo-vulva o nado-nada. Muchos de estos choques de palabras se utilizan para la confección de calambures [8.3.3]. Una variante autónoma de lo falso la constituyen las falsas etimologías, pero en este terreno la frontera entre lo falso y lo documentable es muy fina. De hecho, más allá del juego por el juego, los lingüistas solventes comprometidos en la especulación etimológica tienen poco margen de maniobra cuando se adentran en la presunta lengua indoeuropea y las que la precedieron.

## Origen

Las falsas etimologías no nacieron como un juego, sino como un método de alcanzar la verdad última del lenguaje y, de paso, descubrir la lengua primigenia o prebabélica. En esta tradición, iniciada en el *Cratilo* de Platón, destaca por su fértil imaginación la figura de San Isidoro de Sevilla (560-636), autor de las populares *Etymologiae* que la edición en español de Joaquín González permite leer aún hoy como una bella obra de ficción.

La falsa derivación es un juego verbal inherente a todas las lenguas. Bassols reproduce un enigma árabe del siglo XI del iraquiano Al-Hariri, creador de una

forma literaria llamada *magamat* en la que el narrador cuenta historias, comenta el Corán y añade poemas, ejercicios gramaticales, juegos y enigmas. El enigma en cuestión es de tipo didáctico y se basa en la compleja relación entre los géneros lingüístico y biológico:

¿En qué lugar se colocan los hombres los velos de las mujeres y las mujeres aparecen en público con los turbantes de los hombres?

La respuesta es metalingüística: «En los números del 3 al 10». Se refiere al cruzamiento morfológico de la lengua árabe cuando usa con los nombres masculinos los numerales femeninos del tres al diez —que en árabe son diferentes de los masculinos, como en castellano sólo lo es «una» de un(o)— y los correspondientes numerales masculinos con los nombres femeninos.

## Historia

La explotación de los falsos derivados y de las falsas etimologías nunca ha creado un género ludolingüístico específico, pero su presencia es inevitable en todos los manuales que recogen esfuerzos del ingenio verbal. En español, los estudios sobre el ingenio de Quevedo van repletos de ejemplos en los que el poeta juega a la falsa

derivación. Esta muestra basada en falsos diminutivos extraída de un trabajo de María Teresa Llano bastará para hacernos cargo de la operación:

Tendrá la del maridillo,  
si en disimular es diestro  
al marido por cabestro  
y al galán por cabestrillo.  
De su novio hará novillo,  
y así con él arará.

Dossena atribuye un falso derivado italiano a Leonardo da Vinci que tiene aspecto de greguería: «Salvatico è chi si salva» (silvestre es quien se salva). De hecho, muchas de les greguerías de Ramón Gómez de la Serna se basan en el choque de falsos derivados, como por ejemplo esta media docena especialmente escogida para la ocasión:

Monigote: el dibujo que descende del mono.  
El hambre es la prometida del hombre.  
La amnistía es la amnesia del delito.  
Solterona: mujer que anda suelta.  
Cuando riñen el pato y la pata quedan desempatados.  
La bufanda es para los que bufan de frío.

Con frecuencia los falsos derivados dependen de la imaginación del lector u oyente. Traduzco al castellano un episodio de seminaristas en la España franquista de los años cincuenta explicado por el periodista catalán Antoni Subirá, alias Guillem del Món, en sus memorias:

El día de Santa Ágata —la que fue martirizada con la amputación de los pechos— unos seminaristas teólogos rezaban el oficio en latín, pocos años antes del concilio que arrinconó la lengua de Cicerón. La antifona, que emprendía un solista y debían continuar los demás, se iniciaba con estas palabras:

—*Mammilla mea...*

Tras unos primeros intentos de risas freudianas, más o menos ahogadas, provocadas por el contraste de la mención anatómica con el sentimiento de respeto al acto sacral, vino otro fragmento que insistía:

—*Mammillarum mearum...*

La plegaria litúrgica ya no pudo continuar. Era demasiado verde para aquellos jovencillos célibes.

Los errores en la atribución de género o los calcos de derivación que producen los hablantes no expertos de una lengua extranjera provocan momentos de extrema hilaridad. Un buen ejemplo de esto es el idiolecto repleto de géneros cambiados con que el gran Johan Cruyff deleitaba a los periodistas que asistían a sus conferencias de prensa. Expresiones como «el pelota» o «un falta» perviven en la memoria de muchos de sus admiradores.

## Valoración

Aunque el falso es un tema literario apasionante y la historia del arte ha entronizado a la falsificación dedicándole incluso exposiciones, en la dispersa tradición ludolingüística el falso no ha llegado a constituir ningún género concreto. Y a pesar de ello,

esta especie de homonimia deformada está presente en muchos de los artificios verbales más interesantes. Su notable capacidad de hacernos creer en parentescos inexistentes apela a la esencia analógica de las lenguas, en un curioso contrasentido que evoluciona hasta constituirse en paradoja: en el caso de los falsos derivados la presunta analogía refuerza la excepción (porque es por analogía por lo que derivamos la pata del pato, del mismo modo que la gata deriva del gato), así que finalmente la excepción no sólo confirma la regla sino que se identifica con ella. Por eso, esta franja verbívora del falso ha sido uno de los objetivos militares más combatidos por los diseñadores de lenguas artificiales como el esperanto o el volapük. La idea es que si no puede haber excepciones y debe reinar siempre la regla, no se puede permitir de ningún modo que el falso señoree por analogía. Pero el falso jamás ha perdido ninguna guerra. Por más cerrado que sea un sistema lingüístico siempre hallará un resquicio desde donde minarlo. Al menos hasta que llegue Godot y hablemos todos en «esperando».

### Ejemplos en castellano

Dos ampliaciones de los ejemplos ya entrevistados de Quevedo y Gómez de la Serna preceden a una

original aportación de Jesús Lizano, poeta libertario también conocido como «Lizanote de la Mancha», y a un poema delicioso de Carlos Edmundo de Ory.

Media docena más de usos quevedescos de la falsa derivación:

No tiene mejor tomista  
la orden de los Guzmanes,  
y para Tomás, señor,  
no son malas vuestras partes [...].

Siendo de la Andalucía,  
moscovita te tornabas,  
y eras araña que andabas  
tras la pobre mosca mía [...].

... que yo por ir en coche iré en cochino  
pues aún me faltan coches de camino [...].

Sino que dice un doctor  
que vuestras letras, señor,  
se han convertido en letrinas [...].

... y que llame castidad  
el hacer casta a escondidas,  
concrétame esas medidas [...].

No da nadie sino a censo,  
y todos queremos más  
para galán un pagano,  
que un cristiano sin pagar [...].

Otra decena de greguerías del mismo género:

Cenobita: uno que cenar evita.  
Era tan celoso que ya resultaba proceloso.

Panacea: cesta del pan.  
¡Tintoretto! La mejor tintorería del Arte.  
«Mentor» parece ser el que enseña a decir mentiras.  
Monomaniaco: mono con manías.  
Los exordios son unos incordios.  
Vitaminas: minas de vida.  
Gastrónomo: el que paga los gastos de la cena.  
Pandemonium: donde los demonios meriendan.

Por su parte, Carlos Edmundo de Ory escribió en 1963 un poema impresionante en el que destaca uno de aquellos versos inolvidables para cualquier verbíboro: «si leo soy un león».

Fonemoramas

Si canto soy un cantueso  
Si leo soy un león  
Si emano soy una mano  
Si amo soy un amasijo  
Si lucho soy un serrucho  
Si como soy como soy  
Si río soy un río de risa  
Si duermo enfermo de dormir  
Si fumo me fumo hasta el humo  
Si hablo me escucha el diablo  
Si miento invento una verdad  
Si me hundo me Carlos Edmundo

(París, 14 de enero de 1963)

Y finalmente el ejemplo más reciente: el hilarante «Poemo» (1995) de Jesús Lizano:

Me asomé a la balcona  
y contemplé la ciela



poblada por los estrellas.  
Sentí fría en mi caro  
me froté los monos  
y me puse la abrigo  
y pensé: qué idea,  
qué idea tan negra.  
Diosa mía, exclamé:  
qué oscuro es el noche  
y qué solo mi alma  
perdido entre las vientos  
y entre las fuegas,  
entre los rejos.  
El vido nos traiciona,  
mi cabeza se pierde,  
qué triste el aventura  
de vivir. Y estuvo a punto  
de tirarme a la vacía...  
Qué poema.  
Y con lágrimas en las ojotas  
me metí en el camino.  
A ver, pensé, si las sueños  
o los fantasmas  
me centran la pensamiento  
y olvido que la munda  
no es como la vemos  
y que todo es un farso  
y que el vido es el muerto,  
un tragedia.  
Tras toda, nada.  
Vivir. Morir:  
qué mierda.

### Bibliografía ludolingüística:

Bassols (1994), Dossena (1988), González Cuenca (1983), Guillem del Món (1983), Llano (1984), Platón (1952).

*Bibliografía literaria:*

Gómez de la Serna (1962), Lizano (1995), Ory (1978).

#### 6.2.4. *Centones*

##### Definición

Un centón es una composición poética elaborada con versos (o fragmentos de versos) preexistentes que adquiere un sentido alejado de los poemas originales de donde ha sido extraída. En inglés el centón recibe en ocasiones el nombre de *patchwork poetry*. También se consideran centones los refranes alterados como «a quien madruga mona se queda» o «aunque la mona se vista de seda Dios le ayuda». La generalización de la informática ha permitido una cierta recuperación del centón desde la experimentación combinatoria. La única diferencia entre estos centones del siglo XX y los poemas múltiples [5.1.5] no es tanto de procedimiento como de autoría. Los centones parten de versos ajenos y los poemas múltiples no.

##### Origen

Un «centón» latino (*cento*, -onis) era una especie de capa hecha con pedazos de ropas diversas. Por

analogía dio nombre a este artificio verbal. Según Carbonero, Tertuliano (ca. 160-240) es el primer autor que se refiere al centón, pero el principal impulsor de este género poético sería un prolífico poeta latino del siglo I v llamado Décimo Magno Ausonio (ca. 310-395). Ausonio incluso llegó a establecer unas normas de uso. Respecto a los refranes alterados, según Pierre de Bourdeille, se trata de un juego cortesano que ya se practicaba en la corte catalanoaragonesa de la reina Germana de Foix (1488-1537)

## Historia

En la primera referencia documentada de esta actividad de corta y pega, Tertuliano denomina «homerocentonistas» a los autores que toman versos completos o fragmentados de las obras de Homero para formar una composición nueva con un sentido diferente. San Jerónimo (342-420), autor de la versión de la Biblia conocida como la *Vulgata*, habla ya de homerocentonistas y virgiliocentonistas en su «Epístola LIII» Pero es Ausonio quien los pone en boga. Un encargo del emperador Valentiniano propicia la escritura de una celebrada (por obscena) composición titulada *Centón nupcial* formada exclusivamente con medios versos mezclados de

Homero. Ausonio también es quien establece las reglas del juego: el centonista puede tomar prestados versos enteros o fundir dos hemistiquios en un solo verso, pero nunca dos versos seguidos de un mismo autor. En definitiva, ni puede tomar más de un verso seguido ni menos de medio.

Después de Ausonio el término centón pasó a aplicarse a todo tipo de pastiches o popurrís musicales, prosaicos, dramáticos o discursivos, y la Edad Media, durante la cual el concepto de autoría era muy poco acusado, fue su época de máximo esplendor. La moda del centón literario se apoyaba inicialmente en los textos de Homero, pero los felices plagistas también tomaron prestados versos de otros autores como Lucrecio, Ovidio o Estacio. Y de hecho los centones más famosos son los virgilianos, con versos de la *Eneida*, las *Geórgicas* y las *Bucólicas*. Uno de los argumentos recurrentes de los centones es la vida de Cristo. La emperatriz de Constantinopla, Eudoxia, la reescribió con medios versos homéricos y una noble romana que se llamaba Proba Falconia lo hizo usando sólo versos de Virgilio. Esta nueva evangelista, que mereció los elogios de San Agustín, llegó a componer centones proféticos relativos a los misterios del cristianismo.

La vida virgiliana de Cristo ha sufrido, como mínimo, tres reescrituras muy posteriores desde tres

de las culturas dominantes europeas: francesa, inglesa e italiana. En primer lugar las versiones de un canónigo francés del siglo xvii llamado Stephan Pleurre. Una coetánea —que Disraeli cita en una reedición de 1769— firmada por el gentilhomme inglés Alexander Ross con el horroroso título de *Virgilius Evangelizans, sive historia Domini at Salvatoris nostri, jesu Christi Virgilianis verbis at versibus descripta*. Y, finalmente, una *Vita di Cristo narrata da Virgilio (centone virgiliano di 666 esametri)* publicada a mediados del siglo xx en las *Bizzarrie Letterarie* del reverendo enigmista italiano Anacleto Bendazzi. Disraeli reproduce un fragmento del centón virgiliano de Pleurre que describe la adoración de los Reyes Magos. La x central señala hasta dónde llega cada fragmento original y los códigos a derecha e izquierda del texto señalan la procedencia exacta de cada medio verso: E designa a la *Eneida* y G a las *Geórgicas*, la cifra de la izquierda establece el canto y la de la derecha el número del verso.

### *Tum Reges*

7 E.98	Externi veniunt x quae cuiq; est copia laeti.	5 E.100
	Munera portantes x molles sua	

11 E.333	tura Sabaei.	1 G.57
3 R.464	Dona dehinc auro gravia x Myrrhaque madentes	12 E.100
9 E.659	Agnovere Deum Regum x Regumque parentum	6 E.548
1 G.418	Mutavere vias x perfectis ordine votis	10 E.548

Obviamente, para narrar este mismo episodio epifánico, Bendazzi escoge otros versos virgilianos. Los cinco primeros provienen todos de la *Eneida* excepto la segunda mitad del cuarto y del quinto, extraídos de las *Geórgicas*

E.	Ecce autem, primi sub lumina sobis et	
6255	ortus,	
E.	Stella facem ducens multa cum luce	
2694	cucurrit,	
E.	Signavitque viam / caeli in region	E.
5526	serena.	8528
E.	Turn reges / (Credo quia sit divinitus	G.
8330	ilis	1415
G.	Ingenium, aut rerum fato prudentia	
1416	maior)	

Los centones son un plagio legal en el que el autor

del rompecabezas cita la fuente de procedencia de cada hemistiquio que usa. La gracia de un buen centón es que no rechine. También es importante escoger con acierto a un buen autor de partida, cuanto más prolífico mejor, para así poder hallar entre todos sus versos los pasajes que sean más adecuados a las intenciones temáticas del reescritor centonista. Claro que, como la mayoría de los juegos de palabras, los centones también han arrastrado el estigma de la puerilidad. Hasta el punto de que, durante la Reforma, los católicos ortodoxos denominaban despectivamente «centones» a las interpretaciones de la Biblia que propugnaban Lutero y sus adláteres. Un menosprecio que habría hecho las delicias de Mark Twain, capaz de escribir en su *Huckleberry Finn* un hilarante soliloquio hamletiano que es un auténtico festival de citas. Empieza así:

To be, or not to be; that is the bare bodkin  
That makes calamity of so long life;  
For who would fardels bear, till Birnam Wood do come to  
Dunsinane,  
But that the fear of something after death  
Murders the innocent sleep...

Tampoco Umberto Eco se tomaría demasiado en serio las acusaciones de puerilidad. Eco llegó a escribir, no sin un punto de coquetería, que un elevado porcentaje de su celebrada novela *El*

*nombre de la rosa* eran fragmentos tomados prestados de un gran número de autores, en una especie de *patchwork* narrativo que posteriormente provocó diversos estudios críticos en busca de estas «influencias» confesadas. Un buen número de estos estudios fueron recogidos en un volumen de ensayos a cargo de Renato Giovannoli. Tres siglos antes Francisco de Quevedo también se había acercado irónicamente al espíritu centonario en su *Cuento de cuentos*, un verdadero pastiche disparatado de refranes y frases hechas que tuvo mucho éxito.

En la España del Siglo de Oro los refranes alterados o mezclados eran un juego muy corriente en la literatura jocosa. Pierre de Bourdeille reproduce muchos de estos centones bonsai y constata la gran influencia que tuvo Francia en ello. Por ejemplo, «mucho sabe la zorra, mas sabe más la dama enamorada» sería una variante del canónico «mucho sabe la zorra, pero más el que la toma». El más antiguo que cita el francés proviene de *El cortesano* de Luis Milán («cuantos más monos, más ganancia»). Estos centones bonsai permiten conectar la corte medieval de Germana de Foix con la potencial de Raymond Queneau. Pero los escritores de Oulipo no lo llaman centón ni centoncillo sino «perverbio». En palabras de Jacques Roubaud, un «perverbio» surge del aparejamiento de la primera mitad de un



proverbio con la segunda parte de otro. Una especie de adulterio folclórico que mezcla la zona más absurda de la tradición y la zona más tradicional del absurdo. Roubaud describe este fenómeno oulipista para presentar unos versos franceses del norteamericano Harry Mathews llamados «Le Savoir des Rois» con el subtítulo esclarecedor de «Poèmes a perverbes». Son unos versos estafalarios que sólo pueden saborear de veras aquéllos que no se mueven por el refranero francés como un extraño. Algunas de las composiciones son meras *boutades*, pero otras desprenden el aroma de un hallazgo sorprendente en las largas cadenas genéticas del ADN de la lengua.

La mayoría de estos adulterios proverbiales son fácilmente adaptables a cualquiera de las otras lenguas de Verbalia. La primera sección de «Comment maitre blanc-bonnet se fit vieux», por ejemplo, viene encabezada por dos parejas de adúlteros franceses que no se sentirían nada desplazados en la Costa Brava:

L'homme propose  
A tout seigneur  
Et Dieu dispose  
Tout honneur.

Obviamente la generalización de la informática que se produce en las dos últimas décadas del siglo xx facilita la creación de centones basados en la

combinatoria de versos clásicos, y esta facilidad permite una cierta estandarización de las propuestas que a menudo vulgariza las intenciones de los creadores. Es el caso, por ejemplo, de algunas propuestas interactivas eminentemente lúdicas más próximas al universo de los videojuegos que a la experimentación literaria. Como el Shakespearean Telesonnet Program creado por el ludolingüista norteamericano David Morice. Morice escogió setenta versos del stock total de 2156 versos originales de Shakespeare. Luego los agrupó en catorce paquetes de cinco y les asignó dos dígitos. El programa es un juego de niños un poco ramplón. Cuando entras en él te obsequia con un sobrio saludo —«Welcome to the Shakespearean Telesonnet Program»— y te pide el número de teléfono y el de alguna amiga. Forma parte del espectáculo. Probablemente Morice tuvo la brillante idea de martirizar a Shakespeare con sus bromas textualistas de pacotilla al descubrir, maravillado, que los dígitos de dos números de teléfono (sin prefijos) coincidían con el número de versos de un soneto. La cuestión es que cuando tecleas los dos teléfonos el programa te sorprende con una frase coloquial que parece extraída de una obra de Sam Sep-hard: «Those are tricky numbers. Hmm... Let me see... What shall I write? Ah, here it is!». Es decir, que el programa de

Morice se hace el gracioso: «¡Qué cifras tan puñeteras! Hmm... Vamos a ver... ¿Qué puedo escribir? ¡Ajá, ya lo tengo!»». Y entonces en la pantalla, bajo un poético título del tipo SHAKESPEAREAN TELESONNET NO. 26560002104465, aparece el anunciado soneto. Y así, si el usuario tiene la paciencia de Job, hasta 61 036 015 625 veces.

## Valoración

Por más que sea acusado de pueril o que lo usen como arma arrojadiza, el centón es una representación magnífica de los procesos de transmisión cultural. Una actividad de corta y pega próxima a ciertas prácticas dadaístas y surrealistas como los cadáveres exquisitos, pero con una diferencia sustancial: el centón parte del conocimiento minucioso de la tradición y el *cadavre exquis* del azar. El centón usa los versos como si fuesen palabras y, en cambio, los juegos surrealistas usan las palabras como versos. Pero lo más interesante del centón es su capacidad para generar un texto nuevo a partir de sintagmas preexistentes, en una repetición al alza de la combinatoria de las letras del alfabeto y las palabras de la lengua. (Aviso para poetas: es importante no caer en la tentación indecente de eliminar toda referencia a la

denominación de origen de los versos; de lo contrario, os exponéis a una querrela, sobre todo desde que las sociedades que gestionan los derechos de autor operan en todo el mundo.) Claro que presentarse a un premio de poesía con un centón elaborado a partir de los versos que escribió el poeta que le da nombre podría ser un acto altamente subversivo. Y también una demostración incontestable de un conocimiento profundo de su obra.

### Ejemplo en castellano

Ejemplo, recogido por Carbonero, de Antonio María del Valle y Serrano, marqués de Villa-Huerta, en sus *Sonetos* (Madrid, 1886):

#### *Los grandes plagios.*

Ahora, Salicio, escucha lo que digo:  
Un día puro, libre, alegre quiero,  
Más hermoso que nunca y más entero;  
Yo con los ojos su carrera sigo.

Pienso llevar a la virtud conmigo,  
Que es blasón más hermoso y verdadero  
Quitar codicia, no añadir dinero;  
Retirarme al descanso y al abrigo.

¡Oh! mil veces dichoso el que igualmente  
Jardín de frutos abundante y flores,  
Al vivo resplandor que el sol ostenta.

Triunfos, caídas, bienes y rigores  
Es idea ¡ay de mí! que me amedrenta;  
Campo, virtud y paz son mis amores.

Fuentes, según propia confesión del  
centonario:

1. Garcilaso, Égloga II, habla Albanio.
2. Fray Luis de León, *Vida del campo*.
3. Herrera, Elegía xv, lib. II.
4. Cervantes, *Viaje al Parnaso*, cap. VII.
5. Lope de Vega, *El príncipe perfecto*, segunda parte, acto II, escena XVII.
6. Lupericio Leonardo de Argensola, Tercetos a la traslación de las reliquias de San Eustaquio.
7. Quevedo, *Polininia*, soneto xxix.
8. Calderón, *¿Quién hallará mujer fuerte?* Auto Sacramental, escena XIX.
9. Rioja, Soneto xxii.
10. Leandro Fernández de Moratín, Epístola a Don Simón Rodrigo Laso.
11. Quintana, *Despedida de la juventud*.
12. Espronceda, *El diablo mundo*, canto primero.
13. Zorrilla, *El caballo del rey Don Sancho*, jornada cuarta, escena VII.
14. Propio del autor del centón, Antonio María del Valle.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bombaugh (1874), Bourdeille (1864-82), Carbonero (1890), Disraeli (1791), Giovannoli (1985), Morice (1991).

*Bibliografía literaria:*

Bendazzi (1951), Eco (1980), Mark Twain (1882), Mathews (1976), Quevedo (1626).

### 6.2.5. *Encadenados*

#### Definición

Diversos juegos de palabras se basan en el encadenamiento de elementos, pero todos tienen en común que la parte final de una palabra o frase se repite en la siguiente, como por ejemplo en la serie «casa       sagrado-domingo-goleta-tarima-maraca-casa...». La mayoría de los juegos encadenados son orales y de tipo competitivo, pero también hay variantes infantiles —como las palabras espejo que deben ser repetidas muy deprisa para que cambien de sentido: «monja monja monjamon... jamón»— o artísticas, como algunos juegos aleatorios de los surrealistas. La variante más formalizada es la de los *lucchetti* (candados) de la enigmística italiana. Un *lucchetto* es una variante de la charada basada en dos palabras encadenadas por un grupo de letras que, al desaparecer, hacen que emerja un tercer vocablo. Por ejemplo, si a las palabras «pecador-adores» les quitamos las cuatro letras redundantes (ador) emergen unos «peces». La presentación puede ser de tipo enigmístico: «¿Con qué acompañarás a los panes

si permiten que adores a un pecador?». Los encadenados más populares son los onomásticos. Un repentino *morphing* lingüístico entre el mítico capitán Horace Nelson y el líder sudafricano Nelson Mandela provoca el nacimiento de un hipotético Horace Mandela. Los logologistas norteamericanos lo denominan *padlock* (candado).

También Lewis Carroll intentó poner en circulación un juego de encadenamiento llamado *syzygy*. A diferencia del paso a paso [9.1.2], el *syzygy* fracasó rotundamente. Consistía en encadenar palabras que tuviesen tres o cuatro letras comunes. Uno de los primeros que constan en el diario de Carroll concluye que los prismas son odiosos. Cada nuevo eslabón repite un grupo de letras del anterior: «Prism (prism) prismatic (matic) dramatic (drama) melodrama (melod) melodious (odious) Odious». Carroll incluso ideó un sistema de puntuación. Se trataba de sumar todas las letras arrastradas y restar de ellas las que sobraban en cada paso. Del resultado de esta resta se volvía a descontar el número de pasos. Así, por ejemplo, el prisma odioso puntuaría en principio 26, todas las letras vinculantes, que figuran más arriba entre paréntesis. Luego se deberían descontar las sobrantes en cada paso: o, - 4 (pris). - 3 (tic). - 4 (rama). - 3 (mel) y 5 puntos más correspondientes a las cinco transformaciones. Por lo

tanto, el prisma odioso otorga siete puntos. A pesar de todos sus esfuerzos, Lewis Carroll no consiguió popularizar este complicado sistema de puntuación y el *syzygy* quedó arrinconado en el baúl de las rarezas.

## Origen

El *lucchetto* italiano data de la década de los cincuenta, aunque Bartezzaghi afirma que existen precedentes chinos muy anteriores. En un principio los enigmistas italianos lo consideraron una variante de la charada, pero no se ponían de acuerdo en la denominación exacta que debía recibir la nueva modalidad: ¿Era una charada elíptica? ¿Encadenada con descarte central? ¿Desencadenada? ¿Doble? ¿Semicharada? ¿Circuncisa?! En 1963 consideraron finalmente que era juego independiente de la charada y lo bautizaron con la palabra italiana que designa al candado (*lucchetto*). También según Bartezzaghi en 1987 el noruego Karl Strong puso en circulación la modalidad onomástica. Por lo que respecta al *syzygy* Lewis Carroll intentó divulgarlo desde las páginas de la revista *The Lady*. El primero salió en julio de 1881. El estrafalario nombre del artificio es una anglicación carrolliana del término griego que designaba al yugo o a la conjunción.



## Historia

La formación de cadenas verbales tiene un precedente ilustre del siglo XVII debido al filósofo Juan Caramuel. Según explica Julián Velarde en un estudio sobre este polígrafo madrileño, Caramuel se inspiró en unos estudiantes venecianos que jugaban a cartas para inventarse un curioso método pedagógico. Hizo imprimir una baraja de cartas del mismo tamaño y grueso que las convencionales pero con una palabra que comenzaba por vocal en la parte superior y una que lo hacía por consonante en la parte inferior. Estas palabras, combinadas con las de las otras cartas, servían para confeccionar un verso. La intención última de Caramuel era incitar a los estudiantes a aprender los misterios de la métrica a través del juego. Aunque su sistema no es un verdadero encadenado, resulta innegable ver en él los futuros cadáveres exquisitos de los surrealistas y, aún más, los juegos de rol basados en cartas que proliferaron a finales del siglo XX.

En la tradición anglosajona destacan las variantes de encadenados que propuso Henry Ernest Dudeney. Dudeney, especialista en problemas de lógica, también hizo sus pinitos en el mundo de la ludolingüística. Sus «Word Chains» (cadenas de palabras) son tan simples como efectistas. Así, por

ejemplo, propone ir del oeste al este añadiendo dos letras a cada paso: «West, Star, Area, East». También aporta ejemplos más clásicos como el encadenamiento de letra final con la inicial de la palabra siguiente y unas «Word Stairs» (escaleras de palabras) que recuerdan el *syzygy* carrolliano:

SHRIMP

IMPAIR

AIRWAY

WAYLAY

LAYMAN,  
etc...

Cuando la enigmística italiana hubo reconocido al *lucchetto* como un juego independiente su práctica se extendió, hasta el punto de que en 1981 el escritor oplepiano Salvatore Chierchia publicó *L'autogenito*, un relato basado en un encadenado hipotéticamente interminable que hacía avanzar la narración con suma ironía, como en una cinta de Moebius. Paradójicamente Moebius es un nombre muy difícil de encadenar, pero el mecanismo resulta muy productivo en el *morphing* onomástico y tal vez por eso se ha hecho popular.

En estas bodas sorprendentes el ludolingilista sólo actúa de alcahuete y la alquimia de los nombres

hace el resto. Vamos a comprobarlo: uniendo a Santa KLAUS y iu us Kinski aparece una admirable Santa Kinski. La paciente Anna FRANK puede hacer pareja con el loco egregio de FRANK Zappa y de la combinación explosiva de Elton JOHN con JOHN Lennon surgiría un andrógino Elton Lennon. No hace falta especular demasiado para descubrir cómo acabarían unos coros entre Boy GEORGE & GEORGE MICHAEL & MICHAEL JACKSON & JACKSON Browne. La gracia de estos encadenados estriba en encontrar variantes más o menos coherentes. Por ejemplo, las cadenas heteróclitas que unen oficios muy diversos. Un cantautor puede acabar jugando profesionalmente al golf con sólo leer las obras de dos reconocidos escritores: Bob DYLAN & DYLAN THOMAS & THOMAS BERNHARD & BERNHARD Langer. También se pueden hallar encadenados cacofónicos: Carl LEWIS + LEWIS Carroll = Carl Carroll. Pero tal vez lo mejor de todo sea provocar cortocircuitos. Como el que pueden formar los actores James DEAN & DEAN MARTIN con el científico MARTIN Gardner, que desemboca en otro actor: James Gardner. Otro cortocircuito cinematográfico lo formarían los actores John GLENN & GLENN Ford para convocar al espíritu del director John Ford.

Aparte de estos ejemplos de cosecha propia,

entre los encadenadores italianos que cita Bartezzaghi adquirió una gran popularidad una de las peluqueras que figura en los títulos de crédito de la película *Barry Lindon*» de Stanley Kubrick (1975), porque se llamaba Joyce James y permitía dos encadenados notables. Por un lado el tautológico y «xacobeo» James JOYCE + JOYCE James = James James; por otro lado, la cadena circular Henry JAMES + JAMES JOYCE + JOYCE James = Henry James, que refuerza la identidad del autor de *Los papeles de Aspern*.

El ludolingüista Peter Newby, especializado en juegos verbales de competición, propone muchos basados en las palabras encadenadas bajo el epígrafe «The Logomotion Series». Newby incluso reproduce el juego de preguntas encadenadas que el dramaturgo inglés Tom Stoppard introduce en su obra *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead*, estrenada en el Old Vic Theatre de Londres por la National Theatre Company el 11 de abril de 1967. Stoppard incluye en la obra una ingeniosa secuencia de réplicas que parte de un juego de preguntas encadenadas basado en cinco restricciones precisas: no se puede repetir pregunta ni tampoco usar sinónimos para referirse a lo mismo, no se consideran preguntas los gruñidos ni los ¿no?, no se permiten las preguntas retóricas y, finalmente, no se

permite hacer preguntas que no tengan nada que ver con lo que se está diciendo.

## Valoración

La formulación oral de las palabras encadenadas forma enumeraciones ajenas a los campos semánticos que relativizan la estructura narrativa habitual de causa-efecto. Si los psicólogos suelen solicitar a sus pacientes asociaciones de palabras en su afán por entender los caminos de la mente humana, los practicantes de este artificio oral se exigen una asociación más libre, sólo pautada por la sílaba inicial. En este sentido, la transcripción de una retahíla de palabras encadenadas es equivalente a una exposición de retratos que contuviese todos los rostros con los que os hayáis topado durante una mañana de andar por la calle. Dispuestos por orden de aparición, naturalmente. Una secuencia fruto del azar, pero en un tiempo y en un espacio determinados. Por su lado, las palabras espejo de tipo infantil (monja monja monjamon, jamón...) son encadenados cerrados en sí mismos que provocan lo que los informáticos denominan rizos. Verdaderos cortocircuitos que cambian las fotos por un espejo.

## Ejemplos en castellano

Hay montañas de ejemplos de esas palabras espejo que repiten los niños con fervor. Al lado de la canónica monja jamona, otras parejas de bisílabos encadenan sus sílabas fonéticamente: caros/rosca, copar/parco, doler/lerdo, jalón/lonja, llanta/tallan... Hay también, aunque ya no resulta tan sencillo, palabras trisílabas que también son susceptibles del travestismo fonético: ánima/manía, coseré/reseco, ladero/rodela, recato/tocaré... Incluso hay algunos personajes que no parecen caber en el mismo espejo, como el periodista Larles Sentís y el barón von Thyssen. Y sí.

En cuanto a los *lucchetti* onomásticos, las posibilidades son infinitas: Nicholas RAY & RAY CHARLES & CHARLES Boyer nos remiten a la cultura norteamericana. Francisco FRANCO & FRANCO Battiato, en cambio, nos ayudan a exorcizar la reciente historia española con su despreocupado encadenamiento. Hay encadenados para todos los gustos. También para los amantes del automóvil: Rock & ROLLS Royce o Gerald FORD Fiesta. La gama de productos encadenados a los herederos de Henry Ford es suficientemente amplia: ¿Por qué no Harrison FORD Mondeo o John FORD Escort? ¿Y qué decir de una Mary RENAULT Clio? Sea como fuere, los *lucchetti* más notables nos remiten a los universos

recurrentes de Borges o al originalísimo André Gide de *Les Faux-Monnayeurs*.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bartezzaghi (1992), Dudeney (1925), Lewis Carroll (1899), Newby (1995), Velarde (1989).

*Bibliografía literaria:*

Galceran (1996), Gide (1925), Pagés (1995), Stoppard (1968).

## 6.3. POR COMPLECIÓN

### 6.3.1. *Heterogramas*

#### Definición

Un heterograma es una palabra que no presenta ninguna letra repetida, como por ejemplo «adulterinos», ejemplar de once letras que, además, es pentavocálico [6.3.2]. Una palabra heterogramática empieza a tener interés a partir de, digamos, siete letras de longitud. El salto del paradigma al sintagma transformaría a un heterograma en un pangrama [6.3.3] óptimo de veintiséis letras; es decir, una frase que contendría sólo un ejemplar de cada una de las letras del alfabeto. La literatura potencial ha transformado al heterograma en un método generador de poemas muy

fértil, en combinación con el anagrama [5.1.1].

## Origen

El vocablo «heterograma» proviene de los afijos de origen griego *héteros*, en el sentido de «diferentes entre ellos», y *grámma* (letra). Es en la tradición francesa donde surge el término *hétérogramme*. En una carta datada el 1 de junio de 1940, Simone de Beauvoir explica que Jean-Paul Sartre se ha pasado el día buscando palabras (o combinaciones de palabras) de diez letras sin ninguna repetición (es decir, heterogramas). Los hallazgos sartrianos que consigna la Beauvoir son: «Vertugadin», «Doux baisers», «Jambon cuit», «Vénus á Milo»... Un «vertugadin» es un polisón, uno de aquellos armazones interiores de falda que destacaban la cintura por contraste y que en castellano también se conocía como «miriñaque». El primer ejemplo de heterograma poético es «Ulcérations», el texto de Georges Perec que en 1974 inauguró la fructífera «Bibliothèque Oulipienne».

## Historia

Los heterogramas se inscribían en la mera entomología ludolingüística hasta que Perec los elevó a la categoría de máquina de escribir. Dmitri



Borgmann, por ejemplo, consignaba heterogramas en inglés de quince letras —como *dermatoglyphics* o *misconjugatedly*— e incluso uno de 16 que reafirma la libre circulación de estas palabras: *uncopyrightables*. Pequeños tesoros de coleccionista que excluyen cualquier tipo de apropiación. Aparte de las palabras heterogramáticas de cada lengua, el ámbito onomástico permite universalizar la casuística con apellidos tan notables como el del controvertido político italiano Silvio Berlusconi (10), el compositor renacentista Girolamo Frescobaldi (11) o el general Schwarzkopf (12), protagonista norteamericano de la Guerra del Golfo a principios de los años noventa.

Pero en 1974 Perec toma las once letras más productivas de la lengua francesa —ESARTINULOC— y las recombina cuatrocientas veces. Este listado de cuatro centenares de onces compone una secuencia de 4400 letras en un orden que permite leer los 270 versos de su poema «Ulcérations». Perec nos lo presenta primero en versos impresos de un modo convencional, con los signos de puntuación correspondientes. Pero en una segunda sección del poema la presentación es radicalmente diferente, en bloques de texto formados por líneas de once letras (siempre las mismas) combinadas y re combinadas. Una degustación de las primeras 111 letras del poema

en la doble presentación permite captar el alcance de la operación:

*Ulcérations*

Coeur à l'instinct saouûl,  
reclus à trône inutile,  
Corsaire coulant secourant  
l'isolé,  
tu crains la course intruse?

Calotin nul, ta sorcière  
t'inocula son lucre si tacite]...

000	ULCERATIONS	
001	COEURALINST	
002	INCTSAOULRE	
003	CLUSATRONEI	
004	NUTILECORSA	
005	IRECOULANTS	
006	ECOURANTLIS	
007	OLETUCRAINS	
008	LACOURSEINT	
009	RUSECALOTIN	
010	NULTASORCIE	
	[011	RETINOCULAS
	012	ONLUCRESITA
	013	CITE]...

El nacimiento de este método proviene de la visión radical que Perec tiene de la materia prima del escritor para acceder a la escritura:

Pero la lengua es... combinar veintiséis letras (en francés) de modo que, siguiendo algunas reglas, obtengamos... palabras.

Combinar no, precisamente permutar (cuando el lugar que ocupa cada elemento dentro de la combinación es pertinente para establecer una combinación distinta); por ejemplo: ROMA se construye con las mismas letras que AMOR, ¡pero en disposición inversa! y por eso son dos palabras distintas que nada tienen que ver la una con la otra...

El libro clave donde el autor francés despliega todas estas potencialidades de las veintiséis vecinas del edificio alfabético es sin duda el poemario *Alphabets*. Perec reúne en él 166 poemas de once versos endecasílabos que denomina *onzaines*. El texto se construye permutando, por un lado, la secuencia ESARTINULO (las diez letras más frecuentes del alfabeto en francés, ahora sin la C, que es la número once), y por otro lado, las dieciséis letras restantes del alfabeto, de modo que cada una de éstas forme una serie de once letras con las diez anteriores. Primero la B, después la C, luego la D, la F, la G... hasta llegar a componer dieciséis heterogramas de once letras, con cada uno de los cuales Perec compone once versos ( $16 \times 11 = 166$  poemas). Además, para engrasar esta máquina de hacer poemas se establece un mecanismo complementario constituido por un acróstico vertical y el *clinamen* (ruptura de la norma típicamente oulipista) de la letra I, como para denunciar el complejo proceso de escritura. El resultado de toda

la operación es un fresco magnífico de resonancias místicas que Perec vuelve a presentar en dos versiones: la poéticamente pura (un cuadrado con una sopa de letras 11x11) y la transcripción formal del poema. Por ejemplo, ésta es una de las oncenas con la B:

On suit Rabelais. Brule-t-on?  
Larbin, où es-tu?  
Or instable...  
Obtenir Saül?  
Est it Buonarroti?  
Lune basse... a t it burnous?  
a-t-il borne? a-t-il son beurre?  
a-t-il bonus?

La forma pura del poema es este cuadrado 11 x 11:

ONSUITRABEL  
AISBRULETON  
LARBINOUEST  
UORINSTABLE  
OBTENIRSAUL  
ESTILBUONAR  
ROUTILUNEBAS  
SEATILBURNO  
USATILBORNE  
ATILSONBEUR  
REATILBONUS

La extraordinaria potencia del planteamiento perequiano propició una cierta internacionalización del artificio heterogramático. Más allá de otras obras del propio Perec —como *La Clóture*— esta fórmula

fue una de las más adoptadas por escritores en otras lenguas que se sentían cómplices de la literatura potencial. Así, cuando en 1990 los italianos fundaron el Oplepo, el número uno de la «Biblioteca Oplepiana» imitó las *ulcérations* perequianas con el heterograma italiano *Edulcoranti* que su autor Ruggero Campagnoli ya subtuló «epigonia da *Ulcérations*». Campagnoli construye su poema de 82 versos con cien recombinaciones de las once letras del título, ordena las series y luego las transcribe en la grafía convencional. Así, de las cinco primeras combinaciones —001 DOLUCETINAR/ 002 ROLUCENTIDA/ 003 RIIDALUCONE/ 004 RODATINELCU/ 005 ORECANTILUD— emergen los primeros versos: «Do luce, ti narro/ lucenti darti, da luto nero/ dati/ nel cuore: canti...».

A mediados de los años noventa el escritor inglés afincado en Lille, Ian Monk (que por aquel entonces todavía no era miembro del Oulipo), incluyó en su libro *The restrictive muse (writings for the Oulipo)* un diálogo titulado «A Threnodialist's Dozen» que estaba escrito según el método perequiano. Monk recombina 132 veces las once letras «SLITHERONDA» y transcribe el diálogo que emana de estas doce sopas de letras 11x11. También en español los miembros de la inédita sociedad Lipo trabajaron este artificio a principios de los años

ochenta. Josep Maria Albaigés afirmaba que las letras con mayor frecuencia de aparición en español eran «EAOS NRLI DUCT», ya que cubrirían una media del 84 por 100 de las letras presentes en cualquier texto. Por eso, los lipistas especulan que el mejor heterograma en español sería la palabra «adulterinos». Ramon Tiraplom llegó a escribir un poema breve (de diecisiete versos) llamado «So cruenta lid» que contiene en cada verso las once letras «adulterinas» y la C.

## Valoración

La tradición poética que emana del heterograma demuestra que la entomología ludolingüística puede llegar a ser fecunda desde un punto de vista literario si un escritor con talento le otorga un valor expresivo. Sin el salto cualitativo que implica el sofisticado procedimiento perequiano, la valoración del heterograma se parecería mucho a las que se pueden hacer de otros paradigmas curiosos como los poligramas, los alfagramas o las palabras banana. Si cualquier palabra puede ser leída como un alfabeto reducido, el alfabeto mínimo estaría contenido en un monosílabo de estructura binaria (yo, tú, ay, sí, no) y el máximo sin repetición de elementos en un heterograma de diez a quince letras de longitud

(adulterinos). El hecho de que los practicantes de la literatura potencial lo elevasen a método emblemático de escritura probablemente se debe a la fascinación que ejerce la diversidad inherente a toda unidad. El heterograma actúa como el disco de Newton: un grupo de elementos claramente diferenciados (los colores, las letras) capaces de formar una unidad (el blanco, la palabra). Si la velocidad de rotación o la disposición de los colores en el famoso disco cromático permitiesen formar una gama de grises, la comparación sería más ajustada. Porque la recombinación de letras obviamente modula palabras, frases, mensajes y discursos diferentes.

### Ejemplos en castellano

A pesar de la ausencia de C —una de las letras con mayor frecuencia de aparición en castellano: EAOS NRLI DUCT—, los escritores del grupo Lipo consideraron que el mejor heterograma español sería ADULTERINOS porque sus letras —menos de la mitad del alfabeto— cubren, en teoría, un 84 por loo del uso total de letras en castellano. Otros heterogramas plausibles serían: «centralismo, centrifugados, cervantismo, cruzamiento, degustación, gesticulador, luteranismo, metalúrgico, reconquista,

republicano, sublevación, superlativo, tirabuzones, traslucidez, transmúdelo, ventrílocuas».

En cuanto al poema heterogramático de Ramon Tiraplom, reproducido por Albaigès, presenta en cada verso, completo y sin repeticiones, el grupo básico EAOS NRLI DUCT:

SO CRUENTA LID

Sé tu ronca lid  
a los de tu crin  
dulce trino As  
luciendo tras  
de cintura sol  
Luis de cantor.  
Sin lucro te da...  
Tú ríndelos. ¡Ca!

Ricen adultos  
contra el idus:  
un castro le dí  
sin recto alud.  
Ni su torcal dé  
La de un Cristo  
tan recludos...  
La sin reducto  
Dúctil no será.

*Bibliografía ludolingüística:*

Albaigès (1980), Borgmann (1965), Sartre (1986).

*Bibliografía literaria:>*

Campagnoli (1990), Monk (1993), Perec (1974, 1976ab, 1986), Tiraplom (1980).



### 6.3.2. *Pentavocalismo*

#### Definición

Una palabra pentavocálica (o panvocálica) es aquella que contiene un solo ejemplar de cada una de las cinco vocales, como en «murciélago» (UIEAO), «euforia» (EUOIA) o «ultraligero» (UAIEO) — Epodría ser este aparatejo para volar sin motor un «parapentavocálico»?—. Las cinco vocales se pueden ordenar de 120 maneras diferentes (veinticuatro secuencias con cada una de las cinco iniciales), de modo que un objetivo habitual del coleccionismo ludolingüista es reunir cuantas más variantes mejor. El uso sintagmático del pentavocalismo se puede dar exigiendo a la escritura una aparición ordenada de las vocales, como en «Artes inocuas ves, si no una tres...».

#### Origen

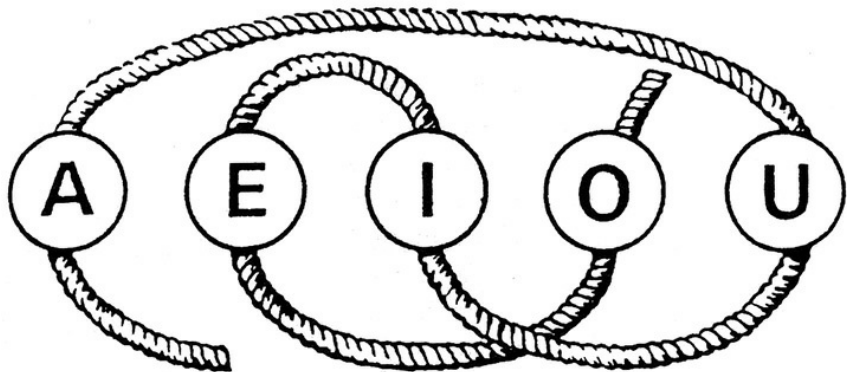
Pentavocálico (5 vocales) parece un poco más explícito que panvocálico (todas las vocales), pero ninguna de las dos denominaciones se ha impuesto. Sin que su origen esté completamente datado, hay referencias literarias de notable antigüedad que ya se refieren al artificio. Ya a principios del siglo XIV Dante Alighieri debía de enamorarse de esta

conjunción vocálica, tal como demuestra el elogio del rarísimo verbo latino «auieo» que hace en su *Convivio*, una heterogénea miscelánea de textos eruditos que dejó inacabada. El amor de Beatriz adjudica a este verbo pentavocálico puro —tal vez emparentado con «augeo»— el sentido de «atar palabras», lo analiza de modo sorprendente y lo ilustra con una cuerda que ata las cinco vocales en este orden: AUIEO. En 1939 el escritor italiano Alberto Savinio introduce el término «aeiouismo».

## Historia

Aparte de completar la colección de pentavocálicos en todas las disposiciones vocálicas, hay tres búsquedas clásicas en el panvocalismo: los más cortos, los nombres propios y los que mantienen el orden alfabético de las cinco vocales. Por lo que respecta a los pentavocálicos más cortos, el ludolingüista norteamericano Dmitri Borgmann destaca la *eunoia* (EUOIA), una especie de alerta de la mente y del deseo, así como una isla griega llamada «Euboia». En francés, como veremos, destaca el *oiseau* (ave), en catalán el profesional que trafica con los huevos de las aves (*ouaire*) y en castellano, curiosamente, también es otro ser alado el pentavocálico más conocido, aunque en este caso no

sea nada corto: «murciélago». Hay muchos nombres propios pentavocálicos, desde Boileau (OIEAU) a una botella de Cointreau (OIEAU), pasando por el cineasta Louis Malle (OUIAE), la actriz Julia Roberts (UIAOE) o el grupo de rock radical vasco Negu Gorriak (EUOIA). Finalmente, las cinco vocales en orden son patrimonio de un ejemplo clásico en inglés sin parangón: *facetious* (gracioso). También es inglesa la sofisticación de añadir a las cinco vocales la semivocal Y, como en *abstemiously* o *facetiously* (AEIOUY).



Enlace de las vocales de la palabra *auieo* alogiado por Dante Alighieri.

Un pentavocálico muy popular fue el lema acrónimo de Federico III de Alemania (1415-1493), tal como todavía hoy se puede ver en el portal de la catedral tardogótica —«Domkirche»— de Graz:

«AEIOU-1456». Giampaolo Dossena divulga dos interpretaciones de este acrónimo pentavocálico que divergen de la canónica. El lema comúnmente aceptado habla del dominio universal de Austria, tanto en su versión latina «Austriae est imperare orbi universo» (Austria debe gobernar en todo el mundo) como en la alemana «Alles Erdreich Ist Oesterreich Unterthan» (Todos los reinos de la Tierra están subordinados a Austria). Pero Dossena también se hace eco de «Austria erit in orbe ultima» (que es como decir que Austria habría sido lo último que se acabó del mundo) y la más irreverente «Austria erit imperio orbata undique» (Austria será desposeída de su imperio en todas partes).

Por su parte, el autor lombardo Bonvesin de la Riva relaciona el pentavocalismo con los cinco sentidos al analizar el nombre latino de Milán:

En Mediolanum hallamos las cinco vocales. Se deduce de ello que, como al nombre de nuestra ciudad no le falta ninguna vocal, a la ciudad tampoco le falta ningún bien necesario para los cinco sentidos del hombre. Y como a los nombres de todas las otras ciudades les falta alguna vocal, también les falta algún bien que nosotros tenemos.

También Alberto Savinio usa los pentavocálicos para elucubrar, en su dietario *Dico a te, Clio*, sobre la bondad de la lengua italiana. En la entrada correspondiente al 2 de septiembre de 1939 escribe:

Lengua clásica y del canto, el italiano posee la musicalidad del *aeiouismo*. La pronunciación estrecha de los ingleses proviene de la niebla, que les obliga a tener la boca cerrada. [...] En el etrusco más antiguo dominaban las vocales, y se evitaba el contacto entre dos consonantes [...]. Se ve que, excepto por el riesgo de tragarse una mosca, en Etruria no debía de ser demasiado peligroso ir por ahí con la boca abierta.

De 1941 a 1943 el propio Savinio escribe unos cuantos artículos bastante divertidos al respecto, posteriormente reproducidos en su *Nuova Enciclopedia*. En ellos vuelve a hablar del aeiouismo desde un punto de vista diferente. Sostiene que la gente menos desarrollada culturalmente no consigue pronunciar palabras con muchas consonantes y que la sofisticación intelectual implica un cierto consonantismo. Es una opinión radicalmente opuesta a la que sostiene Jean-Jacques Rousseau en su *Ensayo sobre el origen de la lengua*. Rousseau afirma con vehemencia que la lengua primigenia debió de ser vocálica en los sonidos, aforística y no argumentativa en la lógica. Según él, las consonantes son fruto de las convenciones sociales.

Lo cierto es que las cinco vocales han llamado la atención de estudiosos, místicos y poetas, hasta el punto de que Arthur Rimbaud les dedicó un famoso soneto titulado «Voyelles» que arranca con un famoso primer verso que las relaciona con los colores: «A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles, /Je

dirai quelque jour vos naissances latentes:...». Georges Perec, en su incansable experimentación lipogramática, llega a reescribir el soneto vocálico de Rimbaud pero ¡sin la e!: «A noir (un blanc), I roux, U safran, O azur: / Nous saurons au jour dit ta vocalisation:...». También Voltaire queda fascinado por el panvocalismo y escribe un enigma, reproducido entre otros por Bernasconi, que tiene por respuesta uno de los pentavocálicos más apreciados en lengua francesa:

Cinq voyelles, une consonne,  
En français component mon nom,  
Et je porte sur ma personne  
De quoi l'écrire sans crayon.

L'oiseau (ave).

El ludolingüista catalán Ramon Giné, editor del boletín multilingüe del Club Palindrómico Internacional, publicó durante la década de los noventa diversos suplementos con miles de pentavocálicos en más de veinte lenguas. Este gran inventario desembocó a principios del año 2000 en una base de datos ampliable llamada «Babelifórum» que el día 18 de enero de 2000 ya contenía cerca de 7000 ejemplos.

Valoración

No hace falta haber leído a Rimbaud para darse cuenta de que un pentavocálico es un vocablo coloreado y decorativo, ni conocer el enigma de Voltaire para saber que es una palabra tan volátil como *aiseau* (ave). El panvocalismo es una cualidad bastante visible que requiere palabras de una cierta longitud y vistosidad, talmente aves exóticas enjauladas por los traficantes de sueños que ya nunca más volverán a ser libres. La única opción de trascender el coleccionismo implacable que suelen despertar los pentavocálicos entre los seres verbívoros es intentar una escritura pentavocálica que integre una secuencia de aparición determinada. Pero entonces la constricción deviene muy dura y el ave tampoco levanta el vuelo: «Artes inocuas ves, si no una tres, dijo un argentino...».

### Ejemplos en castellano

Dejando de lado el simple coleccionismo podemos ver un par de aplicaciones poéticas del artificio. En primer lugar; la génesis de una nueva forma estrófica llamada «quinteta blanca latina» por parte de Carlos Onabra, miembro activo del grupo de literatura potencial español Lipo del que Albaigés conservó la mayoría de los textos. Onabra, inspirándose en la *quenine* de Raymond Queneau, crea una quinteta de

versos pentaslabos pentavocálicos. La estructura corresponde al cuadrado latino, que es una matriz matemática formada por cinco términos distintos de forma que nunca uno de ellos se repita en la misma fila o columna.

A E I O U

Ya sé, río, tu

E I A U O

pérfida función.

O U E I A

Oculté mi mal:

I O U A E

río, cúrame,

U A O E I

cúranos de ti.

Por último, un poema del exquisito Carlos Edmundo de Ory, datado el 4 de marzo de 1976 en su residencia de Amiens, que parte de las cinco vocales para luego ir más allá:

*Las cinco vocales de la recién nacida*

AE(va) i/ou(va)

nacida como perla de una concha de mar

y/o *in cellam vinariam* del amor

hija de dos hijos hoja de cuatro ojos

la tercera viviente de empinada terraza

cerca del aire y cerca del calor

entre noches de estrellas y días de batallas

en medio de un binomio de ternuras nativas

durmiente terrenal acunada por ritmos

de versos y temblores y roces fraternales



has entrado en las palmas cálidas de unas manos  
manantiales ¡te estoy viendo mamar!

*Bibliografía ludolingüística:*

Albaigés (1980), Bernasconi (1964), Borgmann (1965), Dante (1307a), Dossena (1988), Giné (1994, 1995, 1996), Rousseau (1763), Savinio (1939, 1977).

*Bibliografía literaria:*

Onabra (1980), Ory (1978), Perec (1969b), Rimbaud (1964).

### 6.3.3. *Pangrama*

#### Definición

Un pangrama es una frase o fragmento de texto que contiene todas las letras del alfabeto, como «Jovencillo emponzoñado de whisky, qué mala figurota exhibes» (51 letras). En sentido amplio, la mayoría de los textos largos son pangramas, pero su interés es inversamente proporcional a su longitud.

#### Origen

El término «pangrama» proviene de los afijos pan- (forma prefijada del vocablo griego *pas*, *pantós* todo) y -grama (forma sufijada de *grámma*: letra) a través del inglés *pangram*. En la tradición

anglosajona se considera que el ejemplo más antiguo es bíblico y corresponde al *Libro de Esdras 7, 21*. En la versión clásica conocida con la «King James Bible» el fragmento en cuestión contiene todas las letras del alfabeto excepto la J, que se consideraba equivalente a la I:

And I, even I Artaxerxes the king, do make a decree to all the treasurers which are beyond the river, that whatsoever Ezra the priest, the scribe of the law of the God of heaven, shall require of you, it be done speedily.

(En la versión de la Biblia de Jerusalén: «Yo mismo, el rey Artajerjes, doy esta orden a todos los tesoreros de Transeufratina: “Todo lo que os pida el sacerdote Esdras, Secretario de la Ley del Dios del cielo, se lo daréis puntualmente”»).

Debo al especialista en estudios bíblicos Agustí Borrell la constatación de una sorprendente coincidencia. Esta cita del Libro de Esdras, que en inglés la X de Artaxerxes con la Z de Ezra, es uno de los poquísimos fragmentos del Antiguo Testamento escrito en arameo, y en esta lengua semítica también resulta que sólo le falta una letra para ser un versículo pangramático. Concretamente la letra hebrea o aramea *tsade*.

## Historia

Algunos tratadistas modernos de lingüística

recreativa, como por ejemplo el poco fiable Eiss, aseguran que el poeta romano del siglo I v Décimo Magno Ausonio popularizó la escritura de frases pangramáticas. Por su parte, el poeta italiano Edoardo Sanguineti localiza en una antología de poetas latinos menores de Emil Baehrens un «versus in quo totae XXIII litterae continentur» que ya aparece en un códice del siglo XII. El verso, anónimo, dice: «Sic fugiens, dux, zelotypos quam karus haberis». Lo cierto es que el francés Estienne Tabourot ya recoge a finales del XVI un verso alejandrino que contiene todas las letras del alfabeto y afirma que la tradición de acrósticos alfabéticos — en los que, por definición, hay como mínimo un ejemplar de cada letra— es muy antigua. Tal vez el ejemplo latino más conocido sea «DUC ZEPHYRe eXurGeNS curruM cum FLATiBVs aeQuOr», a pesar de que no hay fuentes que lo acrediten. Dossena afirma haberlo extraído de un opúsculo de Trambusti —*Bisticci classici*— que él mismo refiere, y también Carbonero lo reproduce. Sorprende que se destaque dos veces la U=V y en cambio no se destaque la Y de *zephyre*. Tal vez la intención de fondo era reducir el pangrama a 21 letras destacadas. Obviamente, a través de los siglos el número de letras del alfabeto latino ha variado. Carbonero, por ejemplo, reproduce otro ejemplo latino atribuido alegremente a Giulio

Cesare Scaligero (1484-1558) en el que vuelven a aparecer estos tejidos parónimos de los zafiros, pero ahora escritos con i latina: «Vix Phlegeron Zephiri, quaeres modo flabra Micyllo».

La escritura de pangramas recibe un impulso decisivo a mediados del siglo XX con la popularización de la máquina de escribir. De hecho, es en los manuales de mecanografía donde los pangramas encuentran una razón de ser funcional. Para ejercitar todos los dedos de las dos manos es preciso escribir repetidamente frases pangramáticas cuanto más cortas y fáciles de retener mejor. La relación es clara: aquí variedad de letras implica variedad de teclas. Es por eso por lo que cada lengua ha acabado adoptando algún pan-grama emblemático, independientemente de las competiciones para conseguir el récord del pangrama más corto. Últimamente, los procesadores de textos han adoptado pangramas para mostrar la variedad tipográfica de una fuente determinada, de modo que no es excepcional hallar frases chocantes en el menú de tipos.

Así, en castellano, dos de los ejemplos habituales en los manuales de mecanografía que luego han pasado a los ordenadores serían este par de frases extravagantes: «Jovencillo emponzoñado de whisky, qué mala figurota exhibes» (51 letras) y «Exhíbanse

politiquillos zafios, con orejas kilométricas y uñas de gavilán» (64). Carbonero, a finales del siglo XIX, afirma no conocer ningún pangrama en castellano y se limita a reproducir dos en latín y uno en francés.

En catalán los programas informáticos han empezado a adoptar un pan-grama de 41 letras («Jove xef, porti whisky amb quinze glacons d'hidrogen»). También hay un ejemplo literario excepcional del poeta Josep Palau i Fabre. En un cuento emblemático titulado «La tesi doctoral del diable», Palau crea un doctorando ciertamente diabólico que presenta una tesis doctoral bajo el título de *Todo*. Este personaje, descrito con cejas en forma de acento circunflejo, iniciará un discurso basado en la simultaneidad de los saberes y defenderá la alquimia como la única forma de saber que todavía no se resigna a abdicar de su aspiración al absoluto. Este doctorando tan compulsivo, que empieza la exposición de su tesis dibujando el símbolo o gráfico del infinito en una pizarra y la acaba como el rosario de la aurora, se hace llamar Alckborns Migellodjet Stuxpryz (Abyz para los amigos), y resulta ser el primer personaje pangramático de la literatura catalana. Y tal vez el último.

El alfabeto desplegado, de la a a la zeta, es con frecuencia un correlato del todo. Según recoge

Francisco Rico, el rey español Alfonso X, llamado el Sabio, consideraba un hecho providencial que su nombre, «según la lengua de España», empezara por alfa y acabara en omega. Esta coincidencia letrada le empujó a presentarse en su *General Estoria* como el heredero de linajes que provenían desde Júpiter a Federico I de Alemania, el Barbarroja.

En francés son los componentes del grupo Oulipo (Taller de Literatura Potencial) los que establecen el pangrama más breve, con sólo veintinueve letras: «Whisky vert: jugez cinq fox d'aplomb», como casi siempre, marcado por la presencia del whisky. Los oulipistas sitúan su invención al lado de uno de los ejemplos clásicos de los manuales de mecanografía franceses, considerablemente más largo, pero apto para abstemios: «Monsieur Jack, vous dactylographiez bien mieux que votre ami Wholf» (56).

En inglés el ejemplo canónico parece recién llegado de una cacería: «The quick brown-fox jumps over the lazy dog» (35 letras y dos animales de protagonistas: la rápida zorra marrón salta sobre el perro perezoso). Hay ejemplos más ajustados, como «Pack my box with five dozen liquor jugs» (32) y «Waltz, bad nymph, for quick jigs vex» (28). Borgmann incluso localiza cinco palabras inglesas que comprenden todo el alfabeto sin repeticiones

(phlegms, fyrd, wuz, qvint, jackbox: veintiséis letras exactas), pero no consigue combinarlas. Son palabras exóticas y, en algunos casos, arcaicas. Al final Borgmann elabora dos pangramas perfectos pero claramente herméticos que requieren un suplemento explicativo: «Cwum, fjord-bank glyphs vext quiz» y «Zing! Vext cwm fly jabs Kurd qoph!». Lo mejor son las explicaciones con que Borgmann los justifica:

Un *cwm* es un valle circular, y un *quiz* una persona excéntrica (según el diccionario Webster's). Por tanto, la primera frase significa: «Las figuras grabadas en la orilla de un fiordo y en un valle circular irritaron a una persona excéntrica». El segundo es más fácil: «Zing! Una irritada mosca del valle pica contra la letra hebrea *qof*, escrita por un hombre de una tribu turca (un *kurd*)».

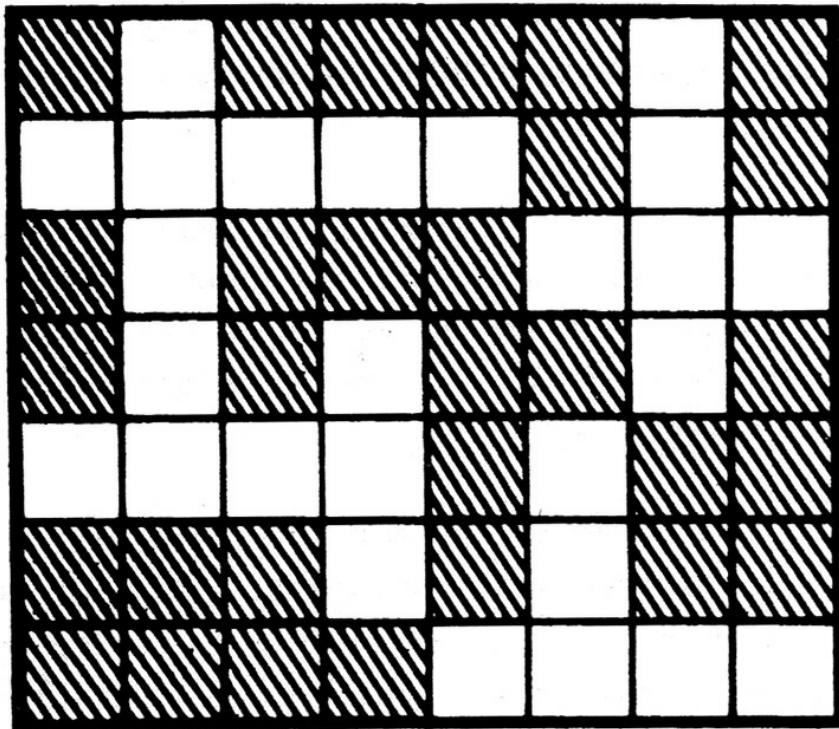
La desproporción entre vocales y consonantes constituye un inconveniente notable a la hora de confeccionar pangramas perfectos, pero en ludolingüística siempre hay otros caminos explorables. El norteamericano Howard Bergerson, por ejemplo, reproduce cuatro versos atribuidos a un enigmático poeta del siglo XIX llamado Edwin Fitzpatrick (tal vez fruto de su fértil imaginación) que contienen, cada uno, un ejemplar de las veinte consonantes y dos de las seis vocales (a, e, i, o, u, y). Naturalmente, los cuatro versos pangramáticos usan las mismas 32 letras, de modo que también son anagramáticos entre sí:

Why jog exquisite bulk, fond crazy vamp,  
Daft buxom jonquil, zephyr's gawky vice?  
Guy fed by work, quiz Jove's xanthic lamp—  
Zow! Qualms by déjà vu gyp fox-kin thrice.

En italiano, el 16 de julio de 1978 el escritor Giampaolo Dossena planteó el reto del pangrama más breve desde su columna en L'Espresso. Tras recibir muchos ejemplos, el 7 de enero de 1979 publicó uno de sólo veintiséis letras que le había enviado el escritor Salvatore Chierchia desde Campobasso: «Pranzo d'acqua fa volti sghembi». Pero por aquella época Umberto Eco popularizó un ejemplar perfecto que sólo contiene las veintiuna letras del alfabeto italiano gracias al uso de todo tipo de abreviaturas: «Tv? Quiz, Br, Flm, Dc... Oh, spenga!» (donde Flm es Federazione Lavoratori Metalmeccanici, Br las Brigate Rosse, Dc la Democrazia Cristiana).

El pangrama también permite aplicaciones de tipo enigmístico. Henry Ernest Dudeney, por ejemplo, publicó unos crucigramas pangramáticos que constan de sólo ocho palabras cruzadas en una parrilla 8x7 llena de cuadrillos negros (30 de los 56 cuadros son negros). La respuesta pasa por escribir una sola vez cada una de las letras del alfabeto. Es un crucigrama extravagante y relativamente fácil de resolver, pero único en su género.





Crucigrama pangramático de Henry Ernest  
Dudeney.

Otra vertiente de las prácticas pangramáticas es la búsqueda de ejemplos ocultos en textos previamente escritos. Los investigadores británicos más pacientes se han esforzado en localizar fragmentos pangramáticos en el poema *Paradise Lost* de John Milton o en las obras de Shakespeare. Por ejemplo, a estos versos 44-48 del acto V, escena III del *Coriolanus* de William Shakespeare sólo les falta una Z para ser un pangrama perfecto:

O! A kiss  
long as my exile, sweet as my revenge!  
Now, by the jealous queen of heaven, that kiss  
I carried from thee, dear, and my true lip  
Hath virgin'd it e'er since.

También los lipistas españoles de los años setenta localizaron pangramas espontáneos en el *Quijote*.

Por su lado, los logologistas norteamericanos llegaron a inventar una modalidad en ruta del pangrama. En 1988 Udo Pernisz publicó en la revista de lingüística recreativa *Word Ways* una propuesta que transformaba el artificio en un juego de autopista y lo bautizó con un nombre inequívoco: «Pangrammatic Highway». El juego debió de cuajar, porque años más tarde el ludolingüista británico Peter Newby lo recogía en un manual de juegos de palabras presentados en un formato competitivo. Se trata de encontrar todas las letras del alfabeto en todos los carteles visibles desde una autopista. Pueden ser carteles oficiales, publicitarios o cualquier tipo de indicativo, siempre que sean estáticos. Quedan, por tanto, excluidas las matrículas de los otros automóviles y los grandes letreros de los camiones. Para jugar al «Pangrammatic Highway» es preciso estar en el interior de un vehículo en movimiento y anotar las inscripciones que contengan las letras que nos faltan para completar el alfabeto.

Como en los pangramas convencionales, se trata de encontrarlas todas con la mayor brevedad de tiempo posible. Claro que los pangramas se miden por la longitud de letras, pero la unidad de medida de esta autopista pangramática son las millas (o los kilómetros). El mejor recorrido es, evidentemente, el más corto, y las crónicas de los hallazgos conforman una extravagante narrativa de viajes que contiene rutas pangramáticas como un trayecto de 2,4 millas por la autopista I-95 de Maryland en dirección sur, otro de 1,7 por la I-80 a la altura de Paterson o el imbatido récord de «Pangrammatic Highway» de sólo 1,3 millas por la Interstate New Jersey 80 en dirección al oeste. Los letreros escogidos: *Interstate New Jersey 80, Squirrelwood Rd., West Paterson, Paterson, Exit 25 mph, Bridge freezes before road surface, Passaic River, No trucks in left lane*. Todo el alfabeto en menos de dos kilómetros.

## Valoración

Dos factores hacen del pangrama un artificio de adición especial: por un lado la impactante sensación de totalidad que transmite el alfabeto completo (de la a a la zeta, de alfa a omega) y por otro lado la posibilidad de escribir un pangrama perfecto. Mientras que el palíndromo más largo tiende al

infinito o el anagrama óptimo es una cuestión subjetiva, el pangrama perfecto en cualquier lengua es una meta tangible. Un objetivo que parece realmente al alcance, como a quien le falta el aire y encierra una buena cantidad de él en una bolsa de plástico. Pero la habitual desproporción entre consonantes y vocales provoca que el aire se nos escape entre los dedos en cuanto abrimos la bolsa, de modo que la búsqueda nunca termina, como muy bien sabe el diabólico personaje de Palau i Fabre, Alckborns Migellodjet Stuxpryz.

### Ejemplo en castellano

Albaigés documenta que los lipistas españoles de los años setenta detectaron, con la ayuda de los entonces incipientes ordenadores, varios pangramas en el texto de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, y reproduce el más corto, correspondiente al capítulo primero:

*Imaginábase el pobre ya coronado, por el valor de su bra[zo, por lo menos del imperio de Trapisonda, y así con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba. Y lo primero que hizo fue limpiar unas armas que habían sido de sus bisabuelos, que, tomadas de orín y llenas de moho, luengos siglos había que estaban puestas y olvidadas en un rincón. Limiólas y aderezólas lo mej] or que pudo...*

La longitud de este pangrama espontáneo es de 389 letras (aquí en cursiva), muy inferior al promedio habitual de aparición de pangramas pero diez veces superior a los construidos artificialmente.

*Bibliografía ludolingüística:*

Baehrens (1881), Bergerson (1973), Borgmann (1965), Carbonero (1890), Dossena (1988), Dudeney (1925), Eiss (1986), Newby (1995), Oulipo (1981), Pernisz (1888), Rico (1972), Tabourot (1582).

*Bibliografía literaria:*

Cervantes (1605), Palau i Fabre (1984), Shakespeare (1601-1608).

*Solución al crucigrama pangramático de Dudeney:*

Las cuatro palabras de las horizontales son, de arriba a abajo, *barks*, *Jim*, *type* y *gold*. Las cuatro de las verticales son, de izquierda a derecha, *fancy*, *vex*, *who* y *quiz*.

## ARTIFICIOS DE SUSTRACCIÓN

La sustracción de elementos genera dos subgrupos de artificios verbales muy interrelacionados que sólo difieren por sus intenciones: enigmística en el primer caso y expositiva en el segundo. Veremos, en primer lugar, los artificios que se basan en la ocultación de un mensaje. El mecanismo emblemático es el logogrifo, que de hecho transforma una palabra en el único alfabeto posible a la hora de construir otras palabras que posteriormente el usuario deberá adivinar para rehacer el camino y llegar a la palabra de partida. Sólo hay una diferencia entre un logogrifo y un anagrama: el logogrifo permite descartar letras de la palabra inicial (de SEVILLA: LLAVES, SILLA, VALLES, VILLA...), mientras que el anagrama sólo admite combinaciones completas (ALMERÍA: RELAMÍA, MELARÍA...). Los descartes específicos de letras son estudiados separadamente. El subgrupo enigmístico se completa con los descartes de sintagmas, en los aquí denominados textos podados. El segundo subgrupo contiene los artificios basados en la prohibición de usar una o más letras del alfabeto al

ponerse a escribir. Nos encontramos en el fértil territorio del lipograma (canónico, mono-vocálico o de rango superior), que no suele tener finalidad enigmística ni por asomo. Los esfuerzos lipogramáticos implican escribir con un «alfabeto reducido», pero no ocultan ningún mensaje secreto. Son de tipo expositivo y, en el mejor de los casos, expresivo. Los llamados *Beaux Présents* (poemas escritos sólo con las letras que contiene el nombre del destinatario) recuerdan el mecanismo del logogrifo, pero dos factores diferencian ambos artificios: aquí no se pretende ocultar ninguna palabra y, sobre todo, los «bellos presentes» permiten repetir las letras del nombre inicial tantas veces como sea necesario.

## 7.1. DE TIPO ENIGMÍSTICO

### 7.1.1. *Logogrifo*

#### Definición

Enigma de enigmas en el que, para llegar a la solución, primero es preciso adivinar una serie de palabras intermedias que se forman con las letras de la palabra solución. Por ejemplo, si la solución fuese «Pontevedra» el planteamiento pasaría por ocultar

primero palabras como «pote», «vendrá», «vetando», «verán», «tope», «tape», «paté», «ventero», «pon», «ven», «ten»... con cuyas letras al final se pueda formar «Pontevedra». El mecanismo básico es, pues, el de un anagrama [5.1.11 incompleto que combina parcialmente las letras de la palabra solución para ir formando palabras más cortas con ellas. A principios del siglo XXI el logogrifo ha quedado reducido a un juego de competición basado en la formación del mayor número de palabras posible con las letras de una palabra inicial suficientemente larga, pero la presentación clásica era poética, de un modo muy similar al de la charada [9.2.3]. También admitía una variante numérica en la que se definían las palabras solución y, además, se representaban numéricamente otorgando una cifra a cada letra. Así, «Pontevedra» (donde sólo se repite la E) equivaldría a 1234565789, «pote» a 1245, «tope» a 4215 y «ventero» a 6534582. En la Antigüedad y durante toda la Edad Media el vocablo logogrifo denominaba cualquier juego de palabras basado en la combinación de letras, de modo que un anagrama [5.1.1], un bifrente [5.1.2] o una charada [9.2.3] también podían recibir el nombre de logogrifo. La confusión persiste aún hoy en las secciones de pasatiempos de los periódicos, donde a menudo una parrilla de crucigrama que relacione cifras y letras se



denomina logogrifo por analogía con la presentación numérica, cuando es obvio que con todas las letras de la parrilla no se puede formar ninguna otra palabra solución.

## Origen

El vocablo logogrifo proviene de la forma prefijada de la palabra griega *lógos* (palabra, razón, teoría, tratado) y del vocablo también griego *griphos* (red, enigma). De hecho los griegos daban un sentido muy amplio a la palabra *ainigma* y reservaban para los juegos de adivinación la palabra *griphos*. Según Tolosani, el logogrifo también fue muy común entre los árabes, hasta el punto de que escribieron tratados sobre él. Este sentido tan amplio que tenía el vocablo hace que sea difícil establecer un origen concreto. Aún así, se conservan ejemplos medievales en latín, como los logogrifos de cosecha propia que Nicolaus Reusnerus incluye el año 1599 en su colección de enigmas *Ænigmatographia*, referida por Santi. Pero las primeras reglas del logogrifo tal como lo conocemos hoy en día aparecieron a partir de 1727 en las páginas del *Mercure de France*. En 1758 el naturalista francés Charles Marie La Condamine (1701-1774) publicó sin firma en el *Mercure* un trabajo exhaustivo sobre las reglas y la poética del

logogrifo.

## Historia

A principios del siglo XVIII, el logogrifo pasa del latín a las lenguas románicas y este salto parece liberarlo de su sentido general. Muy pronto queda fijado como una especie de charada que en vez de ocultar partes compactas de la palabra solución oculta otras palabras de longitud menor formadas con una combinación de las mismas letras. En castellano Tomás de Iriarte fue uno de los primeros en escribir logogrifos, definiéndolos como «un conjunto de muchos enigmas particulares comprendidos en uno general». Entre los de Iriarte destaca un extenso logogrifo de 212 versos que ocultan cien palabras formadas con las letras de la palabra solución «albaricoque». Palabras como «Alba, Ala, Eurico, Alarico, Roque, Albaro, Borla, Rabo, Coral, Cebo, Bala, Rueca, Abarca, Culo...». A pesar de su dedicación, el fantasma de la puerilidad también llama a la puerta de Iriarte y el poeta se ve empujado a redactar esta justificación de su nueva afición, con la que prologa su exhaustiva disección del albaricoque:

A la verdad no deja de ser ocupación pueril la de componer logogrifos, en que el fruto no corresponde al trabajo que cuestan,

y así éste se escribe únicamente para satisfacer la curiosidad de un sujeto que con motivo de haber leído alguno de los que suelen publicarse en papeles, periódicos franceses, deseó ver una muestra de lo que a imitación de aquéllos podía hacerse en nuestro idioma. Aun los lectores severos que no buscan en los versos más que la solidez, no están siempre de un mismo humor, y se emplean a veces en una obra de mero entretenimiento cual es ésta.

Carbonero recoge la desidiosa valoración que Iriarte hace del logogrifo y añade que «su baladí originalidad es ni más ni menos que una charada de adivinación vaga y pesada». A pesar de ello, asegura que durante el siglo XIX casi ningún periódico literario dejó de insertar logogrifos en sus páginas, y este espacio ganado para las «recreaciones literarias» fue la puerta de entrada para la posterior incorporación de charadas, jeroglíficos, saltos de caballo, rombos, problemas de ajedrez o fuga de vocales. Es decir que, según Carbonero, en español el logogrifo es el culpable principal de la posterior existencia de las populares secciones de pasatiempos.

## Valoración

El logogrifo transforma una palabra en alfabeto e invita a la combinación de sus elementos sin la exigencia de perfección que implica el anagrama. En este sentido es un entrenamiento ideal para la

práctica anagramista basado en la reutilización de sus materiales de desecho. La circunstancia de que cualquier palabra de una longitud superior a nueve letras permita formar una lista con decenas de vocablos lo transforma en un artificio muy productivo para la génesis de lo que podríamos denominar el «campo morfológico» de cada palabra. Esto permite usarlo con garantías de éxito desde una óptica competitiva, tal como han detectado muchos enseñantes y no pocos creadores de concursos televisivos. En su formalización enigmística clásica el logogrifo es un juego de interés muy inferior a la charada. Además, su notable dificultad de elaboración poética incita al desánimo en unos términos muy próximos a los que esgrime Iriarte.

### Ejemplo en castellano

El ejemplo citado de Iriarte es uno de los primeros que se conservan en castellano. Antes de él, tan sólo hay noticia de un logogrifo de Juan de Jáuregui a caballo entre los siglos XVI y XVII. La «deconstrucción» del albaricoque por parte de Iriarte constituye un modelo de este género de composiciones para sus posteriores cultivadores.

Soy una fruta agradable  
A la vista y paladar,

Que tanto como el verano  
Duro con dificultad.

Entre once letras que se hallan  
En el nombre que me dan,  
Tengo las cinco vocales  
Y repetida una más.

Restan cinco consonantes,  
Y las debes combinar  
Para hallar más de cien cosas  
Que en esta lista verás.

El tiempo en que al sol no vemos  
Y vemos su claridad, (Alba)  
Y aquel auxilio que tienen  
Las aves para volar. (Ala)

Nombres de dos Reyes godos  
Que empiezan por E y por A, (Eurico y Alarico)  
Y una cosa necesaria  
Para jugar al billar. (Bola)

Aquel Santo que se pinta  
Acompañado de un can, (Roque)  
Y el nombre de un gran Privado  
Que un Rey mandó degollar. (Albaro)

Lo que cuelga a los pendones  
Por adorno artificial, (Borla)  
Y lo que naturalmente  
Cuelga a los brutos detrás. (Rabo)

Un árbol, o rojo o blanco  
Que nace siempre en el mar, (Coral)  
Y aquello que de los peces  
Es atractivo fatal. (Cebo)

Lo que despide el cañón, (Bala)  
Lo que sirve para hilar, (Rueca)  
Cierta calzado de cuero, (Abarca)  
Y el trasero (hablando mal). (Culo)

Una cáfila de bestias  
Cuando unas tras otras van, (Recua)  
Y el instrumento que Orfeo  
Supo con primor tocar. (Lira)

La palabra que en el Credo  
Suprimen de poco acá, (Obra)  
Y el bastón que a los ancianos  
Sirve de arrimo al andar. (Báculo)

La puerta por donde suele  
Entrar un carro triunfal,  
Y el preciso compañero  
De las flechas y el carcaj. (Arco)

Un fiero mal incurable,  
Y otro aun más fiero y mortal.  
El uno priva a los hombres, (Locura)  
El otro a los brutos da. (Rabia)

La Ninfa que con Narciso  
Siempre junta suele andar,

Y la pasión que se cuenta  
Cuarto pecado mortal.

Aquel dios gordo que siempre  
Sentado en la cuba está, (Baco)  
El mismo tonel, y un vino (Cuba)  
Suave por su flojedad. (Aloque)

El sacerdote que al pueblo  
Dirige en lo espiritual, (Cura)  
Y aquella ciudad de Italia  
Patria de San Nicolás. (Bari)

Cinco nombres que equivalen  
Con la mayor propiedad  
A pellejo y a peñasco, (Cuero y Roca)  
Rostro, zaranda y altar. (Cara, Criba y Ara)

Dos materias glutinosas  
Que en los sobrescritos hay, (Oblea y Lacre)  
Y otra con que la madera  
Se suele siempre pegar. (Cola)

Aquello que por insignia  
Lleva al hombro el colegial, (Beca)  
Y una facción de la cara,  
Sin la cual no se hablará. (Boca)

Cierto juego con figuras,  
Y el ganso la principal, (Oca)  
Un mes de la primavera, (Abril)  
Y un humor acre y mordaz.

La pieza en que está la cama, (Alcoba)  
Cierta rayado animal, (Cebra)  
Y lo que da la Cruzada  
Al que veinte y un cuartos da. (Bula)  
Una santa fundadora, (Clara)  
Y una poblada ciudad,  
Que rara vez se pronuncia  
Sin el epíteto Gran. (Cairo)  
Un bajel bien conocido  
De mucha capacidad, (Urca)  
Cierta río de Aragón, (Ebro)  
Y dos suertes de metal. (Cobre y Acero)  
Un cúmulo grande de agua  
Que va corriendo hasta el mar, (Río)  
Un árbol duro, una fruta, (Roble y Ciruela)  
Y el mismo árbol que la da. (Ciruelo)  
Dos parientes que tenemos  
Todos los hijos de Adán, (Abuela y Abuelo)  
Y dos signos de los doce  
Que pasa el curso solar. (Libra y Acuario)  
La mujer por quien España  
Se perdió diez siglos ha, (Caba)  
Y la nación que nos vino  
Por su causa a dominar. (Árabe)  
Dos animales que al hombre  
Son de mucha utilidad, (Buci y Cabra)



Y otro, cuya grande astucia  
Nos fue tan perjudicial. (Culebra)

Aquello por donde todos  
Empiezan a deletrear, (Abecé)  
Y el estudio en que se aprende  
Desde la Latinidad. (Aula)

Lo que antes de una comedia  
Se suele representar, (Loa)  
Y el salto que el bailarín  
Da con arte y a compás. (Cabriola)

Cierto líquido ingrediente  
Que se usa para pintar, (Olio)  
Y lo que dan los cristianos  
Al que agonizando está. (Óleo)

Un famoso Rey de Persia,  
El cual viajó sin cesar, (Ciro)  
Y un ídolo que adoraron  
Los del pueblo de Judá. (Baal)

Un divertido ejercicio  
Que hace sudar a los más, (Baile)  
Y aquel efecto del fuego  
Que también hace sudar. (Calor)

Una parte de la boca, (Labio)  
Y una cosa sin la cual,  
Aunque coma, beba y duerma,  
Nadie se puede pasar. (Aire)

Una ciudad extremeña  
Donde hay silla episcopal, (Coria)  
Y otra del reino de Murcia  
Donde un canal se abrirá. (Lorca)

Un Ducado que en España  
Tiene gran fama y caudal, (Alba)  
Y una provincia de Grecia  
Que hoy sujeta al Turco está.) (Beocia)

La piedra a quien se comparan  
Los labios de una beldad, (Rubí)  
Y la fiera que dio a Remo  
Y Rómulo de mamar. (Loba)

El borrico a quien Cervantes  
Ha dado fama inmortal, (Rucio)  
Y aquel célebre caballo  
De Rui Díaz de Vivar. (Babieca)

Una estrella cuyo brillo  
Excede al de las demás, (Lucero)  
Y el lugar adonde sólo  
Los predestinados van. (Cielo)

El gremio de sacerdotes,  
Secular o regular, (Clero)  
Y el paraje donde canta  
Toda una comunidad. (Coro)

Una gran punta de tierra  
Que se avista desde el mar, (Cabo)

Y la arenosa llanura  
Que inmediata al mar está. (Ribera)

La porción de agua que él suele  
Amontonar y agitar, (Ola)  
Un viento fresco apacible, (Aura)  
Y cierta moneda usual. (Real)

Una embarcación pequeña  
Acabada en O u en A, (Barco y Barca)  
Y aquel betún que en las naves  
Sirve mucho y huele mal. (Brea)

Un nombre bien conocido  
Que a Dios los árabes dan, (Alá)  
Y el del justo a quien la vida  
Quitó Caín sin piedad. (Abel)

Lo que hay a orilla de un pozo  
En figura circular, (Brocal)  
Y lo que en cualquier cedazo  
En círculo también hay. (Aro)

Un número que no es nada  
Si después de otro no está, (Cero)

Y dos voces de a dos letras  
Precisas para solfear. (Re y La)

Un amigo que aunque calla  
Útiles avisos da, (Libro)  
Y el puesto en que él se está  
quieto

Si no lo van a buscar.	(Librería)
Un peso que consta de onzas,	(Libra)
Un horno para la cal,	(Calera)
Y el violín que los pastores	
Saben a veces rascar.	(Rabel)
Una madera preciosa	
Más que el cedro y el nogal,	(Caoba)
Y el instrumento que deben	
Los grabadores usar.	(Buril)
Un accidente preciso	
Que en todas las cosas hay,	
Pero tal que un hombre ciego	
No le entenderá jamás.	(Color)
Lo que se viste un lacayo,	(Librea)
Lo más útil de un panal,	(Cera)
Y, en fin, el color de pelo	
Que a Febo adorna la faz.	(Rubio)
Aunque más decir pudiera,	
No quiero decirte más,	
Lector; que si no eres lerdo	
Basta de señales ya.	

La solución de este extenso logogrifo (con cuyas letras Iriarte ha compuesto todas las palabras que aquí se reproducen entre paréntesis tras el verso correspondiente) es *albaricoque*. La ortografía ha sido actualizada.

*Bibliografía ludolingüística:*

Carbonero (1890), Reusnerus (1599), Santi (1952), Tolosani (1938).

*Bibliografía literaria:*

Iriarte (1805).

### 7.1.2. *Descartes*

#### Definición

Los descartes son artificios de supresión en los que una palabra forma otra al verse desposeída de algunas de sus letras (o sílabas). Hay tres modalidades consolidadas según la posición de las letras suprimidas: la decapitación, la amputación y el descarte propiamente dicho.

La decapitación (aféresis) suprime la inicial de una palabra para formar otra, como por ejemplo en la pareja «sobra-obra». La amputación (apócope) suprime la última letra de una palabra, como en la pareja «ordenador-ordenado». Finalmente el descarte (síncope) genera palabras a partir de la supresión de una letra (o sílaba) intermedia, como en la greguería de Ramón Gómez de la Serna «Los gorriones son unos gorriones» o en las parejas silábicas «peri(pe)cia-pericia & pre(jui)cio-precio».

En los tres casos se contemplan las modalidades

letrada y silábica, aderezadas con la variante denominada progresiva, que se limita a reiterar el proceso hasta agotar las letras de la palabra de partida. Un ejemplo de decapitación progresiva se podría construir a partir de la siguiente serie: acatará, catará, atará, tara, ara, Ra, a. La combinación de estos tres artificios básicos también permite crear muchas variantes de descarte, entre las que destaca el *biscarto* italiano, un descarte doble que transforma sintagmas como «el prejuicio injusto» en «el precio justo».

Los descartes invierten el proceso de los artificios de adición denominados empotres [6.2.1]. Descartes y empotres son la cara y la cruz de una misma moneda, tal como se aprecia en este magnífico verso del poeta Carlos Edmundo de Ory: «Si leo soy un león».

## Origen

La relación entre palabras que sólo difieren en la supresión de alguna letra es una asociación connatural a todas las lenguas. Pero el descarte formal que permite construir un enigma proviene de la tradición enigmística italiana desarrollada a partir de finales del siglo XIX. La terminología original de las tres modalidades principales es *decapitazione*,

*amputazione y scarto*. Según Shortz, en la tradición norteamericana estos tres artificios reciben los nombres de *beheadment*, *curtailment* y *deletion*.

## Historia

Los descartes se formalizaron como artificios reglados en el ámbito de la enigmística italiana, pero hay precedentes grecolatinos. Tolosani reproduce un bello ejemplo anónimo en latín de decapitación y amputación simultáneas: «Mitto tibi navem proa puppique carentem» (Te envío una nave sin proa ni popa). La nave —navem— privada de las letras inicial y final, deviene *ave*, de modo que la frase implica el envío de un saludo. También se ha conservado otro ejemplo en griego muy espectacular que parte del nombre de Napoleón. El problema, según los expertos en griego consultados, es que presenta una coherencia discutible porque adopta diversas formas de dialectos diferentes. Si aplicamos la decapitación al nombre del emperador, descubriremos que todas las aféresis resultantes de «Napoleón» son voces griegas con sentido. El «más difícil todavía» circense se completa —con las reservas ya comentadas— si combinamos estas seis palabras con el vocablo inicial hasta formar la frase siguiente: «Napoleon On Oleon Leon Eon Apoleon

Poleon» (en teoría «Napoleón, el león del pueblo, iba deshaciendo la ciudad»).

Dom Anacleto Bendazzi reproduce un ejemplar de sus *versi diversi* que se basa, justamente, en la decapitación progresiva del verbo *risparare*.

Il milite sparò, ma	RISPARARE
Non arsico, esclamò; per	ISPARARE,
Dovrei sopra i fratelli miei	SPARARE.
Voglio piuttosto i colpi for	PARARE.
Ah, com'era felice mell'	ARARE
Il campicel paterno, ove ben	RARE
Brighe mi davan di terren poch'	ARE
Quello si ch'era un vivere da	RE
Presto ci torno; dubbio pie non v'	È.

En 1996 el ludolingüista norteamericano Richard Lederer propuso una variante de descarte llamada «palabras canguro»: palabras que llevan en el vientre vocablos más cortos. La gracia de los canguros de Lederer estriba en la relación chocante entre las personalidades semánticas de la palabra madre y la hija. En uno de los primeros ejemplos, descubre que uno de los hijos del PLAGIARLST (plagista) es también un mentiroso (pLaglARist = LIAR). Las leyes que permiten descubrir palabras canguro genuinas son las mismas del descarte: que las letras



del recién nacido ya estén dispuestas en orden en el nombre de la madre (no se puede saltar nunca hacia atrás) y que no todas sean contiguas (de modo que, como ya era de temer, el arte no puede ser nunca hijo de la ARTESanía). El padre canguro también sugiere eliminar las palabras estrictamente derivadas (como el VOCABLO de VOCABuLariO), aunque cumplan los dos requisitos, en pro de la calidad del rebaño. Algunos de los canguros de Lederer son curiosos, pero dicen muy poco en favor del sentido común. Por ejemplo, se emociona al descubrir petróleo (*oil*) en una petroquímica (petrOchemIcaL), cacao (*cocoa*) en el chocolate (ChOCOIAte) o un corazón noble en una persona hoNOraBLE.

El uso literario de los descartes es circunstancial, pero Raymond Queneau los tuvo tan en cuenta en sus «ejercicios de estilo» que dedicó uno a cada una de las tres modalidades básicas, aunque se sirvió de la nomenclatura retórica de las aféresis, apócopies y síncope para titularlos. A principios del siglo XXI los tres artificios básicos de supresión figuran a menudo en las definiciones de los crucigramas, especialmente la amputación y la decapitación.

El único formato que ha sido literariamente productivo es el de la supresión sistemática de un fonema que transforma el texto de llegada en un lipograma [7.2.1] pero no prescinde del texto de

partida. Así, Paolo Albani publica en la «Biblioteca Oplepiana» un texto que parte de una R y sufre la desaparición de este fonema vibrante. Diversos poemas breves experimentan un cambio de sentido radical cuando Albani les extirpa todas las erres que lucen. Así «incredibili mari / guardano pietrosi / l'inerzia di spirati raggi» se transforma en «incedibili mai / guadano pietosi / l'inezia di spiati aggi». La limpieza es total porque todas las palabras que componen los versos lucen alguna erre. En la introducción de sus recortes poéticos Albani recoge un ejemplo en francés de Jacques Jouet donde el reputado escritor oulipiano recorta la M para transformar «Sous les marches des grandes morgues, des manes sombres et maigres forment les families...» en «Sous les arches des grandes orgues, des ánes sobres et aigres forent les failles...». Mathews también se refiere a esta actividad en el Atlas oulipiano al introducir el concepto de asfixia. Como la R se pronuncia en francés de un modo muy parecido a la palabra «aire», una frase sin erres sería una frase asfixiada. Literariamente, el descarte sistemático también me fascinó hace años, de modo que escribí un cuento titulado «L'enigma de l'ateu» en el que el ateísmo designaba la desaparición sistemática de la T.

## Valoración

Los descartes son procedimientos de cirugía verbal. Intervenciones que tienden a reducir las verbosidades hasta transformarlas en verdes verdades. Sus practicantes blanden el bisturí y se aplican a diseccionar lo que consideran sobrante hasta obtener una obra sin aditivos. Si cada palabra es una botella, el escritor la va vaciando a sorbos mientras se maravilla de las propiedades de un brebaje que cambia de gusto a cada trago. Cuando el proceso de descarte deviene progresivo tiende al silencio. Al vacío de la página en blanco. Sólo el descarte selectivo de un fonema resulta sugerente. En francés suprimir la R es quitarle aire al texto. El ateísmo adquiere un nuevo sentido en diversas lenguas (ausencia de T, que es la cruz del alfabeto). Pero el descarte selectivo es una operación costosa que sólo se puede aplicar con garantías a las consonantes, como la R o la T, que acostumbran a formar dígrafos. Pocas veces a una vocal.

## Ejemplos en castellano

Un descarte clásico en castellano siguiendo las estrictas normas de la enigmística italiana sería este «Descarte 7/6» del enigmista afinado en Roma, Rafael Hidalgo, alias «Hidalgo», titulado «Busco una

novia de izquierdas» (1999):

«Rubia» o «negra» puede ir bien,  
es sólo cuestión de gustos,  
pero que no le falte frescura.  
Es preferible bien «roja», no «verde»,  
que sea redondita, carnosa  
y se distinga por la dulzura.

CERVEZA / CEREZA

## Amputación

Albaigès reproduce este ejemplo de amputación poética publicado anónimamente en el *Almanaque El Benjamín* de 1955:

Poema menguante a la Virgen

(A nosotros nos en-)	amore
(En nosotros)	more
(Por nosotros)	ore
(Seamos para ella)	re
(Tengamos en ella f-)	e
(Sin ella)	

## Descarte

Gracián reproduce una redondilla basada en el descarte en su discurso primero de *Agudeza y arte de ingenio*:

En un medio está mi amor,  
Y-sabe-él

Que si en medio está el sabor,  
En los extremos la hiel.

Explica Gracián: «Fúndase en el nombre de Isabel, que, dividido, la primera sílaba, que es I, y la última, el, dicen iel, y en medio queda el sabe, y a eso aludió la redondilla, tan ingeniosa, cuan poco entendida».

Por lo que respecta a ejemplos de descarte a la manera de los canguros de Lederer un ESPERmAtozoiDe confirmaría su identidad (esperad) la PintURA sería pura, la esCrITurA mera cita y la eScUITURA sutura.

## Decapitaciones

La traducción castellana que propone Antonio Fernández Ferrer para el ejercicio de estilo de Queneau denominado «Apócopes» es la siguiente:

Yo su en un aut lle de viaje. Obser unjo cu cue er pareci al de u gira y que lleva un sombre con un ga tren. Es se enfa con o viaje, repro que le pisote ca vez que subí o baja gen. Lue se mar a sentar por habí un si li.

Al vol lo vol a encon delan de la esta con un ami que le acon so vesti señalan el pri bo de su abri.

### *Bibliografía ludolingüística:*

Albaigès (1980), Bendazzi (1951), Gracián (1648), Lederer (1996), Shortz (1996), Tolosani (1938).

### *Bibliografía literaria:*

Albani (1998), Jouet (1988), Queneau (1973).

### 7.1.3. Textos podados

#### Definición

Los textos podados se obtienen mediante la supresión de ciertos elementos de un texto anterior. Este tipo de poda es la aplicación sintagmática de los procesos que caracterizan a los descartes [7.1.2] y puede consistir en la supresión de letras, palabras, sintagmas o incluso líneas completas. Un ejemplo sencillo sería un caso particular de *ateísmo* (entendido como una supresión de la letra T) que transformase la frase «le sacó por entero de sus Castillas» en «le sacó por enero de sus casillas». Los textos podados más populares son poemas que ocultan una doble (o triple) lectura si suprimimos alguno de sus elementos, como por ejemplo todos los segundos hemistiquios o los versos pares del poema.

#### Origen

Estienne Tabourot ya cita a finales del siglo XVI un poema en decasílabos sobre el litigio entre la universidad parisina y los jesuitas. El poema completo es un elogio de la Compañía de Jesús, pero si separamos cada verso en dos hemistiquios

pentasílabos y leemos cada columna como dos poemas independientes aparecen dos invectivas sangrantes contra los jesuitas.

## Historia

La denominada «teoría de los anagramas» de Ferdinand de Saussure parte de una poda exhaustiva que aísla fonemas en los versos antiguos y los recombina para formar una palabra clave presuntamente germinal. El padre de la lingüística dedicó tres años (1906-1909) a la investigación minuciosa de una hipótesis fascinante: todos los versos grecolatinos contienen la secuencia vocálica completa de una palabra clave que actúa en ellos como germen poético (en general un nombre propio de dios o de héroe). Saussure denomina provisionalmente a estas palabras clave anagramas (por anafonía y en sentido laxo), hipogramas o paragramas. Define un *locus princeps* como aquel grupo de palabras que contienen la clave (hipograma) y llega a establecer una unidad textual mínima denominada «maniquí» o «paramorfo» que empieza con el primer fonema de la palabra clave, los contiene a todos y acaba con el último. En diversos cuadernos de trabajo, parcialmente editados y anotados por Jean Starobinski, Saussure confirma su

hipótesis hasta la extenuación podando palabra a palabra textos antiguos de índole muy diversa: los poemas de Virgilio, el teatro de Séneca, los escritos de alguien tan poco artificioso como Julio César o incluso la correspondencia entre Plinio y Cicerón.

Un ejemplo: Saussure poda el verso «Taurasia Cisauna Samnio cépit» hasta extraer de él el nombre de Escipión. Escribe:

Éste es un verso *anagramático*, que contiene completamente el nombre Scipio (en las sílabas *ci* + *pi* + *io*, además de la S de *Samnio cepit* que es inicial de un grupo donde reaparece casi toda la palabra *Scipio*).

En el preámbulo de *De rerum natura* de Lucrecio descubre la presencia obsesiva de Afrodita. Poda los 54 primeros versos, dividiéndolos en frases, y va extirpando Afroditas de cada frase en un análisis minucioso que Starobinski reproduce entero. Entre los versos 268 y 297 del canto segundo de *La Eneida* Saussure descubre una decena de «maniqués» satisfactorios que empiezan por P, acaban por S y contienen el nombre de «Priamides». Pero una segunda lectura le conduce a otros hallazgos en el mismo fragmento. Entre los versos 268 y 290 Saussure extrae ocho «anagramas» del nombre «Flector» y concluye que un mismo fragmento puede contener simultáneamente dos palabras clave.



La aceptación de la «teoría de los anagramas» implicaría la existencia de un verdadero procedimiento de escritura entre los antiguos que redefiniría el concepto de creación literaria. Escribir sería como desplegar, muy cerca de las prácticas cabalistas del *notarikon*. En el transcurso de su minuciosa investigación Saussure pasa del convencimiento absoluto de la existencia de unas leyes de composición de rango universal al escepticismo que finalmente le hará abandonar el proyecto, abrumado por su creciente capacidad para descubrir hipogramas en cualquier texto grecolatino. Starobinski lo explica diciendo que «toda fórmula compleja provee al observador de los suficientes elementos como para escoger un subconjunto aparentemente dotado de sentido», transformando la vida del criptófilo en una pesadilla acuciante. Ferdinand de Saussure buscó textos de los antiguos —llegó a intuir una enigmática alusión a los hipogramas en un epigrama de Marcial (XIII, 75)—, pero al final no consiguió hallar ningún método fiable para demostrar que estas apariciones recurrentes no eran fruto del azar. Starobinski aventura que por las vías de la ciencia Saussure topó con una afirmación poética de Mallarmé: «Una tirada de dados jamás abolirá el alar... Todo pensamiento es una tirada de dados». Umberto Eco incluso dedicó un divertimento

poético a la frenética actividad del padre de la lingüística, titulado «Un inédito de Dante sobre Saussure».

Un ejemplo clásico de texto podado de rango silábico ha resultado de gran trascendencia en el mundo de la música. Los nombres de las notas que componen nuestra escala musical —ut, re, mi, fa, sol, la, si— son atribuidos al monje benedictino italiano Guido d'Arezzo (995-¿1050?). Este teórico musical bautizó las notas tomando la primera estrofa del himno a San Juan Bautista *Ut queant laxisy* amputando silábicamente (es decir, apocopando) las primeras palabras de cada hemistiquio:

UT quant laxis REsonare fibris  
MIra gestorum FAMuli tuorum  
SOLve polluti LABii reatum  
Sancte Ioannes

Pero los textos podados más interesantes desde un punto de vista ludolingüístico son los poemas de doble lectura a la manera del elogio envenenado a los jesuitas que reproduce Tabourot. Este artificio es muy frecuente en la literatura española. Tirso de Molina, por ejemplo, incluyó dos cartas en verso de esta índole en las escenas VIII, IX y X del acto tercero de una comedia titulada *Amar por arte mayor*. La primera tiene dos sentidos distintos y la segunda tres. También Sor Juana Inés de la Cruz

escribió un verso de triple lectura titulado «Labyrintho Hendecasyllabo» que hasta incluye instrucciones de uso: «Léese tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas». Cada verso contiene un endecasílabo, un octosílabo y una «endecha» hexasilábica.

El artificio se popularizó también en prosa como un divertimento para alabar a alguien y reírse de él a la vez. El profesor Albert Rossich me facilitó un ejemplo satírico localizado al dorso de la página 345 del manuscrito 1141 de la Biblioteca de Montserrat. La original propuesta, que Rossich considera anterior a 1807, lleva por título *Copia de la carta que cierto sujeto escribió a una señora para certificarla del amor que la profesaba*. Leyendo sólo sus líneas impares la alabanza desmesurada con que el autor obsequia a la dama se transforma en un cáustico repaso de todos sus defectos. También Carbonero reproduce dos ejemplos de este mordaz artificio, entre los que destaca la carta que una hija dirige a su madre el día que se va de casa: de la lectura lineal se desprende que la chica ingresa en un convento, pero leyendo sólo las líneas impares descubrimos que se escapa con su amante.

Valoración

Cuando las tijeras de podar textos no saben por dónde empezar a cortar, el descorazonamiento se apodera del jardinero tal como lo demuestra la infructuosa búsqueda de Saussure. Buscar un mensaje oculto que nadie ha ocultado jamás entra en el territorio ignoto de la fe (religiosa o artística). Tal vez el alma sea ágrafa, porque sólo un ser innombrable puede haber establecido los límites precisos de la figura que un escultor afirma descubrir en el interior de un bloque de piedra, y no se trata aquí de contradecirle. El escultor actúa como un buscador de palabras dentro de las palabras. En cambio, los textos especialmente formulados para que el lector pade sus líneas impares en una segunda lectura no son hijos del arte sino de la artesanía. Parten de la fascinación que ejerce el doble sentido, sobre todo si es un choque de contrarios, y refuerzan desde la literalidad la expresión «leer entre líneas». Aunque existen ejemplos de rango silábico o sintagmático, la línea (tanto en verso como en prosa) se consolida como la unidad más adecuada para ejercer la poda. Sus limitaciones físicas, completamente ajenas a los mecanismos internos de la lengua, permiten cortar de modo abrupto palabras y sintagmas que se retomarán cambiados dos líneas más abajo. El artificio del falso interlineado es un procedimiento ideal para ocultar mensajes chocantes

sin ninguna voluntad criptográfica. Tal vez más bello y eficaz que el popular acróstico.

## Ejemplos en castellano

La segunda de las cartas citadas que Tirso de Molina incluye en su comedia *Amar por arte mayor* contiene tres sentidos distintos:

### *Primer sentido de la carta*

Aunque amante me juzguéis  
De otro gusto, y como ingrato,  
Me presumáis todo olvido,  
Yo soy vuestro, y no os agravio.

El Rey suspira, Isabela,  
Celoso como indignado,  
Porque ignora que disculpa  
Mis desvelos amor casto.

No os asombre vengativo  
(Cuando sepa que en su Estado  
Don Ordoño favorece  
El amor nuestro) Don Sancho.

Su poder, con el de Ordoño,  
Aunque temido, es muy flaco:  
Contra el de amor, todo incendio,  
Es pequeño el de Alejandro.

Que he de morir es sin duda,  
Si os perdiese, mi cuidado;  
Blanca por vos se desvela,  
Será cierto el amparamos.

O ha de ser en yugo eterno  
Vuestra belleza el descanso  
De mi esperanza, o la muerte  
El remedio, aunque inhumano.

De Don Lope, prenda mía,

Estad segura entre tanto  
Que será con fe invencible  
Bronce en quereros y amaros.  
Doña Elvira, que os dio celos,  
A Ordoño adora, o su Estado;  
Ni la quise en vuestra ofensa,  
Ni deseo, pues os amo.

Tirso nos previene en la comedia:

Si estudias de cada verso  
La primera razón nomás,  
Juntándolas, hallarás  
Alma de estilo diverso.

Y en efecto, leyendo la primera mitad de cada verso,  
la carta dice:

Aunque amante de otro gusto  
Me presumáis, yo soy vuestro:  
El Rey suspira celoso,  
Porque ignora mis desvelos.  
No os asombre cuando sepa  
Don Ordoño el amor nuestro:  
Su poder, aunque temido,  
Contra el de amor, es pequeño.  
Que he de morir, si os perdiese,  
Blanca, por vos será cierto,  
O ha de ser vuestra belleza  
De mi esperanza el remedio.  
De Don Lope estad segura  
Que será bronce en quereros:  
Doña Elvira a Ordoño adora;  
Ni la quise, ni deseo.

Y más adelante aún, Tirso revela el procedimiento

que nos conducirá a descubrir el tercer sentido de tan rica muestra de literatura epistolar:

Pues quita del primer verso  
De cada una redondilla  
La mitad y componiendo  
Un cuartete, admirarás...

Aunque amante el Rey suspira,  
No os asombre su poder,  
Que he de morir, o ha de ser  
De Don Lope Doña Elvira.

Por su parte, el «Laberinto endecasílabo» de Sor Juana Inés De la Cruz también admite tres lecturas separadas por guiones, tal como indican las instrucciones que la autora incluye entre paréntesis:

### *Laberinto Endecasílabo*

Para dar los años la Excelentísima Señora Condesa de Galve, al Excelentísimo Señor Conde, su Esposo.

(Léese tres veces, empezando la lección desde el principio, o desde cualesquiera de las dos órdenes de rayas.)

AMANTE,—caro,—dulce Esposo mío,  
festivo y—pronto—tus felices años  
alegre—canta—sólo mi cariño,  
dichoso—porque—puede celebrarlos.

Ofrendas—finas—a tu obsequio sean  
amantes—señas—de fino holocausto,  
al pecho—rica—mi corazón, joya,  
al cuello—dulces—cadenas mis brazos.

Te enlacen—firmes,—pues mi amor no ignora,

ufano—siempre,—que son a tu agrado  
voluntad —y ojos—las mejores joyas,  
aceptas solas,—las de mis halagos.

No altivas—sirvan,—no, en demostraciones  
de ilustres—fiestas,—de altos aparatos,  
lucidas—danzas,—célebres festines,  
costosas—galas—de regios saraos.

Las cortas—muestras de—el cariño acepta,  
víctimas—puras de—el afecto casto  
de mi amor,—puesto—que te ofrezco, Esposa  
dichosa,—la que,—Dueño, te consagro.

Y suple,—porque—si mi obsequio humilde  
para ti,—visto,—pareciere acaso,  
pido que,—cuerdo,—no aprecies la ofrenda  
escasa y—corta,—sino mi cuidado.

Ansioso—quiere—con mi propia vida  
fino mi—amor—acrecentar tus años  
felices,—y yo—quiero; pero es una,  
unida,—sola,—la que anima a entrambos.

Eterno—vive:—vive, y yo en ti viva  
eterna,—para que—identificados,  
parados—calmen—el Amor y el Tiempo  
suspensos—de que—nos miren milagros.

Finalmente, la carta reproducida por Carbonero de la  
hija que se va de casa es ésta (la cursiva aquí señala  
la segunda lectura):

*Mamá: abrasada en el amor del Señor  
he decidido tomar el velo de religiosa en San  
Francisco, estoy resuelta a abandonar para siempre  
este engañoso mundo, entrando hoy en  
el convento sin que para tal resolución me arredre  
la desaprobación de parientes y amigos ni  
lo que diga de mí la sociedad. Llega un momento  
santificado por la inspiración divina*



*en que la mujer que sabe sentir desprecia  
cuantos halagos y adulaciones se la prodigan y  
hasta los respetos humanos, prefiriendo gozar  
en el misterioso silencio de la vida monástica  
de aquellos amorosos deliquios en que el alma  
puesta en comunicación con Jesucristo  
se sublima a las dichas inefables del  
que ha sabido resistir las seducciones del profano  
amor. En esta embelesante fruición  
concentrada el alma en las delicias de la religión  
todo lo olvida y lo desprecia todo.*

*¡Gracias Dios mío, que pude librarme del peligro!*

*¡Qué felicidad puede compararse con ésta!*

*Yo exclamaré con la esposa de los cantares:*

*«Toda soy para mi amado, y mi amado para mí*

*Ven del Líbano ven, he aquí tu sierva.*

*Separada del mundanal ruido*

*al lado de las Vírgenes de Sión*

*podré en la soledad consagrarme*

*a la contemplación del Paráclito y*

*a los éxtasis embriagadores del amor*

*divino. ¡Oh dulcísimo retiro del claustro!*

*Mamá mía, no por eso olvidas a tu hija*

*en tus oraciones, porque es indudable que*

*las tentaciones malas se conjuran*

*con plegarias fervorosas, y Belcebú nada puede*

*contra aquellas almas que son sensibles a la voz*

*del que murió en una cruz por la salvación*

*del hombre. ¡Cuán admirable es el misterio*

*de la Redención! ¿Y quién es capaz de resistir la*

*atracción que ejerce sobre nuestra alma el*

*encanto de la mujer fuerte que parece ser de*

*otro sexo más privilegiado que el nuestro*

*al vencer animosa los malos instintos?*

*¡Quién tan poderoso que me separe de mi Pa-*

*dre y Señor? Ni Satanás con todo su sé-*

*quito. Perdona el disgusto que te causa*

mi separación y aquí espera tu bendición  
*tu amante hija,*

María.

*Bibliografía ludolingüística:*

Carbonero (1890), Starobinski (1971), Tabourout (1582).

*Bibliografía literaria:*

Sor Juana (1692), Eco (1992), Tirso de Molina (s. XVII).

## 7.2. DE TIPO EXPOSITIVO

### 7.2.1. *Lipograma*

#### Definición

Texto, cuanto más largo mejor, en el que falta deliberadamente una letra del alfabeto. Su grado de dificultad es directamente proporcional a la frecuencia de aparición de la letra ausente en el idioma del texto. La práctica lipogramática comprende diversas variantes de artificio que son analizadas en este subcapítulo 7.2. Una posibilidad poco practicada es la liponimia: escribir sin usar nunca una palabra de un modo deliberado. Joseph Conrad, por ejemplo, quiso escribir una novela de amor sin escribir ni una sola vez la palabra *love*.

Perec cita otros casos en su historia del lipograma, pero la liponimia no parece haber generado una tradición demasiado perceptible.

## Origen

Lipograma integra las voces griegas *lapo* (falta de) y *grámma* (letra). Además de esta denominación universal, en inglés también puede recibir el nombre de *letter-dropping*. Hay unanimidad entre los estudiosos a la hora de establecer el primer ejemplo de lipograma: una *Oda a los centauros* escrita sin ninguna letra sigma y atribuida al poeta griego del siglo VI a. C. Las de Hermione. También se cita otra obra del mismo autor titulada *Himno a Démeter* de la que se ha conservado el primer verso gracias a Ateneo:

Δημητρα μελω Κοραν τε Κλυμενοια αλοχον

## Historia

En *El banquete de los sabios* Ateneo también afirma que Píndaro compuso a imitación de Las de Hermione una oda que no se ha conservado en la que también prescindía de la letra sigma. El primer lipograma que se conserva es del siglo VI. El monje Fabius (Planciades o Claudius Gordianus) Fulgentius

compuso el *De aetatibus mundi et hominis* en veintitrés capítulos faltos, respectivamente, de cada una de las veintitrés letras que entonces tenía el alfabeto latino. Según Carbonero, cuando este tratado se editó en 1696 sólo se incluyeron los primeros catorce (hasta la O) porque el copista había perdido el resto del manuscrito. Otros ejemplos antiguos son meras reescrituras lipogramáticas de obras conocidas. Lalanne afirma que en el siglo III Néstor de Laranda reescribió la homérica *Nada* eliminando la alfa del primer canto, la beta del segundo, la gamma del tercero y así sucesivamente... hasta completar todo el alfabeto griego. Otras obras mayores también se han visto sometidas a este peculiar sistema de reescritura. En 1711 Addison escribía desde las páginas de *The Spectator* sobre un poeta griego del siglo V llamado Trifiodoro de Sicilia que había reescrito la *Odisea* haciendo desaparecer una letra de cada canto. Ni Néstor ni Trifiodoro han legado ni una sola línea a la posteridad, y sin embargo son citados en todas las historias del lipograma a partir de referencias de referencias, tal como explica Perec con un deje de ironía. A finales del siglo XI un canónigo inglés de la catedral de Saint Denis llamado Pedro de Riga reescribió la *Biblia* en dísticos latinos suprimiendo de la primera parte la A, de la segunda la B y así

hasta la Z.

El lipograma reaparece con vigor en el Barroco. Normalmente se considera que la tradición más rica en textos lipogramáticos es la española. Incluso los autores españoles del XVII aseguran que es un artificio nuevo y que no lo copian de nadie, como si compitiesen para ver quién iba a ser considerado su inventor. A pesar de esta pugna patriótica, el español Carbonero afirma a finales del siglo XIX que los italianos son los que más se han distinguido en su elaboración. Uno de los ejemplos que recoge es un poema de *casi* dos mil versos titulado «La R sbandita, copra la potenza d'amore» que Orazio Fidele publicó en Turín en 1633. El estudioso alemán Alfred Liede cita también obras italianas con la *R sbandita* de Giovanni Cardone (Nápoles, 1619) y Gregorio Leti (Bologna, 1653), pero luego se extiende en una larga lista de ejemplos hispánicos que corrobora y amplía Eric Beaumatin en un notable trabajo de aproximación a los esfuerzos del ingenio en español. Por su lado, Perec cita obras homónimas sin R de los italianos Orazio Fidele, Giovanni Cardone y Gregorio Leti, puestas en duda por Giampaolo Dossena, a pesar de que el autor francés reproduce un fragmento del prefacio al poema de Fidele que justifica la manía contra la R:

E pure l'R è lettera dell'alfabeto, lettera che per tre, quatro parole che diciamo molte volte s'interviene. Lettera che ancor che si possano tutte l'altre ella non può sfugirli. Hor si, che può dirsi qu'elle antico, & divulgato motto NATURA VINCITUR ARTE.

Seguramente el ejemplo en castellano más divulgado es el de Alonso de Alcalá y Herrera (1599-1662), autor de *Varios effetos de amor en cinco novelas exemplares (Y nuevo artificio de eserevir prosas, y versos sin una de las cinco lettras vocales, excluyendo Vocal diferente en cada Novela)*. Beaumatin subraya el uso nacionalista que se hizo de estos (y otros) lipogramas reproduciendo un fragmento del prólogo a la segunda edición de las novelas de Alcalá (Lisboa, 1671). Fernando Alvia de Castro congratulaba a Alcalá por «ayer sido V.M. el primero que intentó cosa tan rara [...] engrandeciendo mucho nuestra lengua castellana». De todos modos, la prosa castellana del portugués Alcalá es extravagante y sus piruetas para esquivar a la vocal de turno son de naturaleza circense, como se puede apreciar en este fragmento de «Los dos soles de Toledo, sin la letra A»:

Los perfectísimos y menudos dientes, entre el diviso y odorífero rubí (divino y precioso joyel) vistos, los juzgó hechos de lo mismo que en el cielo el sol y que, sentido Cupido de ver los de Venus y los suyos inferiores, se cubrió y vendó de vergonzoso los ojos por no verlos.

Otros lipogramistas del siglo XVII en castellano son Fernando Jacinto de Zurita y Haro, autor de *Méritos disponen premios*, y Francisco Navarrete y Ribera, autor de *Novela de los Tres hermanos*, una obra que pierde un hermano según la edición citada y que comienza con una «redondilla» muy explícita:

Premio el lector llevará  
Cuando el discurso leyere  
Si en alguna línea viere  
Razón escrita con A

El canon español se completa con dos ejemplos ilustres a menudo silenciados tratados con condescendencia por la crítica más cerril, incapaz de admitir que un autor «serio» pierda el tiempo en facecias de esta índole: el lipograma sin O que cierra la novela picaresca *La vida de Estebanillo González (1646)* y *La quinta de Laura* de Alonso de Castillo Solórzano (1584-1648) sin Y. En francés destaca el volumen coetáneo *Vers leipogrammes et autres oeuvres en poésie... (1620)* de Salomon Certon, mientras que los ejemplos en inglés son posteriores.

Las cinco novelas de Alcalá y Herrera fueron muy reeditadas en pequeño formato y reproducidas anónimamente en publicaciones de tipo popular. Según Pereg, Isidro de Robles las plagió bajo títulos como *Varios efectos de Amor o Varios prodigios de Amor*, una colección de once novelas breves de

autores diversos de entre las que sólo las cinco de Alcalá y Herrera eran lipogramáticas. Pereg afirma en 1973 haber descubierto trece ediciones, diez en Madrid y tres en Barcelona, impresas desde 1666 a 1871. Las cinco novelitas originales son: *Los dos soles de Toledo, sin la letra A*, *La carroza con las damas, sin la letra E*, *La perla de Portugal, sin la letra I*, *La peregrina ermitaña, sin la letra O* y *La serrana de Sintra, sin la letra U*. Dispongo de una edición de 1840 de la imprenta de Francisco Sánchez (Barcelona) que las presenta anónimamente bajo el título de *Cinco novelas de apacible entretenimiento*. En la decimotercera línea de la página 97, en plena *peregrina ermitaña, sin la letra O* se cuela una O intrusa —«la pudo»— que puede con el artificio. Es el infierno del lipogramista, siempre amenazado por la inadvertida irrupción de la letra desterrada.

A finales del siglo xx, más de tres siglos después de la muerte de Alcalá y Herrera, el crítico Antonio Fernández Ferrer debía de turbar su descanso eterno al descubrir una letra intrusa en una edición entonces reciente de una de las cinco novelas lipogramáticas. En la edición parcial que la editorial Castalia hizo en 1986 de la obra de Alcalá, Fernández Ferrer descubrió con asombro un sabotaje inesperado a la memoria del autor de *Los dos soles de Toledo, sin la letra A*: en la página 224 de la nueva edición se lee



«ánimo» donde decía «logro», de manera que el lipograma se malogra. Si el pobre Alcalá levantase la cabeza le caerían las aes por los suelos. Todos sus esfuerzos malogrados por un logro animado a destiempo. Y es que las letras intrusas son la pesadilla del lipogramista. El autor francés Jacques Arago no hubo de esperar a morir para atormentarse con una intrusa inesperada. Arago, que en 1853 había publicado *Voyage Autour du Monde Sans la Lettre A*, tuvo que rectificar treinta años después una maldita A que se le había colado en la primera edición con toda la desconsideración del mundo. El inconsciente le había traicionado al escribir una palabra tan corriente como «serait».

La motivación final de la práctica lipogramática es uno de los reproches más habituales que recibe de sus detractores: ¿Por qué perder el tiempo sufriendo para escribir sin una letra cuando tenemos todo un magnífico alfabeto a nuestra disposición? El filólogo ucraniano Yakov Malkiel aventura una presunta motivación en la costumbre renacentista de relacionar cifras y letras. Malkiel ve probable que algunos autores calificaran la letra equivalente al número trece de símbolo nefando y procediesen a eliminarla de sus escritos. La verdad es que a menudo el lipograma parece sólo motivado por una irracional ojeriza contra una letra. Resulta fácil

satirizar al poeta alemán del siglo XVIII Gottlob Wilhelm Burmann por su fobia descomunal contra la pobre letra R. Según cuenta Tolosani, Burmann no sólo escribió ciento treinta poemas sin la R, sino que llegó a suprimir este fonema vibrante de su conversación durante diecisiete años, de modo que debió de pasarse casi dos decenios sin pronunciar su propio apellido.

Disraeli también reproduce un episodio cómico relacionado con los lipogramas en el ámbito persa:

Un poeta persa leyó al maestro Jami un fragmento de una composición y el maestro le dijo que no le había gustado. Pero el escritor replicó que era un poema muy curioso en el que la letra «alef» no aparecía en ninguna de sus palabras. Jami le replicó sarcásticamente: «Aún lo puedes mejorar si quitas todas las otras letras de cada palabra».

En 1957 James Thurber publicó una parodia sobre el lipogramismo llamada *The Wonderful O* (La O maravillosa). Es una fábula para niños de tipo político. El argumento explica lo que pasa cuando el Capitán Black, un pirata que odiaba la O, hace desaparecer esta letra tan redonda de la isla de Ooroo. ¿Vibrante, no?

Pero los hitos lipogramáticos más importantes son dos novelas del siglo XX: *Gadsby* en inglés y *La disparition* en francés. Son dos textos complejos de

dos autores muy diferentes en actitudes y aptitudes, en calidad y cantidad de obra, pero confluyen en un punto: las dos novelas están escritas prescindiendo de la letra E.

### *Gadsby* de Ernest Vincent Wright

En 1898 el norteamericano Ernest Vincent Wright se graduó en el MIT, la prestigiosa institución universitaria que, medio siglo después, vería nacer las teorías generativistas de Chomsky. Wright, nacido en 1873, se sintió atraído de muy joven por la música y la literatura, pero una especial predilección por el orden encaminó sus decididos pasos hacia la disciplina militar. Al salir de la universidad se alistó en el ejército de Estados Unidos. Años después, cuando ya había cumplido los cuarenta, participó en la ruidosa Primera Guerra Mundial desde la banda musical de su regimiento, intentando amansar con notas marciales la bestia que campaba por Europa.

Al volver a América se incorporaría a la compañía catorce del National Military Home y ya no se movería de allí en toda su vida. Entre 1936 y 1937, mientras Hemingway soñaba con ser un héroe en la Guerra Civil española y los miembros de la Generación Perdida vagaban por Europa escribiendo novelas sin palabras en mayúscula como Honor o

Patria, Ernest Vincent Wright se dedicaba a construir una extraña novela que le ha hecho pasar a la posteridad por razones paraliterarias. Indignado por la disipación moral que había detectado en *El Gran Gatsby* de Francis Scott Fitzgerald y espoleado por un curioso artículo sobre Edgar Allan Poe, este militar que por aquel entonces ya había cumplido los sesenta planeó escribir una furibunda reacción que se llamaría *Gadsby*. Su única novela trata de la lucha de un tal John Gatsby para hacer de Branton Hill una ciudad símbolo del progreso y la prosperidad, dos de los conceptos fundamentales del sueño americano.

Pero la idea germinal que originó su proyecto literario determinaría absolutamente el contenido. En un estudio sobre el criptograma que Poe incluyó en «El escarabajo de oro» [9.2.1] Wright había leído que en inglés la letra E es la que aparece con más frecuencia. Esto cambió los últimos años de su vida, porque el viejo militar tomó la determinación de erradicar la E de su novela, en una prueba suprema del valor del esfuerzo. Tras tres años de batallar duramente, Wright llevó a diversos editores una obra de 50 110 palabras y más de un cuarto de millón de letras entre las que no hay ninguna E. Ni una. Tal vez su *Gadsby* presenta un estilo poco vistoso, con una tendencia notable a la monotonía, pero la historia que explica en él es coherente y el lenguaje que usa es

gramaticalmente correcto. De hecho, la mayoría de los fragmentos de su descomunal lipograma se leen sin notar en ningún momento la ausencia de es, ya anunciada desde el prólogo:

Ah! That good old shoolday, now so long past! How it bobs up, now a-lays, if you watch a young lad and a happy, giggling lass holding hands or laughing uproariously at youthful witticisms. And how diaphanous and almost imaginary that far-back day looks, if tha girl with whom you stood up laughs.

En 1939 la editorial de Los Ángeles Wetzel Publishing Company publicó la obra de Wright, sin demasiado éxito comercial. Pero hoy esta primera edición de *Gadsby* es un preciado tesoro en el mercado americano de libros antiguos. Dos detalles de signo diverso hacen de Wright un personaje excelso. Por un lado, durante el largo proceso de escritura de la obra, este curioso militar ató con un cordel la tecla correspondiente a la E de su máquina de escribir para inutilizarla y evitar así cualquier descuido fatal. Por otro lado, el valeroso Ernest Vincent Wright jamás llegó a ver su obra publicada. Murió a los sesenta y seis años el mismo día que *Gadsby* salía de la imprenta.

*La Disparition* de Georges Perec

La aparición de *La Disparition* en 1969 es el hito

más importante de la historia del lipograma. Un entonces desconocido Perec transformaba el arte lipogramático en un recurso literario de primera magnitud. Más allá de los avatares argumentales, que también incluyen desapariciones, la verdadera «desaparición» de la novela es la de la letra más difícil de negligir en francés: la E. Perec, descendiente de hebreos desaparecidos durante el nazismo, eleva el lipograma a la categoría de correlato expulsando a la E de las más de trescientas páginas llenas de letras de *La Disparition*. La suya es una apuesta radicalmente diferente de la de Wright. El norteamericano es un atleta. El francés un bailarín. Los dos ejecutan un esfuerzo terrible, pero las motivaciones del primero tienen que ver con el exhibicionismo moral y las del segundo con la expresión íntima. Los récords del atleta son la medida objetiva de su excelencia. La del bailarín no resulta tan fácil de valorar.

En una conferencia programática sobre Oulipo que Jacques Roubaud pronunció en Reus a principios de los años noventa este compañero de Perec afirma:

Una aplicación creativa de la ley «un texto escrito según una constricción habla de esta constricción» es lo que marca la diferencia —fundamental— entre la novela sin E de Perec y sus predecesores de la tradición lipogramática. Efectivamente, *La disparition* anuncia la desaparición de la E. De modo que, lejos

de quedarse fuera del texto y de situarse sólo en su principio, en sus fundamentos, la constricción, talmente «la imagen en el tapiz» de Henry James, lo penetra completamente.

*La disparition* es un texto clásico: ha sido mucho más comentado que leído. Incluso por una vasta mayoría de no lectores. En la última década del siglo XX las traducciones del *tour de force* perequiano a otras lenguas generaron verdaderos debates sobre el sentido de la traducción. La versión (libre) en inglés de Gilbert Adair —*A Void*: «un vacío» o, en una palabra, el adecuadísimo verbo «evitar»— fue la más controvertida. En italiano Piero Falchetta la tituló *La Scomparsa*, pero no he tenido ocasión de leerla. Conozco en cambio la versión en español de un colectivo encabezado por el profesor Marc Parayre —*El Secuestro*— que tomó la determinación de excluir la A en vez de la E, ya que en español la letra con una mayor frecuencia de aparición es la A. Una triple degustación del primer párrafo de la obra permite captar la influencia de la constricción en cada una de las tres lenguas.

Trois cardinaux, un rabbin, un amiral franc-maçon, un trio d'insignifiants politicards soumis au bon plaisir d'un trust anglo-saxon, ont fait savoir á la population par radio, puis par placards, qu'on risquait la mort par inanition. On crut d'abord á un faux bruit. Il s'agissait, disait-on, d'intoxication. Mais l'opinion suivit. Chacun s'arma d'un fort gourdin. «Nous voulons du pain», criaít la population, conspuant patrons, nantis, pouvoirs publics. Ca

complotait, ca conspirait partout. Un flic n'osait plus sortir la nuit. A Macon, on attaqua un local administratif. A Rocamadour, on pillait un stock: on y trouva du thon, du lait, du chocolat par kilos, du maïs par quintaux, mais tout avait l'air pourri. A Nancy, on guillotina sur un rond-point vingt-six magistrats d'un coup, puis on brilla un journal du soir qu'on accusait d'avoir pris parti pour l'administration. Partout on prit d'assaut docks, hangars ou magasins.

Today, by radio, and also on giant hoardings, a rabbi, an admiral notorious for his links to Masonry, a trio of cardinals, a trio, too, of insignificant politicians (bought and paid for by a rich and corrupt Anglo-Canadian banking corporation), inform us all of how our country now risks dying of starvation. A rumour, that's my initial thought as I switch off my radio, a rumour or possibly a hoax. Propaganda, I murmur anxiously —as though, just by saying so, I might allay my doubts— typical politicians' propaganda. But public opinion gradually absorbs it as a fact. Individuals start strutting around with stout clubs. «Food, glorious food!» is a common cry (occasionally sung to Bart's music), with ordinary hardworking folk harassing officials, both local and national, and cursing capitalists and captains of industry. Cops shrink from going out on night shift. In Macon a mob storms a municipal building. In Rocamadour ruffians rob a hangar full of foodstuffs, pillaging tons of tuna fish, milk and cocoa, as also a vast quantity of corn —all of it, alas, totally unfit for human consumption. Without fuss or ado, and naturally without any sort of trial, an indignant crowd hangs 26 solicitors on a hastily built scaffold in front of Nancy's law courts (this Nancy is a town, not a woman) and ransacks a local journal, a disgusting right-wing rag that is siding against it. Up and down this land of ours looting has brought docks, shops and farms to a virtual standstill.

Tres obispos, un religioso judío, un coronel del Opus y un trío de mediocres politicuchos, siguiendo los deseos de un trust inglés, difundieron por televisión, y luego en letreros, el inminente riesgo de morir por desnutrición. Primero se pensó en un mero rumor;



elementos nocivos, según dijeron. Pero el pueblo se lo creyó. Todos se proveyeron de un sólido fuste. «Queremos comer», gritó persistentemente el pueblo, profiriendo vituperios sobre jefes, ricos y poderes públicos. Por doquier, se urdieron complots e intentos de subversión. Los polis tuvieron miedo de los turnos de noche. En Bourg-en-Bresse se tomó un sitio público. En Grenoble se robó un stock: bonito, leche, kilos de dulces, montones de trigo, pero todo podrido. En Metz perecieron veintisiete jueces de un solo golpe en un cruce, luego se quemó un periódico vespertino que, según supusieron todos, se pronunció por el gobierno. Los rebeldes se hicieron por todo el territorio con depósitos, docks y comercios.

A pesar del cambio de vocal desterrada, la traducción española es más ceñida al texto original que la inglesa.

En el capítulo diez de *La disparition* una lectura de poemas permite a Perec reescribir sin E piezas de Mallarmus (un Mallarmé sin E), Victor Hugo y Arthur Rimbaud, notablemente el famoso soneto «Voyelles» sobre las cinco vocales, aquí transmutado en «Vocalisations»: «A noir (Un blanc), I roux, U safran, O azur...». Adair opta por lipogramizar, entre otros, poemas de William Shakspar (*sic*) y John Milton, atribuye la versión sin E del famoso cuervo de Edgar Allan Poe al personaje poeiano Arthur Gordon Pym y reproduce en francés la versión lipogramática que Perec hace del soneto de Rimbaud. En cambio Parayre y compañía, que han desterrado a la A, optan por trabajar sobre poemas de Bécquer, Federico (sin

especificar ni García ni Lorca), El que murió en Collioure (por el doblemente incómodo Machado), Miguel Hdz, El chileno (por Neruda) y finalmente transcriben a la brava Rimbaud como Rimbó, para trasladar al español sin A su soneto «Voyelles»: «(negro), E níveo, I rojo, U verde, O celeste...».

El último de los *mitagraphes* (citas) con el que Perec epiloga la novela es un texto monovocálico en E de Lord Holland titulado «Eve's Legend» y escrito en latín. Adair, que asume el ejemplo en latín desde la tradición anglosajona a la que pertenecía Lord Holland, lo reproduce literalmente, pero los traductores al español lo sustituyen con buen criterio por un fragmento de un cuento monovocálico en A titulado «Amar hasta fracasar: Trazada para la A». A pesar de que ellos lo hacen pasar por anónimo, es un fragmento de un rarísimo cuento monovocálico de Rubén Darío que figura en su obra completa.

## La tienda de los errores

Uno de los rumores recurrentes desde la aparición de *La disparition* es que, en algún rincón recóndito de la novela, se ocultaba una E disidente. En uno de los 124 sueños perequianos transcritos en *La boutique obscure*, datado en octubre de 1971 y titulado «L'hypothalamus» (núm. 95), Perec justamente sueña

que *La Disparition* se ha llenado de ees:

... il y a plein de «E» dans «La Disparition».

On en voit d'abord un, puis deux, puis vingt, puis mille!

Je n'en crois pas mes yeux.

J'en parle avec Claude.

On peut penser que je rêve.

On regarde à nouveau: plus de «E».

Tout de même!

Mais de nouveau, si, en voilà un, un autre, et encore deux autres, et de nouveau, plein!

Comment se fait il que personne ne s'en soit jamais aperçu?...

Seguramente este sueño transcrito ayudó a propagar el rumor. Lo cierto es que no pocos estudiosos han buscado la E intrusa con fervor. Durante la larga elaboración de una tesis doctoral magnífica sobre las novelas lipogramáticas de Perec, la ya doctora italiana Floriana Chierchia llegó a sospechar que la E en cuestión se formaba girando noventa grados unas notas musicales que aparecen en la novela. ¡Quién sabe! El error siempre ha sobrevolado los barrios donde se practica el lipogramismo.

Probablemente el lipograma sea uno de los artificios más historiados, pero las fuentes a menudo son contradictorias, los errores son frecuentes y es seguro que aún deben de colarse muchos más de los que entre todos somos capaces de detectar. Los lipogramas castellanos de Alcalá y Herrera han sido con frecuencia atribuidos a Lope de Vega. Ya en el

siglo XIX el francés Gabriel Peignot perpetuaba el error en un libro de referencia, recogido con despreocupada alegría por algunas enciclopedias y exportado posteriormente a las páginas de autores anglosajones tan solventes como Tony Augarde. De modo que la faceta lipogramista del «Fénix de los Ingenios» se ha convertido en uno de aquellos errores de erudición que se propagan como los virus informáticos y luego arrastran con fuerza a los que tocan sólo de oído, como Eiss o tantos otros.

El francés Ludovic Lalanne, por su parte, atribuye lipogramas ignotos a un autor español inexistente llamado «Alcalá y Henares» que tiene un aire inconfundible de topónimo universitario, como si un buen día un crítico de cine llamase a la actriz Mira Sorvino «Mira Sorbonne». Carbonero tampoco se queda atrás: en su afán por españolizar todos los nombres traduce por «Pedro» el nombre compuesto del poeta alemán Gottlob Wilhelm Burmann, justamente el que odiaba la letra R. La pregunta resulta clara: ¿Por qué no Rodrigo o Arturo o algún nombre con tres erres, ya puestos? También el documentadísimo Liede se ve implicado en el lío fraternal de «Los tres hermanos» de Zurita (que en una segunda edición pierden un componente) y Navarrete. Liede debe arrastrar a Pereg a transformar el lipograma sin O que cierra la novela picaresca

española *La vida de Estebanillo González* en un lipograma sin U. Probablemente porque las dos oes del título les debieron de inquietar y en cambio la puñetera casualidad, en armónica combinación con la estadística, hace que no haya ninguna U en el título, que es el único fragmento del libro que deben de haber leído.

Finalmente, Giampaolo Dossena asegura que la mayoría de los datos que aparecen en la celebrada historia del lipograma escrita por Georges Perec salen justamente del vasto texto del alemán Alfred Liede, publicado en 1963, diez años antes que el de Perec. No hace falta saber alemán para descubrir que coinciden muchas referencias, incluso alguna errónea. Pero Dossena no se limita a malpensar del francés. También pone en duda algunas de las referencias italianas que Liede da de oído. Está claro que nadie es inmune al error, porque quien tiene boca se equivoca. Especialmente si tiene dos (o tres) hermanos dedicados al arte de secuestrar letras.

## Valoración

El lipograma es un artificio discreto, que puede llegar a pasar inadvertido incluso a la conciencia de quien lo perpetra. Algunos logologistas norteamericanos han llegado a localizar lipogramas

notables en obras literarias clásicas: Michael Keith, por ejemplo, encontró con la ayuda del ordenador un fragmento de 133 letras sin ninguna E en la obra de Dickens *Our Mutual Friend*. Un deporte como cualquier otro que la era digital ha puesto al alcance de todos. Sin embargo, son los escritores de Oulipo, con Perec a la cabeza, los que han elevado a la categoría de recurso literario el hecho de declarar *non grata* a una letra. La desaparición de un símbolo que invalida muchas maneras de decir recuerda a aquellas tribus que entierran una palabra con cada uno de sus muertos, en una operación cultural que relaciona el olvido con la memoria. Una operación trivializada por algunos clubes deportivos cuando retiran de circulación el número que un gran jugador de la entidad ha lucido en la camiseta durante su carrera deportiva. No es preciso escribir sobre desaparecidos para que un lipograma vaya más allá del juego. La elección de la letra desterrada puede ayudar a transmitir sentido. Un texto en francés sin R puede transmitir una cierta sensación de asfixia (R suena como «aire» en francés) igual como un texto sobre el ateísmo verá reforzado su mensaje si no aparece en él ninguna T.

Más ejemplos en castellano

El inclasificable Enrique Jardiel Poncela también practicó el arte lipogramático, uno de los artificios donde el castellano es la lengua dominante. Entre 1926 y 1927 Jardiel publicó en la sección de cuentos del diario *La Voz* cinco relatos lipogramáticos sin cada una de las cinco vocales. Los cuentos son de tono jocoso y destacan los lipogramas sin la A («El chófer nuevo») y sin la E. «Un marido sin vocación» (sin la letra E) empieza así:

Un otoño —muchos años atrás—, cuando más olían las rosas y mayor sombra daban las acacias, un microbio muy conocido atacó, rudo y voraz, a Ramón Camomila: la furia matrimonial.

—¡Hay un matrimonio próximo, pollos! —advirtió como saludo a su amigo Manolo Romagoso cuando subían juntos al casino y toparon con los camaradas más íntimos.

—¿Un matrimonio?

—Un matrimonio, sí —corroboró Ramón.

—¿Tuyo?

—Mío.

—¿Con una muchacha?

—¡Claro! ¿Iba a anunciar mi boda con un cazador furtivo?

—Y ¿cuándo ocurrirá la cosa?

—Lo ignoro.

—¿Cómo?

—No conozco a la novia. Ahora voy a buscarla...

Y Ramón Camomila salió como una bala a buscar novia por la ciudad.

*Bibliografía ludolingüística:*

Addison (1711), Alvia (1671), Augarde (1984), Beaumatin (1987), Carbonero (1890), F. Chierchia

(1994), Disraeli (1791), Dossena (1988), Eiss (1986), Fernández Ferrer (1987), Keith (1999), Lalanne (1857), Liede (1963), Malkiel (1993), Peignot (1842), Perec (1973), Roubaud (1994), Tolosani (1938).

*Bibliografía literaria:*

Anónimo (1646), Alcalá y Herrera (1641), Arago (1853), Burmann (1796), Castillo Solórzano (1649), Darío (1913), Fulgentius (1696), Jardiel Poncela (1926), Navarrete (1640), Perec (1969: traducciones 1994 y 1997; 1973), Thurber (1957), Wriqth (1939), Zurita (1654).

### 7.2.2. *Monovocalismo*

#### Definición

La práctica del monovocalismo implica escribir lipogramas muy visibles que parten de la omisión deliberada de cuatro vocales, como en este antiguo refrán: «La mala llaga sana, la mala fama mata». Más aún que en el caso de los lipogramas canónicos [7.2.11, el interés de los monovocalismos crece de modo proporcional a su longitud. En el plano paradigmático la búsqueda de palabras monovocálicas —«abracadabra efervescente, dimitid ortodoxos, urubú»— es una práctica bastante



extendida en la comunidad ludolingüística. Un artificio complementario menos practicado es el monoconsonantismo —como en «mi mamá me mima»—, equivalente a escribir con un alfabeto reducido de sólo seis elementos: las cinco vocales y la consonante escogida.

## Origen

El origen del monovocalismo y del lipograma son inseparables. Georges Perec incluye ejemplos anglosajones de textos monovocálicos en su historia del lipograma, pero no los data.

## Historia

La búsqueda de vocablos monovocálicos cuanto más largos mejor es muy habitual. Algunos autores han utilizado este recurso para llamar la atención sobre un personaje o una obra literaria. Es el caso, por ejemplo, del héroe que da nombre a una tragedia burlesca del autor inglés del siglo XVIII Henry Carey: *Chrononhotonthologos* (1734). Borgmann también reproduce el nombre de una población inglesa del condado de Monmouthshire llamada Mynyddyslwyn, y el escritor Miguel de Palol encabeza uno de los cuentos de su libro *Amb l'olor d'Àfrica* con un título de resonancias africanas: «Umkulumkulum».

# A

Las piezas monovocálicas son menos frecuentes que las lipogramáticas, pero en el caso de la A el español es el más productivo de los cinco idiomas de trabajo de Verbalia, puesto que es la letra con mayor frecuencia de aparición. Por encima de todos los ejemplos destaca el cuento en A de Rubén Darío «Amar hasta fracasar (Trazada para la A)» reproducido íntegramente en el último apartado de este subcapítulo. Empieza así:

La Habana aclamaba a Ana, la dama más agarbada, más afamada.

Amaba a Ana Blas, galán asaz cabal, tal amaba Chactas a Atala.

Ya pasaban largas albas para Ana, para Blas; mas nada alcanzaban. Casar trataban, mas hallaban avaras a las hadas, para dar grata andanza a tal plan.

La plaza llamada Armas, daba casa a la dama; Blas la hablaba cada mañana; mas la mamá, llamada Marta Albar, nada alcanzaba. La tal mamá trataba jamás casar a Ana hasta hallar gran galán, casa alta, ancha arca para apañar larga plata, para agarrar adahalas. ¡Bravas agallas! ¿Mas bastaba tal cábala? Nada ¡ca! ¡nada basta a atajar la llama aflamada!

# E

El monovocalismo de Darío provocó una curiosa

secuela en E: el cuento «Querer es perecer» que publicó el diario argentino *El Hogar* en mayo de 1950. La vocal —y la letra— más frecuente en castellano es la A, mientras que en catalán, francés, inglés e italiano es la E. Por eso no resulta nada extraño que la mayoría de los ejemplos notables estén escritos con la vocal que desaparece en *La Disparition*. El propio Perec reproduce al final de su novela lipogramática un fragmento de «Eve's Legend», un texto monvocálico en E de tres páginas que el inglés Henry Richard Vassal-Fox, tercer Lord Holland, publicó en el *Keepsake* de 1836, según establece David Bellos:

E SERVEM LEX EST, LEGEMQVE TENERE NECESSE  
EST?  
SPES CERTE NEC MENS, ME REFERENTE, DEEST;  
SED LEGE, ET ECCE EVEN NENTEMVE GREGEMVE  
TENENTEM.  
PERLEGE, NEC ME RES EDERE RERE LEVES.

También en el territorio monvocálico es Perec quien marca la pauta. Tres años después de publicar *La disparition* pasa al otro lado del espejo y escribe *Les revenentes*, un brillante ejercicio de estilo monvocálico encabezado por la misma cita de Lord Holland que cerraba la novela sin E. Curiosamente, ambas novelas mantienen una gran afinidad a pesar del hecho destacable de no tener «ninguna» palabra

en común. Ni una. Los críticos han señalado que *Les revenentes* —que describe un episodio escandaloso del relato familiar de los Perec— es uno de los pocos textos donde el autor habla abiertamente de sexo (*sexe*). Seguramente impelido por las dos es que, en francés, favorecen la constricción. Para poder cumplir las draconianas reglas del juego Perec se ve obligado a transigir con algunas incorrecciones, empezando por el título, que debería escribirse *revenantes*. En una *regle* inicial de tres puntos expone que el dígrafo «Qu» se escribe sólo «Q» (según una decisión tomada por el Oulipo en la sesión del 7 de marzo de 1972), que se admite la semivocálica «Y» (New Jersey, Cheyenne...) y que algunas distorsiones indeterminadas son más o menos admitidas en el transcurso de las más de cien páginas que ocupa el texto. El primer párrafo de *Les revenentes* es éste:

Telles des chèvres en détresse, sept Mercédés-Benz vertes, les fenêtres crépées de reps grège, descendent lentement West End Street et prennent sénestrement Temple Street vers les vertes venelles semées de hêtres et de frênes près desquelles se dresse, svelte et empesé en même temps, l'Évêché d'Exeter. Près de l'entrée des thermes, des gens s'empressent. Quels secrets recèlent ces fenêtres scellées?

—Q'est-ce qe c'est?

Existe una excelente traducción al inglés del escritor

oulipiano Ian Monk, que toma un título más próximo a la tradición anglosajona: «The Exeter Text». Monk adapta la permisividad perequiana a las características del inglés: se permite escribir la conjunción *and* como en *rock n'roll*, acepta la «Y» sólo cuando no actúa de vocal pura (admite *they* pero no *gypsy*) y altera la grafía de algunas palabras tal como hacía Perec en la versión original. El primer párrafo queda así:

Deep dentelle screened, the seven green Mercedes Benzes resembled pestered sheep. They descended West End Street, swerved left, entered Temple Street then swept between the green vennels' beeches, elms 'n' elders. These trees enkernelled Exeter's See's svelte, yet nevertheless erect, steeples, Pecked men were pressed between the thermes' entrées. The screened Mercedes' secrets perplexed them:  
«See them?».

En 1990, en unos cuadernos de homenaje al entonces ya difunto hechicero de Oulipo, Jacques Jouet escribía un texto de tres páginas titulado «Les sept règles de Perec» que imitaba formalmente *Les revenentes*. Jouet también usa sólo la letra E para definir las estrategias narrativas de Perec. Las siete reglas propuestas son:

Règle de réserve.  
Règle d'émergence réflexe (règle d'engendrement).  
Règle de flemme (Règle de Thélème).

Règle de prélèvement.  
Règle d'enfermement.  
Règle de présence éphémère.  
Règle de dérèglement.

La *regle de rélevement*, por ejemplo, es ésta:

Versé en Belles-Lettres, Perec se sert de freres de même trempe: Sterne, J. Verne, Bellmer... etc. (*V.M.E.*). Ente de ses cheres greffes exemptes de rejet, le texte de Perec répète cet hébergement.

# I

En cuanto a la I, Giampaolo Dossena cita un soneto monovocálico en italiano de Giovanni Tesio y en castellano Albaiges reproduce este notable párrafo:

Id, viril Idris: dirigid, insistid, dividid, imprimid vil iri; dirimid civil, difícil lid; infligid ministril crisis; fingid bilis, sífilis, tisis sin fin; vivid mil brindis, y... gris fin, dimitid.

Un ejemplo turbador de monovocalismo en I cayó en mis manos en una librería anticuaria de la ciudad de Utrecht. Se trata de un librito de bibliófilo que reproduce una de las cinco historias monovocálicas que el escritor holandés H. J. Witkam empezó a componer durante los años cuarenta. Los relatos se titulan *a-Saga*, *e-Legende*, *i-Film*, *o-Sprook* y *u-*

*Prul*. El tercero salió publicado en Leiden, en la revista universitaria *Virtus* (del *Leidse Studenten Corps*), y posteriormente apareció en el volumen *Leidse Letters* (1955). La historia personal de H. J. Witkam desemboca en un final trágico, porque el lipogramista neerlandés se suicidó en 1982 lanzándose al mar. Es su hija Paula Witkam quien lo explica en un epílogo al que parece ser el más logrado de los lipogramas monvocálicos de su padre: *i-Film*. La edición de la que dispongo es de bibliófilo y H. J. Witkam firma el texto con el pseudónimo normativo de Witcrist. El relato tiene cinco páginas y los personajes se llaman Dick, Bings, Philips, Wilkins y Brit. Es en neerlandés.

## OU

La O cuenta con un valedor ilustre. De Edgar Allan Poe Martin Gardner cita un cuento titulado «X-ing a Paragrab» que no he podido localizar basado en la afición extrema de un editor por la letra O. La pieza de Poe contendría un largo párrafo casi monvocálico en O con muy pocas excepciones que comienza así: «So ho, John! How now?». Finalmente, el uso monvocálico de la U es muy limitado, como

mínimo en las cinco lenguas de trabajo de Verbalia. El poeta modernista uruguayo Julio Herrera y Reissig escribió un soneto titulado «Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U» que contiene 49, sin llegar a ser monovocálico. Cierta crítica adjudica a Herrera la intención de emular en lengua castellana el famoso «Voyelles» de Rimbaud. El soneto ha merecido juicios opuestos: desde el desprecio de Lauxar (1914) al elogio de Yurkievich (1976).

*Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U*

Virgilio es amarillo  
y Fray Luis verde.  
(Manera de Mallarmé)

(Andante) Úrsula punza la boyuna yunta;  
La lujuria perfuma con su fruta,  
La púbera frescura de la ruta  
Por donde ondula la venusa junta

(Piano) Recién la hirsuta barba rubia apunta  
Al dios Agricultura. La impoluta  
Uña fecunda del amor, debuta  
(Crescendo) Cual una duda de nupcial pregunta.

(Forte) Anuncian lluvias las adustas lunas.  
Almizcladuras, uvas, aceitunas,  
Gulas de mar, fortunas de las musas;

(Fortísimo) Hay bilis en las rudas armaduras;  
Han madurado todas las verduras,



Y una burra hace hablar las cornamusas.

El mejor ejemplo de monovocalismo en U que conozco es un soneto del escritor italiano Giuseppe Varaldo referido a las obras del fabulista griego del siglo I, Fedro:

Musculus, mulus, vultur, vulnus ultum,  
ursus, bubulcus, guttur, summus Dux,  
nummulus, crudus fructus, furum frux  
unum sunt: dum suburunt, pungunt multum,

Rutulium ludunt lucrum, luxum, cultum.  
Trunculum lustrum, mundum lupus trux,  
suum grus vult: tunc funus, fucus, crux  
rursum funduntur, rursum ruunt stultum.

Succurrunt currus, pullus, vulgus runup:  
pupulus mulsus sum... nunc mustum udum,  
furfur nunc vulsus, crustulum nunc durum:

subsunt tumultus, lutum, ulcus nudum...  
Tum vultum tundunt, turn subtutum murum  
rumpunt, ut curvum, fulgur pulchrum sudum.

Este ejemplo extraordinario forma parte de un sorprendente libro de sonetos monvocálicos publicado en 1993 por Giuseppe Varaldo, miembro destacado de Oplepo (Opificio de Letteratura Potenziale). El libro se denomina *All'alba Shahrazad andrà ammazzata* y la operación varaldiana es muy ambiciosa: parte de cincuenta clásicos de la literatura occidental —Homero,

Esopo, Aristóteles, Ovidio, Boccaccio, Cervantes, Swift, Sterne, Goethe, Leopardi, Poe, Melville, Baudelaire, Kafka, Joyce, Proust...— y elabora sonetos sinópticos de sus obras que sólo admiten una vocal. Por ejemplo, el *Inferno* de Dante escrito con la E, o el *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand con la O:

Confronto ognor lo sbocco forforoso  
col corno, col trombon, col voto dorso,  
o l'osso con l'omologo Colosso.  
Non sopporto sfottó o motto ontoso:

lo stolto (provocó l'onor focoso!)  
lo tocco con lo stocco, lo fo rosso.  
Col moccolo fo colmo pozzo o fosso,  
lo scrostó con lo scovolo'sto coso.

Col nostro —non lo nomo— soffro molto:  
troppo grosso lo mostro... mostro sono:  
lo zoccolo sformó l'ombroso volto!

Non complotto, non mormoro, non stono,  
collotorto non sono, sono colto...  
Sposo non son, sto solo, non corono!

## Monoconsonantismo

Con respecto a la escasa tradición monoconsonántica, tres ejemplos bastarán para comprender el poco margen de maniobra que ofrece. En primer lugar un vocablo rico en pes extraído de la mastodónica enciclopedia Espasa Cal-pe:

«Pappappappapai!», definido como una exclamación de uso frecuente en las obras de teatro griegas. Según esta fuente enciclopédica la manada de pes proviene de la reduplicación de la interjección «papai», un grito que expresaba dolor físico y que tenía un efecto presuntamente dramático. Los otros dos ejemplos funden de un modo audaz monovocalismo y monoconsonantismo. Son dos textos breves provenientes de la estrafalaria erudición del ludolingüista italiano Stefano Bartezzaghi: unos versos sánscritos del poeta hindú Bharavi (VI VII d. C.), conocido por sus artificios obsesivos, y una especie de trabalenguas finlandés:

I

Na nonanunno nunono nana nananana nanu  
nunno ‘nuno nanunnenno nanena nunnanunnaun.

II

Kokkoo kokko koko koo!  
Koko kokoko?  
Koko koko.

Bartezzaghi traduce este segundo como «¡Kokko — nombre masculino—, recoge todo el musgo!/ ¿Todo el musgo?/ (Sí) Todo el musgo».

Por su lado, Giuseppe Varaldo también se aproxima al monoconsonantismo en uno de sus cincuenta sonetos antes citados. Concretamente en el que resume la *Lolita* de Nabokov. En este caso,

Varaldo admite las cinco vocales y sólo las dos consonantes que figuran en el título nabokoviano —L, T—, quizá porque coinciden con las de Italia (TL). Su soneto biconsonántico empieza así:

L'italo tuo telaio o l'alta tetta,  
il luteo tulle o l'ileo titillato,  
o it titolato letto, a te alleato,  
alla tua età liliale tutti alletta.

Para acabar este trayecto lipogramático con un buen tono nada mejor que una incursión musical en el delirante reino de una formación instrumental eminentemente ludolingüística: los músicos y cómicos argentinos Les Luthiers. El arquitecto Ernesto Acher —luthier esporádico que cubrió durante una temporada la baja del genial Mundstock — aporta al repertorio del grupo cinco composiciones jazzísticas que lucen larguísimos títulos monovocálicos. Así, en riguroso orden lipoalfabético, los temas de Acher son: *Papa Garland Had a Hat and a, jazz-band and a Mat and a Black Fat Cat (Rag)*; *Pepper Clemens Sent the Messenger; nevertheless the Reverend Left the Herd (Ten Step)*; *Miss Lilly Higgins Sings Shimmy in Mississippi's Spring (Shimmy)*; *Doctor Bob Gordon Shops Hot Dogs from Boston (Foxtrot)*; *Truthful Lulu Pulls Thru Zulus (Blus)*. En el séptimo volumen

de la discografía completa de Les Luthiers, Acher refuerza su primera composición monovocálica (*Papa Garland...*) con un comentario *ad hoc* que comparte la filosofía del tema, despropósito final incluido:

Acá va la aclamada banda grabada para agasajar al jazz. Banda para pasarla hasta gastar la placa, hará cantar, danzar, saltar, hasta a las almas más apagadas. Va a atrapar a las masas, hará ganar plata a carradas, alcanzará la fama, agradecerá mucho.

## Valoración

La lectura de un texto monovocálico provoca regresiones infantiles que nos trasladan a aquel género de canciones con un estribillo que se repite cinco veces, cada una dominada por una vocal diferente. La tendencia facial pasa por fijar la obertura de la boca que exige la vocal en cuestión y luego dejar desfilas las consonantes del texto articulándolas sin cambiar de cara. Si la I es risueña y nos transforma la boca en pico, la O y la U nos hacen poner cara de trompetista mientras las mejillas empiezan a temblar. La escritura monovocálica puede ser tan monótona como el adjetivo «monótono», pero es probablemente el único alfabeto reducido que apela al habla de un modo urgente. Un texto monovocálico entra por los ojos y pide ser dicho de inmediato, aunque sea en voz baja. Porque el

monovocalismo es un artificio próximo al exhibicionismo lingüístico. Una constricción transparente como pocas, pero que exige más porfía y abnegación que el lipograma canónico. Si en un texto sin una letra la ausente es la gran protagonista, en un texto sin cuatro letras la vocal no suprimida es la que acapara toda la atención. Como cuando un barbudo se afeita sólo la barba y todo el mundo le pregunta por qué se ha dejado bigote.

Más ejemplos en castellano

Un ejemplo muy reciente de monovocalismo en A es el libro del ingenioso ingeniero Vicente Hernández Gil. Hernández Gil es concretamente ingeniero técnico de obras públicas en la Universidad de Alicante. Su profesión, por tanto, le ha llevado a construir puentes, carreteras, polígonos industriales y demás. Pero un buen día se sentó a escribir y topó con una de aquellas primeras frases que impelen a seguir escribiendo: «La Gran Maga, la mandamás...». A partir de aquí decidió permitirse sólo la primera vocal para completar un texto de tema esotérico, tal como explica el propio autor en un prólogo muy retórico que justifica un extravagante relato titulado *Abraxas* ilustrado coherentemente con aguafuertes y grabados de Goya. A diferencia de

otros textos monovocálicos, aquí el autor se permite la licencia copulativa de la Y griega, de modo que escribe, por ejemplo: «Para matar la mandanga, asacaban palabras raras, anagramas y charadas». El relato se presenta en veintiséis páginas de texto monovocálico alternadas con las veintiséis ilustraciones goyescas. Lo cierto es que desprende un aroma inquietante. El relato, muy lastrado por la constricción lipogramática, va adoptando un aire esotérico que lo acerca al paisaje arcano de *Macbeth* y al final explota en una exhibición pirotécnica de cariz escatológico más propia de Rabelais, tal vez forzada por el monovocalismo de las dos últimas palabras: «cagaban caca». Si Perec habla de *sexe* en *Les revenentes*, Hernández Gil lo hace de *caca* en su *Abraxas*. La constricción permite degustar palabras enternecedoras como «a rajatabla», «astracanada», «charlatanas», «tarambanas» o el impagable «cantamañanas», a la vez que muestra un gran catálogo de danzas: cancán, lambada, sardana, chachachá, tarara, raspa, samba, pachanga... Pero los arcaísmos son tan frecuentes que Hernández Gil se ve obligado a adjuntar un glosario con el significado de las palabras más oscuras de su riquísimo castellano. La A de Alicante —que en su topónimo catalán deviene hegemónica: Alacant— se esparce como una gaya ilustrada por Goya.

También Rubén Darío anota el significado de diecisiete palabras de su cuento monovocálico. Aunque su estrategia narrativa ha hecho que muchos creyesen que se trataba de un texto apócrifo, sin duda el gran ejemplo de monovocalismo en castellano es «Amar hasta fracasar», un cuento que el poeta nicaragüense Félix Rubén García Sarmiento, nombre real de Darío, publicó en el *Mundial Magazine* de París en 1913:

Hablábamos varios hombres de letras de las cosas curiosas que, desde griegos y latinos, han hecho ingenios risueños, pacientes o desocupados en el lenguaje. Versos que se pueden leer al revés tanto como al derecho, guardando siempre el mismo sentido, acrósticos enrevesados y luego prosas en que se suprimiera una de las vocales en largos cuentos castellanos. Entonces yo les hablé de una curiosidad, en verdad de las más peregrinas, que hice insertar, siendo muy joven, en una revista que dirigía allá en la lejana Nicaragua un íntimo amigo. Es un cuento corto en el cual no se suprime una vocal, sino cuatro. No encontraréis otra vocal más que la a. Y os mantendréis con la boca abierta. ¿Su autor? Sudamericano seguramente, quizás antillano, posiblemente de Colombia, ignoro e ignoraré siempre su nombre. He aquí la lucubración a que me refiero:

*Amar hasta fracasar (Trazada para la A)*

La Habana aclamaba a Ana, la dama más agarbada, más afamada.

Amaba a Ana Blas, galán asaz cabal, tal amaba Chactas a Atala.

Ya pasaban largas albas para Ana, para Blas; mas nada alcanzaban. Casar trataban, mas hallaban avaras a las hadas, para dar grata andanza a tal plan.

La plaza llamada Armas, daba casa a la dama; Blas la hablaba



cada mañana; mas la mamá, llamada Marta Albar, nada alcanzaba. La tal mamá trataba jamás casar a Ana hasta hallar gran galán, casa alta, ancha arca, para apañar larga plata, para agarrar adahalas. ¡Bravas agallas! ¿Mas bastaba tal cábala? Nada ¡ca! ¡nada basta a atajar la llama aflamada!

Ana alzaba la cama al aclarar; Blas la hallaba ya parada a la bajada. Las gradas callaban las alharacas adaptadas a almas tan abrazadas. Allá, halagadas faz a faz, pactaban hasta la parca amar Blas a Ana, Ana a Blas. ¡Ah! ¡ráfagas claras bajadas a las almas arrastradas a amar! gratas pasan para apalambrarlas mas, para clavar la azagaya al alma. ¡Ya nada habrá capaz arrancarla!

Pasaban las añadadas. Acabada la marcada para dar Blas a Ana las sagradas arras, trataban hablar a Marta para afrancar a Ana, hablar al abad, abastar saya, manta, sábanas, cama, alhajar casa ¡ca! ¡nada faltaba para andar al altar!

Mas la mañana marcada, trata Marta ¡mala andanza! pasar a Santa Clara al alba, para clamar a la Santa adaptada al galán para Ana. Agarrada bajaba ya las gradas; mas ¡caramba! halla a Ana abrazada a Blas, cara a cara. ¡Ah! la a nada basta para trazar la zambra armada. Marta araña a Ana, tal arañan las gatas a las ratas; Blas la ampara; para parar las brazadas a Marta, agárrala la saya. Marta lanza las palabras más malas a más alta garganta. Al azar pasan atalayas, alarmadas a tal algazara, atalantadas a las palabras: —¡Acá! ¡Acá! ¡Atrapad al canalla mata-damas! ¡Amarrad al rapaz!

Van a la casa: Blas arranca tablas a las gradas para lanzar a la armada; mas nada hará para tantas armas blancas. Clama, apalabra, aclara ¡vanas palabras! nada alcanza. Amarra a Blas, Marta manda a Ana para Santa Clara; Blas va a la cabaña. ¡Ah! ¡Mañana fatal!

¡Bárbara Marta! Avara bajasa, al atrancar a Ana tras las barbacanas sagradas (algar fatal para damas blandas). ¿Trataba alcanzar paz a Ana? ¡Ca! ¡Asparla, alafargarla, matarla! Tal trataba la malvada Marta. Ana, cada alba, amaba más a Blas; cada alba más aflatada, aflacaba más. Blas, a la banda allá la mar tras Casa Blanca, asayaba, a la par gran mal; a la par balaba, allanar las barras para atacar la alfana, sacar la amada, hablarla, abrazarla...

Haya largas mañanas trama Blas la alcaldada: para tal, habla. Al

rayar la alba, al atalaya, da plata, saltan las barras, avanza a la playa. La lancha, ya aparada, pasa al galán a la Habana. ¡Ya la has amanada gran Blas; ya vas a agarrar la aldaba para llamar a Ana! ¡Ah! ¡Avanza, galán, avanza! Clama alas al alcatraz, patas al alazán, ¡avanza, galán, avanza!

Mas para nada alcanzará la llamada: atafagarán, mas la tapada, taparánla más. Aplaza la hazaña.

Blas la aplaza; para apartar malandanza, trata hablar a Ana para Ana nada más. Para tal alcanzar, canta a garganta baja:

La barca lanzad  
allá al ancha mar  
arrastra a la Habana  
*canalla rapaz.*

Al tal *mata-damas*  
llamaban asaz,  
más jamás las mata,  
las ha para amar.

Fallas las amarras  
hará tal galán,  
ca, brava alabarda  
llaman a la mar.

Las alas, la aljaba,  
la azagaya... ¡Bah!  
nada, nada basta  
a tal batallar.

Ah, marcha, alma Atala  
a dar grata paz,  
a dar grata andanza  
a Chactas acá.

Acabada la cantata, Blas anda para acá, para allá, para nada alarmar al adra. Ana agradada a las palabras cantadas salta la cama. La dama la da al galán. Manada llama a ña Blasa, aya parda.

Ña Blasa, zampada a la larga, nada alcanza la tal llamada; para alzarla, Ana la *jala las* pasas. La aya habla, Ana la acalla; habla más; la da alhajas para ablandarla. Blasa las agarra. Blanda ya, para acabar, la parda da franca bajada a Ana para la sala magna. Ya allá, Ana zafa aldaba tras aldaba hasta dar a la plaza. Allá anda Blas. ¡Para, para Blas!

Atrás va Ana. ¡Ya llama! ¡Avanza, galán, avanza! Clama alas al alcatraz, patas al alazán. ¡Avanza, galán, avanza!

—¡Amada Anal...

—¡Blas!...

—¡Ya jamás apartarán a Blas para Ana!

—¡Ah! jamás!

—¡Alma amada!...

—¡Abraza a Ana hasta matarla!

—¡¡Abraza a Blas hasta lanzar la alma!!

A la mañana tras la pasada, alzaba anda para Málaga la fragata Atlas. La cámara daba lar para Blas, para Ana...

Faltaba ya nada par andar; más la mar brava, lanza a la playa la fragata: la vara.

La mar trabaja las bandas: mas brava, arranca tablas al tajarar; nada basta a salvar la fragata. ¡Ah tantas almas lanzadas al mar, ya agarradas a tablas claman, ya nadan para ganar la playa! Blas nada para acá, para allá, para hallar a Ana, para salvarla. ¡Ah tantas brazadas, tan gran afán para nada, hállala, mas la halla ya matada! ¡¡¡Matada!!!... Al palpar tan gran mal nada *bala ya*, nada trata alcanzar. Abraza a la amada:

—¡Amar hasta fracasar! —clama...

Ambas almas abrazadas bajan a la nada. La mar traga a Ana, traga a Blas, traga más... ¡Ca! ya Ana hablaba a Blas para pañal, para fajas, para zarandajas. ¡Mamá, ya acababa Ana. Papá, ya acababa Blas!...

Nada habla La Habana para sacar a plaza a Marta, tras las pasadas; mas la palma canta hartas hazañas para cardarla la lana.

*Et voilá.* ¿Quién me dirá el nombre del autor?

*Bibliografía ludolingüística:*

Bartezzaghi (1992), Bellos (1996), Boignann (1965), Dossena (1988), Gardner (1961), Perec (1973).

*Bibliografía literaria:*

Acher (1981), Darío (1913), Hernández Gil (1997), Herrera y Reissig (1902), Jouet (1990), Palol (1992), Perec (1969,1996), Tesio (1985), Varaldo (1993), Witkam (1983).

### 7.2.3. Alfabetos reducidos

#### Definición

El mecanismo lipogramático —leípo (falta de) y *grámma* (letra)— permite analizar diversos artificios ludolingüísticos desde el punto de vista de los textos generados con alfabetos reducidos. El lipograma canónico [7.2.1 ] admite todas las letras excepto una, el monovocalismo [7.2.2 ] todas excepto cuatro y el monoconsonantismo [7.2.2] reduce drásticamente el alfabeto a sólo seis letras. Podríamos denominarlas, pues, las tradiciones de alfabeto reducido -1, -4 y -20 entre las aritméticamente posibles: -1, -2, -3, -4, -5... hasta un estéril monolettrismo -25 para el alfabeto de veintiséis letras que usamos en castellano. Obviamente, no todas estas posibilidades lipogramáticas han generado una tradición ludolingüística, pero algunas de ellas sí.

## Alfabeto -17: los cronogramas puros

Un cronograma [9.2.4] es una palabra o frase que encierra una fecha emblemática mediante la suma de los valores que tenían las letras MDCLXV(U)I(J) en el sistema numérico romano. Hay muy pocos ejemplos de cronogramas «puros», es decir, sin la presencia de ninguna letra ajena a los números romanos. Resulta muy difícil escribir únicamente con estas nueve letras, más aún teniendo en cuenta que sólo contienen dos vocales y que no son las más usadas. Pero cuando esto sucede estamos hablando de un alfabeto reducido con diecisiete letras prohibidas. Un ejemplo simple sería la definición de crucigrama «56 veces malo» (tres letras) para ocultar la palabra «VIL» (el adjetivo y los números romanos 5-1-50). El *Larousse du XIXe siècle* no ofrece ningún ejemplo de cronograma puro y advierte de la extrema dificultad de elaboración que presentan. A pesar de ello, la edad de oro de los cronogramas se produjo entre los siglos XV y XVII. A finales del XVI, Tabourot ya los incluye en su tratado sobre juegos de palabras y parece que alemanes, holandeses y flamencos abusaron de su uso, hasta el punto de que muchos impresores concluían sus ediciones como un cronograma. Esto se puede observar en los *Epigrammata* que Bernard Bauhuis publicó en

Amberes en 1616, tres años después de escribirlos. El libro concluye con estos versos que desembocan en un cronograma puro:

Scripsimus anno haec  
Quo cuncis licuit scribere JVDICIVM.

Este ejemplo excepcional, de una sola palabra, encierra el año en que el libro fue escrito (1613) sumando, sin tener en cuenta el orden, las letras del cronograma. Otro ejemplo notable lo constituye la palabra LILICIDIIVM («el degollamiento del lirio»), en la inscripción de una medalla conmemorativa de la Batalla de Tasniers, en Flandes, en la que el Duque de Marlborough denotó a los franceses. La fecha del cronograma se ajusta a la de la batalla: 1709. Actualmente se conserva en el British Museum londinense.

Alfabeto -15: la escritura especular

Los fabricantes de ambulancias descubrieron que la supuesta objetividad de los espejos retrovisores exigía unos ajustes tipográficos para mantener la legibilidad de la palabra AMBULANCIA en su reflejo. La solución adoptada implica una escritura especular que inscribe el texto de derecha a izquierda e invierte lateralmente cada letra. Pero los logologistas norteamericanos, entre otras

distracciones menos inocentes, también se han inventado una escritura de palabras que resistan la prueba del espejo. Un alfabeto reducido a los once signos que, en mayúsculas, presentan una grafía simétrica. Lo llaman «alfabeto vertical» y escriben los textos, siempre en mayúscula, como los chinos: de arriba a abajo.

La primera reflexión (!) sobre la escritura simétrica data de 1971. John McClellan publicó un detallado estudio sobre las posibilidades especulares de las letras en la revista de lingüística recreativa *Word Ways* y propuso el vocablo «catóptrones» (de la palabra griega que designa a los espejos) para denominar las diversas modalidades de frases especulares que exponía en su artículo. Lo de «catóptrones» no prosperó, pero cinco años más tarde el editor de *Word Ways*, A. Ross Eckler, reproducía un dibujo enviado por un lector —un letrero de salida WAYOUT en vertical que se podía leer por delante y por detrás— para incidir en el tema. Eckler se inventó una marca de dentífrico. En el tubo se podía leer:

I  
V  
Y

M  
O  
U  
T  
H

W  
A  
X

Un palíndromo onomatopéyico clásico —WOW— escrito en horizontal completaba el anuncio. La única gracia del invento es que el texto resiste la aplicación de un espejo. El eje de simetría central no deforma ninguna letra y la escritura vertical mantiene el sentido.

Los logologistas norteamericanos pronto empezaron a especular (!) sobre textos resistentes a la prueba del espejo. Aparte de uno de los primeros ejemplos, la marca de pasta dental de Eckler resulta



ser un pangrama perfecto del alfabeto vertical. Más allá del once titular A H-I-M-O-T-U-V-W-X-Y, ninguna otra letra pasa la prueba del espejo. La confección de textos en este alfabeto bonsai es ardua, pero sus practicantes descubrieron algunas palabras de uso común en inglés que resultaron muy productivas: WITHOUT (sin), YOUTH (juventud), TOMATO (tomate)... Claro que el microcosmos especular pronto se reveló como un universo muy reducido. Sólo unos cuantos nombres propios sobrepasaban la fantasmagórica prueba especular: TIMOTHY, TOMMY, MIMI, VITO, TITO... El turismo especular les llevaba a IOWA o a HAWAII, pero podían permitirse pocos placeres: coger un TAXI era uno de ellos y tal vez comprarse un TOYOTA o una YAMAHA fueran los más espectaculares. De todos modos, el alfabeto vertical causó furor entre los fabricantes de camisetas serigrafiadas de manga corta en forma de T, las llamadas *T-shirts*. Pero la escritura vertical no es patrimonio de la *logology* norteamericana. En 1990 el escritor argentino Bernardo Schiavetta incluyó un palíndromo especular en un poema llamado «Escriba del espejo». El verso que responde el espejo es el siguiente:

«AVIVA Y AMA YA» «AY AMA Y AVIVA»

## Alfabeto -12: la constricción del prisionero

En el *Atlas de littérature potentielle* los miembros de Oulipo definen la llamada constricción del prisionero como un lipograma progresivo:

Le prisonnier dans sa cellule dispose de tres peu de papier et désire écrire une lettre la plus longue possible: it ne s'autorisera donc que les lettres «qui ne dépassent pas» et se privera des autres: b, d, f, g, h, j, k, l, p, q, t et y.

Así, los textos que el pobre prisionero escribe en el escaso papel de que dispone prescinden de todos los signos gráficos que se elevan como faroles —b, d, f, h, k, l, t— y de todos los que se hundén en la interlínea como pesados remos —g, j, p, q, y—, en un ejercicio brutal de homogeneidad gráfica. En el ejemplo anónimo que ilustra esta constricción las vocales acentuadas son admitidas a la fiesta, pero Georges Perec todavía va más allá. En un poema breve construido a partir de un alfabeto de sólo once letras —a, c, e, m, n, o, r, s, u, v, z— se prohíbe las letras acentuadas e incluso la i, a causa del punto. Nada, pues, ensucia la blancura virginal de la interlínea:

ouvre ces serrures caverneuses  
avance vers ces oeuvres rares:  
une encre ocre creuse son cerne  
sous sa morsure azur—aucun

En catalán, Jordi Vintró ha explorado la constricción del prisionero en algún poema como el titulado «Clandestins».

Los anglófonos, siempre menos poéticos, han bautizado el artificio con un nombre sin ninguna carga simbólica. En su vademécum de locuras ludolingüísticas *Language on Vacation*, Dmitri Borgmann denomina a las palabras admitidas por el prisionero oulipiano *narrow words* (palabras estrechas) y reproduce diversos ejemplos en inglés. Pero, tal vez embriagado por el espíritu competitivo de la sociedad norteamericana, Borgmann se concentra en el eterno arte de dar largas. De entrada, decide superar el récord establecido en 1954 por Ripley, un periodista que había popularizado unos almanaques de informaciones curiosas llamados *Believe It Or Not*. Ripley había establecido que las palabras estrechas más largas en inglés eran, *ex aequo*, los galicismos *concessionaire* y *reconnaissance* (14). Borgmann, investido de Serguei Bubka de vía estrecha, le supera diversas veces. Primero opone *semiconsciousnesses* y *unceremoniousnesses* (19), pero luego se permite dudar de la validez de la i latina. Igual que en el caso de Perec, los puntos de las íes le molestan. Tal vez le parece de una amplitud

intolerable. De modo que, consecuente con su severidad ludomoral, el gran Dmitri ofrece alternativas más ajustadas: *overnervousnesses* (17) y *overnumerousnesses* (18).

## 1 / 2 Alfabeto

Una reducción sencilla del alfabeto es partirlo por la mitad. Borgmann también explora esta modalidad de lipograma. Las palabras más largas en inglés que consigue con la primera mitad A M son *diddle-daddled*, *fiddle-faddled*, *gibblegabbled*, *ill-effaceable*, *higglehaggled*. Con la segunda mitad N-Z no consigue longitudes tan notables: *poppyworts*, *prosupport*, *puttyroots*, *zoosporous*, *non-supports*. Pero Borgmann se da cuenta rápidamente de que ésta no es la única manera de dividir el alfabeto en dos grandes grupos. Tomando la mecanografía como sistema, se pueden definir las escrituras «levóquira» (escrita con la mano izquierda) y «dextróquira» (con la mano derecha). El teclado estándar QWERTY permite establecer dos mitades diferentes. La mano izquierda teclea «q, w, e, r, t, z, a, s, d, f, g, z, x, c, v, b» y la derecha «p, o, i, u, y, c, ñ, l, k, j, h, m, n». Hay palabras de derechas (dextróquiras) como «monopolio» y palabras de izquierdas (levóquiras) como «descargar». Ya puestos, Borgmann explora

otras divisiones que le permite el teclado QWERTY, como las palabras que se pueden escribir con las teclas de las líneas superior y central (en la inferior no hay ninguna vocal). Su hallazgo más destacable en cuestión de latitudes es que con las letras del barrio alto del teclado puede escribir el nombre del invento que le permite hacerlo: ¡*typewriter!* Obviamente, en este caso la traducción nos expulsa del paraíso (la «máquina de escribir» no parece un artefacto de zona alta por estas latitudes), pero en castellano nos podemos hacer los modernos y decir que la máquina de escribir hoy ya es un invento «pretérito», una palabra que también emana de la línea superior.

### Alfabeto -x: los epitalamios

Otra vía lipogramática abierta por el explorador Perec es la de los alfabetos personalizados. La obsequiosa constricción de los *Beaux Présents* se basa en la escritura circunscrita a las letras que contiene el nombre del destinatario del poema. El más ceñido de estos Bellos Presentes, por ejemplo, está dedicado a Oulipo y, por tanto, el poema reserva el derecho de admisión a sólo cinco letras, i, l, o, p, u:

Pli ou Loi?  
Oulipo  
Lu ou Poli?

Oulipo  
Li Po ou Lullif?  
Oulipo  
Oïl ou Oui?  
Oulipo  
Io ou Lou?  
Oulipo  
ô  
Oulipo

En otros casos se permite la introducción de letras ajenas según reglas muy precisas. Perec dedicó *Beaux Présents* a Claude Berge, Marie-Jeanne Hoffenbach, France Mitrofanoff, Mark Cholodenko, Franck Venaille, Jacques Vallet y Georges Condominas... Algunos constan en el *Atlas de littérature potentielle* y todos en una antología reunida por Eric Beaumatin, Marcel Bénabou y Bernard Magné con el título *Beaux présents belles absentes*. Son poemas de amistad y afecto. Elogios a las relaciones que toman el nombre del amigo como único universo posible.

El artificio de los *Beaux Présents* evolucionó hasta llegar a una bellísima madurez en el terreno epitalámico. Perec se acoge a la antiquísima tradición del epitalamio —poema nupcial escrito en metros diversos que ha sido practicado por autores de todos los tiempos, desde Catulo a John Donne pasando por Safo, Ronsard o Shakespeare— y lo reformula desde una perspectiva potencial. Sus

epitalamios lipogramáticos funden las letras de los nueve esposos en un alfabeto reducido desde el que genera el poema. Así, en las bodas de Sophie Binet & Michel Dominault el 24 de mayo de 1980 en Chambroutet el poema fluye combinando sólo quince letras: a, b, c, d, e, h, i, l, m, n, o, p, s, t, u; en el poema que Perec leyó en el enlace entre Alix-Cléo Blanchette & Jacques Roubaud el 15 de junio de 1980 en París el epitalamio contiene diecisiete letras: a, b, c, d, e, h, i, j, l, n, o, q, r, s, t, u, x; y, finalmente, en el de Kmar Bendana & Noureddine Mechri el 15 de agosto de 1981 en Hammam-Lif (Tunicia) el alfabeto queda reducido a sólo trece: a, b, c, d, e, h, i, k, m, n, o, r, u.

Tal vez el mejor poema sea el tercero, justamente el que parte de una constricción más dura. Las letras no comunes de cada uno de los novios van entrando en cada estrofa, como ofrendas. La quinta sección de este epitalamio es ésta:

Mon amour mon nombre d'or  
Beau ramoneur de ma brume  
Beau maraudeur de ma nue  
Noue en bordure de ma demeure  
un bandeau brodé d'aurore

Esta nueva perspectiva perequiana ha tenido seguidores notables. Marcel Bénabou, por ejemplo, utilizó el artificio para rendir homenaje a Perec

utilizando sólo las siete letras de su nombre en «Georges Perec, present (lipogramme en 19 létres)». Posteriormente, los oulipistas crearon la *belle absente*, una fórmula que se basa en un alfabeto simplificado que renuncia a las cuatro letras más «exóticas», k, w, x e y, de modo que todas las otras aparecen en cada verso excepto una, en una especie de acróstico por ausencia. La totalidad de este subcapítulo es un Bello Presente dedicado al protagonista de «La tesi doctoral del diable», de Josep Palau i Fabre.

## Valoración

Actuar sobre el alfabeto como los jívaros permite reinventar la realidad. El lipograma canónico (-i) transforma la escritura en laberinto. El escritor va avanzando por un camino hasta que topa con la letra proscrita. Entonces se para y retrocede un sintagma o dos, buscando un cruce desestimado que le permita reemprender la marcha. Así crece el texto, entre idas y venidas, hasta que el lipogramista llega a la salida. Los lipogramas con más de, pongamos, cinco letras prohibidas no avanzan de esta manera. El escritor en alfabetos más reducidos no se fia del flujo de su pensamiento para emprender el proceso grafológico, sino que parte de enumeraciones previamente



establecidas. Listas de palabras o sintagmas aislados que cumplan sin ambages la constricción alfabética. Un texto especular —o uno del prisionero o un epitalamio— crece por agregación de elementos. La escritura se transforma en *patchwork*, se aleja de la oralidad y del pensamiento. Se desautomatiza.

Algunos ejemplos más en castellano

El poema completo de Schiavetta que contiene un verso central especular es éste:

*Escriba del espejo*

si con amor de espejo ama el escriba  
lo que escriba envía a su reflejo  
se transcribe y se aviva en el espejo  
que así esta carta le devuelve donde  
su fiel reflejo al punto le responde  
«AVIVA Y AMA YA» «AY AMA Y AVIVA»  
su fiel reflejo al punto le responde  
que así esta carta le devuelve donde  
se transcribe y se aviva en el espejo  
lo que el escriba envía a su reflejo  
si con amor de espejo ama el escriba

Palabras castellanas como TAXATIVA, MAXIMA o AXIOMA también responden a la prueba del espejo. Por lo que respecta al universo QWERTY un «monopolio», es de derechas y una «trastada» de izquierdas, un «piquituerto» es de clase alta (línea superior de la máquina) y «halagas» de clase media

(línea central). Albaigès reproduce frases levóquiras como «Greta berrea tres veces cada bateada», «Ver bragas gastadas es asaz grave» o «Brava casta vasca» y un breve texto dextróquiro: «Pon un kilo, hijo: lo pujo yo, yo no huyo, no. Lo mío: mi puño, mi lío, mi poyo... mi LIPO».

*Bibliografía ludolingüística:*

Albaigès (1980), Borgmann (1965), Eckler (1976), McClellan (1971), Oulipo (1981), Tabourot (1582).

*Bibliografía literaria:*

Bénabou (1982), Oulipo (1981), Perec (1981b, 1982, 1994), Schiavetta (1990), Vintró (1992).

## ARTIFICIOS DE MULTIPLICACIÓN

La multiplicación de elementos —en especial la duplicación— está en la base de muchos artificios verbales que se podrían reunir bajo el lema «Repetir sin repetirse». Los tres subgrupos establecidos en este capítulo parten de la naturaleza del elemento multiplicador. El primero contiene artificios basados en la repetición de un elemento lingüístico concreto, como la inicial que comparten todas las palabras de un tautograma, la sílaba «ba» en una palabra trilliza como «robababas» o los fonemas líquidos en el trabalenguas clásico del enladrillador. En los artificios que constan en el segundo subgrupo el elemento que se multiplica es un paradigma: vocal, consonante, monosílabo... Por ejemplo en los versos de un poema monosilábico puede ser que no se repita ninguna palabra (ni quizá ninguna sílaba concreta) pero todas las palabras que lo componen deben constar de una sola sílaba. Lo mismo pasa con las palabras isomorfas, denominadas de este modo porque presentan la misma secuencia de letras (no las mismas letras). Finalmente, en el tercer sub-grupo lo

que se duplica (o multiplica) es el sentido del mensaje, ya sea por homofonía o por homonimia. En este tercer subcapítulo tres de los ámbitos de ambigüedad que cubre la denominación «doble sentido» han adquirido categoría de epígrafe independiente gracias a la copiosa tradición creada en el marco de los denominados «juegos de espíritu»: la homofonía, el calambur y los *lapsus*. De todos modos, las interrelaciones entre algunos de estos artificios de tipo semántico los hacen prácticamente inseparables los unos de los otros.

## 8.1. REPETICIÓN DE ELEMENTOS

### 8.1.1. *Ciclograma*

#### Definición

Juego morfológico basado en la búsqueda de palabras que acaben tal como empiezan. Es decir, palabras con equis letras iniciales que se repiten al final en el mismo orden. Por ejemplo, *Ámsterdam* (AM AM) y *Narbona* (NANA) son ciclogramas de grado 2 porque el dígrafo inicial también se encuentra al final. El ciclograma más tautológico es aquel que no presenta ninguna letra sobrante: por ejemplo el venerable «adorador» (**ADOR-ADOR**),

que es ciclo-grama de grado 4. Las palabras palindrómicas [5.1.3] —RadaR, AnilinaA, ReconoceR— son también ciclogramas, pero sólo de grado 1, la única variante que siempre presenta coincidencia entre la primera letra y la última.

## Origen

A pesar de la obviedad extrema del mecanismo, los ciclogramas como tales no recibieron su certificado de nacimiento hasta 1973, cuando el lingüista neerlandés Hugo Brandt Corstius (bajo el pseudónimo ludolingüístico de «Battus») los bautizó formalmente así y fomentó su búsqueda.

## Historia

El ciclograma ha dado muy poco juego. Aparte del mero coleccionismo, la única formalización un poco ambiciosa que se ha desarrollado es la confección de alfabetos completos ciclogramáticos de grado 1, es decir: listas de veintiséis palabras que empiezan y acaban por cada una de las letras del alfabeto. Más allá de los cicloalfabetos y de los ciclotopónimos (TOronTO, MIaMI, ZA ragoZA...), sólo se puede constatar la aplicación alegórica de las leyes del ciclograma a los apellidos de ciclistas ilustres, aprovechando el paso de los ciclos a los triciclos.

Así es como el guipuzcoano (Abraham) OlanO obtiene un grado inferior al del navarro (Miguel) INduráIN. Los ciclogramas onomásticos son frecuentes: el escritor italiano Leonardo SCIASCIA (de grado 4) o el dramaturgo catalán Sergi BELBEL (grado 3) son una buena muestra de ello.

Por su visibilidad el ciclograma de grado 1 permite la confección de pequeños enigmas aptos para su uso en las definiciones de los crucigramas. Así, para definir la letra A se puede proponer una fórmula del tipo «Acaba como empieza», que se basa en dos premisas: la palabra «acaba» tiene la letra A al principio y al final (es un ciclograma) y a la vez comparte la misma letra final con la palabra «empieza». Una facecia metalingüística clásica de índole similar es la afirmación «Madrid empieza con M y acaba con A», cuya clave meta-lingüística es, meramente, olvidar el significado de «acaba» y fijarnos exclusivamente en su significante.

## Valoración

El ciclograma es un recurso menor de bajo rendimiento ludolingüístico. Sólo cuando no contiene letras de rechazo su simetría parece capaz de ejercer una cierta fascinación sobre nosotros, siempre inferior a la que experimentamos con el palíndromo.

Así, un ciclograma como «Adorador» nos alerta sobre la presencia de tautologías ocultas que no responden al énfasis que expresan las reduplicaciones del tipo «café café», «yoyó», «cuscús» o «cancán».

### Ejemplos en castellano

ADORADOR es, probablemente, uno de los mejores ciclogramas que admite la lengua castellana. Dejando de lado los obvios de grado 2 —MAMA, RARA, CACA, PAPA...— y los puros de grado 3 —CANCAN, CUSCUS...—, a partir del grado 4 la mayoría de los ciclogramas presentan letras sobrantes, como ADOR<sub>n</sub>ADOR o ABAN<sub>d</sub>onABAN. Por lo que respecta a los alfabetos completos de veintiséis monociclogramas, el castellano presenta la dificultad de tener algunas terminaciones completamente improductivas. Las cinco vocales son sencillas (para la indómita U siempre nos queda el «urubú») pero algunas consonantes —F, H, J, Q, V, Z— requieren mucha imaginación y a menudo el uso de nombres propios. Así, el lingüista alemán Günther Haensch nos resolvería la H, el cirujano ruso Sergei Voronov la V y la localidad vasca de ZarautZ la Z.

*Bibliografía ludolingüística:*  
Battus (1973).

## 8.1.2. Palabras trillizas

### Definición

Palabras compuestas a partir de la triplicación, más o menos artificiosa, de una sílaba, como BA en «robababas» (babero dotado con aspirador), PA en «capapapayas» (cuchillo de hoja muy afilada especial para cortar frutos tropicales) o FO en «fofófobo» (quien odia las cosas fofas). Hay muy pocas expresiones trillizas genuinas (el rítmico «chachachá», la onomatopeya gallinácea «quiquiriquí», el vocerío morisco «lililí» o las matusalénicas «tatatarabuelas»), de modo que la búsqueda de palabras trillizas implica la generación de neologismos plausibles. Una actividad paralela a la creación de palabras maleta [6.2.2] o falsos derivados [6.2.3].

### Origen

Cuando un hablante repite involuntariamente una sílaba los fonetistas diagnostican que acaba de cometer una *ditología*. Es el ludolingüista italiano Stefano Bartezzaghi quien las dota de carta de naturaleza a mediados de los años ochenta desde su columna semanal «La posta in gioco» en el suplemento *Tutto libri* del diario *La Stampa*.



Bartezzaghi aprovecha la locución italiana *tatati tatatá* (cercana a la castellana «patatín patatán») que designa el habla monótona de quien dice cosas sin ningún interés, para bautizar estos neologismos como palabras «tatatá». El trasfondo genetista de la denominación que propongo en castellano —palabras trillizas— debe contrastarse con la alusión musical de gusto dudoso a las tres gentiles émulas de Julio Iglesias que respondían al nombre artístico de Las Trillizas. Posteriormente la ingeniería genética ha contribuido lo suyo a generalizar la existencia de trillizas y trillizos en nuestras calles.

## Historia

El origen transalpino de las palabras trillizas se explica por la tendencia re-duplicadora de la lengua italiana, que permite construir muchos ejemplos y muy variados de estos neologismos. Pero la antigua tradición de los versos con eco también había explorado las repeticiones triples. En el siglo XVI el francés Estienne Tabourot ya recoge unas rimas llamadas *emperières* que constituyen una especie particular de eco doble, como estos versos acabados en tripletas homófonas:

En grand remord mort mord  
Ceux qui parfaicts faix faicts  
Ont par effort fort fort

Des clen tous frais rez rais.

Cuatro siglos más tarde Bartezzaghi se da cuenta de la potencialidad de la propuesta y concentra el reto triplicador en la elaboración de neologismos definidos con ingenio. Entre los lectores de *La Stampa* dos de las trillizas más celebradas fueron la «Rifififilia» y el «Coca-cacao». Mientras que el primer ejemplo era sutilmente definido como «una inclinación irrefrenable a ver siempre la misma película —Rififi—», el segundo salió publicado al lado de la fórmula secreta de la presunta bebida refrescante que designa. Nicola Aurilio, uno de los lectores activos de Bartezzaghi, confeccionó un silabario monovocálico en A que contenía frases con trillizas para las sílabas Ba, Ca, Da, Fa, Ga, Ha, La, Ma, Na, Pa Qua, Ra, Sa, Ta, Va, Za. Por ejemplo, con la Ca Auxilio escribía: «Un pappagallo fa i suoi bisogni nel lago: Nel Titicaca caca caca-toa» (Un loro hace sus necesidades en el lago: en el Titicaca caga la cacatúa). También el poeta Edoardo Sanguineti se apuntó a la fiesta «tatatá» con un microcuento (de 145 palabras) titulado «Proproprologo Antititino» repleto de trillizas, que empieza así: «Credo cosa costatata che zingarellescamente non si vada oltre la triade: capopopopolo, patatatata...».

Un ejemplo de trillizas reducidas a gemelas nos lo ofrece el músico Erik Satie. Harto de la afición que los compositores europeos de su época tenían por los temas españoles, en 1913 compuso una parodia del género que llevaba por título *Españaña*.

## Valoración

Las palabras trillizas tienen un cierto encanto fonético que llena de sentido la siempre inquietante tartamudez. La repetición silábica podría expresar la aceleración inherente a las ametralladoras (de alguien que habla muy deprisa se suele decir que lo hace como una ametralladora), pero en el contexto que se presenta más bien suspende el discurso, retardándolo mediante una especie de paréntesis. La triple K de un «cascacacahuetes» (dispositivo que permite servir los cacahuetes pelados) pauta la melodía del habla tras el «cas» y antes de los «huetes» de un modo parecido a aquella anomalía sónica que se producía en los discos de vinilo cuando se rayaban (a alguien que siempre dice lo mismo se le puede reprochar que habla como un disco rayado). La suspensión de la melodía por problemas técnicos, igual que la suspensión del discurso por problemas de tartamudez, nos sitúa ante un resquicio por donde se entrevé lo desconocido. Y

eso siempre nos hace sentir indefensos. Un texto literario con alta presencia de trillizas es un terreno ideal para profundizar en la percepción del tiempo, en la línea de «El perseguidor» de Julio Cortázar, o para describir la influencia de la velocidad sobre la mirada, es decir, para describir un viaje.

## Ejemplos en castellano

La mejor formulación del artificio trillizo es la construcción de silabarios ejemplificados con neologismos definidos con gracia. Algunos ejemplos iniciales podrían ser éstos:

BI. Bivivisección: doble disección de animales vivos.

CA. Cacacacatúa: deposiciones de diversas especies de aves pistaciformes, mayoritariamente del género «kakatoe».

CO. Cococo: coco compartido con un líder sindical.

DO. Pseudododotis: profiláctico para la práctica higiénica de la coprofilia.

MA. Mamamania: aversión furibunda contra las madres que invierte completamente el mito de Edipo.

MI. Semimímica: comunicación a través de gestos a medias que acompañamos con palabras.

NA. Enananauta: intrépida navegante liliputiense.

PA. Atrapapapanatas: truco sencillo para descubrir el grado de imbecilidad de nuestros semejantes.

TA. Cantatatami: karaoke karateka.

TI. Antititicaca: asociación peruana poco conocida cuyo objetivo máximo es tapar el lago Titicaca para construir encima una pista de aterrizaje.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bartezzaghi (1992), Tabourot (1582).

### 8.1.3. Tautograma

#### Definición

Texto compuesto exclusivamente por palabras que comparten inicial o, dicho tautogramáticamente, palabras próximas para poder perpetrar, perseverantes, peroratas parcialmente perpetuas... Una variante no redactada del tautograma es el isoacrónimo, como en la cuádruple S que las agencias de turismo británicas solían ofrecer para incitar a viajar a Mallorca —*Sun, Sex, Sand & Sangría* (Sol, sexo, arena y sangría). La proximidad del tautograma y el isoacrónimo aconsejan extraer a este último del subcapítulo [6.1.1] dedicado a la ludoacronimia y presentarlo aquí. Los tautogramas sólo se diferencian de los isoacrónimos por su mayor extensión y por una voluntad textual. De hecho, el isoacrónimo se mueve en el terreno paradigmático — un isoacrónimo como SSSS sería una mera enumeración de paradigmas pensados para encender el deseo— y el tautograma en el sintagmático. Finalmente, algunos acrósticos [5.2.1] antiguos refuerzan su mensaje con la repetición de la inicial de cada verso en todas las palabras del verso.

## Origen

El tautograma es un artificio ya conocido por los antiguos que los griegos y romanos denominaban *paranomus* (parecidos). La tradición poética medieval introduce el término *tautograma* (tauto-, prefijo proveniente de la palabra griega que significa «el mismo», y -grama, sufijo proveniente de la palabra griega que significa «letra, descripción, dibujo»). La tradición francesa también denomina a estas composiciones como *lettrisés*, y en castellano esta terminología ha dado pie a hablar de «composiciones tautogramáticas o letradas».

## Historia

Dossena reproduce tres versos latinos que conforman un acróstico tautogramático del sol:

Sol se sidereos super  
Orbes omnibus ocior  
Lustrato Latio locat.

Pero el ejemplo antiguo más citado es el de un monje benedictino francés llamado Ubaldo († 930) que escribió un elogio tautogramático del rey Carlos II el Calvo (823-877), rey de los francos y quinto emperador del Imperio de Occidente restaurado. El poema dedicado al monarca habla de la calvicie y consta de 136 versos. Lleva por título «De laudes

calvorum» y en él todas las palabras empiezan por la letra C. C de calvo, obviamente. El primer verso se despliega así: «Carmina clarissime calvis cantate camaenae...». El escritor mexicano Alfonso Reyes se hace eco de este tautograma en su relato de 1910 «Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)»:

ni el monje flamenco Ubaldo Elnonense, que escribió sobre esta materia —la calvicie— ciento treinta y seis versos en que todas las palabras comienzan por c.

También Isaac Disraeli lo cita, al lado de un poema porcino de 350 versos llamado «Pugna Porcorum» del autor germánico Placentius (P) que empieza: «Plaudite, porcelli; porcorum pigra propago / Progeditur; plures porci pinguedine pleni...». Hilarlo Pipiritaña añade a la lista otro de estos esfuerzos medievales de tipo sacro: un poema de un millar de versos atribuido al alemán Christianus Pierus que se titula «Christus Crucifixus». El primer verso de este tautograma en C es «Curate, (astalides, Cristo comitante, camaenæ)...

Como en otros artificios ludolingüísticos, el tautograma poético ha sido usado muchas veces para las alabanzas reales con las que los poetas cortesanos muestran su actitud servil hacia el poder. El 15 de marzo de 1756, por ejemplo, se celebraron

en la Catedral de Lima las exequias por la muerte de la reina de Portugal, Su Serenísimas Señora Doña Mariana Josefa de Austria. Carbonero cuenta cómo el señor Arcaya, licenciado asesor del Cabildo, compuso diversas octavas tautogramáticas basadas en letras diferentes del alfabeto. La tercera, correspondiente a la C, era:

¡Cielos! ¿Cómo canciones cantaremos  
con corazones casi consumidos?  
Con causa conveniente callaremos  
Congojados, confusos, convenidos,  
Constante compasión conservaremos;  
Corran copiosos cauces comprimidos,  
Considerando cumbre combatida,  
Caído cetro, corona convertida.

La tradición española cuenta, entre otras perlas, con un conocido soneto tautogramático en A de Quevedo. Lleva por título «Celebra a una dama poeta, llamada Antonia» y empieza así: «Antes alegre andaba; agora apenas...». También Umberto Eco introduce un tautograma en P en el capítulo correspondiente al «Cuarto día, después de Completas» de su exitosa novela *El nombre de la rosa*. El artificio está en un volumen de Aldhelmo de Malmesbury que los protagonistas hallan mientras fisgan en la gran biblioteca de la abadía. Empieza así: «Primitus pantorum procerum poematorum pio potissimum paternoque presertim privilegio...».



Un posible negativo del tautograma consistiría en la prohibición de todas las palabras que empiecen por una letra determinada. Esta especie de lipograma descafeinado, de elaboración mucho más sencilla que los convencionales, cuenta con un apasionante precedente: la historia de un traductor y dramaturgo austríaco llamado Franz Grillparzer (1791-1872) que consiguió aprender español a partir de un desvencijado diccionario de cuyo lomo se habían desprendido todas las páginas correspondientes a la letra A. Escribir en español sin palabras que empiecen por A le habría parecido un juego de niños, pero en cambio, el soneto tautogramático de Quevedo le resultaría más oscuro que un criptograma chino.

En un baile de máscaras de la época napoleónica una bella viuda francesa se presentó con quince letras M cosidas al vestido. Cuando alguien le preguntaba qué quería decir tanta M bordada respondía de tal guisa: «Ma mère m'a mal mariée; mon mari m'a mal menagé; maintenant, monsieur menagez-moi mieux» («Mi madre me malcasó; mi marido me maltrató; miradme mejor»): la traducción no es literal para mantener el tautograma, aunque dejemos a la pobre viuda con sólo diez emes). También de la Francia posrevolucionaria y también quincenal, es el caso del abad Pellegrin. Este autor clerical estrenó en París una tragedia llamada *Pélopée* que fue recibida con

grandes silbidos por el público asistente. A la mañana siguiente un crítico malévolo empezó a hacer circular por la capital francesa un tautograma con quince pes: «Pélopée, pièce pitoyable, présentée par Pierre Pellegrin, pauvre petit poète provençal, prêtre, parasite, parfaitement puni» (Pélopée, pésima pieza, presentada por Pierre Pellegrin, pobre pequeño poeta provenzal, presbítero, parásito, perfectamente punible).

Existe una variedad progresiva de tautograma poético que parte de los acrósticos alfabéticos: aquellos poemas en los que el primer verso empieza con una A, el segundo con una B, el tercero con una C y así sucesivamente. Los acrósticos alfabéticos son frecuentes entre los Salmos bíblicos y autores como Chaucer los han practicado. El poema alfabético de Chaucer está dedicado a la Virgen («Almighty and almerciable queene...») y, como no tiene título, ha acabado siendo conocido como «An ABC». Pero no es tautogramático. La transformación de un acróstico alfabético en tautograma implica que todas las palabras del primer verso empiecen por A, todas las del segundo por B, todas las del tercero por C... Bombaugh reproduce un poema en inglés sobre la guerra de Crimea que es un tautograma progresivo de este tipo. El derecho de admisión a cada verso está reservado a las palabras que comparten inicial con el

primero. El poema empieza: «An Austrian army awfully arrayed/ Boldly by battery beiseged Belgrade...».

Ni todos los tautogramas son poéticos ni todos son breves. Uno de los ejemplos más recientes nos remite a la gélida Rusia postsoviética de 1999. *Olguien Ostrov* (La isla de Olga) es una novela rusa de 82 páginas y 16 000 palabras —4000 de las cuales son diferentes— que empiezan todas por la letra más redonda del alfabeto. El autor es un subcoronel retirado de la antigua KGB llamado Nikolai Koultiapov que ha decidido alegrarse la vejez escribiendo novelas policíacas. Primero publicó un par, pero la tercera fue la que le impulsó a la fama. Esta redonda Olga insular le aportó una cierta popularidad. Incluso los responsables del *Libro Guinness de Réconds* se interesaron por la proeza de este domador de oes. A mediados de 1999 se divulgó que Koultiapov ya había acabado una nueva novela titulada *Aventuras del soldado de infantería Petrov* en la que todas las palabras empiezan por P. Las noticias de agencia también añadían un detalle delicioso: Koultiapov había rehusado el encargo de un mecenas que le pagaba una novela en la que todas las palabras empezasen por R, que era la inicial del espónsor. Se ve que el extravagante ex subcoronel sólo estaba dispuesto a

aceptar encargos de sí mismo.

## Isoacronimia

Los isoacrónimos constituyen una variante no redactada de tautograma, como en el ejemplo citado de SSSS, y su uso es entre mnemotécnico y publicitario. El historiador García Villoslada relata una anécdota sobre las interpretaciones diversas a las que están sujetas estas siglas singulares: en un monumento romano consagrado a una divinidad femenina aparecía la sigla PPPPPP, es decir «Paulus Pater Patriae Propria Pecunia Posuit» (Paulo, padre de la patria, lo levantó con su propio dinero), pero la maledicencia general interpretaba «Papa Pater Patrum Peperit Papisa Papellum» (Un Papa, padre de los padres, parió siendo papesa una papita). Hay muchos isoacrónimos con la P. En el mundo del marketing las cuatro pes representan las condiciones comerciales óptimas para la venta con éxito de un artículo: Precio, Promoción, Publicidad y Producto. El llamado megamarketing añade cuatro pes más y transforma el isoacrónimo en el PPPPPPPP. Las últimas cuatro corresponden a *Public Relations, Power, Partitioning y Positioning*.

Un ejercicio ludolingüístico habitual basado en la isoacronimia es la elaboración de alfabetos

completos de personajes con la inicial repetida. Algunos de estos isoacrónimos de una sola repetición son muy fáciles de encontrar, pero siempre hay algunas letras que transforman el alfabeto de iniciales en un reto notable. Así, un alfabeto isoacrónimo con sólo seis vacíos (20/26) de aire marcadamente cinematográfico podría estar formado por el dramaturgo Antonin Artaud AA, la mítica BB (Brigitte Bardot), Claudia Cardinale CC, Doris Day DD, Federico Fellini FF, Greta Garbo GG, el entrenador de fútbol HH (Helenio Herrera) —que no hizo películas pero hacía jugar al fútbol de cine—, James Joyce JJ, Klaus Kinski KK, Louis Lumière LL, Marilyn Monroe o Marcello Mastroianni MM, Nick Nolte NN, Pier Paolo Pasolini PPP, Robert Redford RR, Simone Signoret o Sylvester Stallone SS, Tina Turner TT, la VV española (Victoria Vera) o la incombustible Zsa Zsa (Gabor) ZZ.

La isoacronimia múltiple floreció en el mundo de la comunicación durante el siglo xx. Thomas Watson, creador de la marca de ordenadores IBM, hizo circular durante los años ochenta el CCCCC entre todos los distribuidores de su firma para representar las cinco ideas principales que debían ser tenidas en cuenta para hacer prosperar el producto: Concepción, Consistencia, Cooperación, Coraje y Confianza. Unos años antes el presidente norteamericano Lyndon B.

Johnson había proclamado la Three-D Policy (la política de las tres D): Determinación, Deliberación y Discusión. En octubre de 1989 se celebró en Costa Rica la «cumbre de las 6-D». Los asesores de imagen de los políticos congregados se las arreglaron para establecer una lista isoacrónima (DDDDDD) que contuviese los seis problemas americanos más graves: deuda exterior, drogas, desarrollo, desarmamiento, implantación de la democracia y deforestación galopante. Un experto alemán en Bolsa llamado André Kostolany describe las cuatro Ges de los buenos especuladores. GGGG corresponde a *Gedanken* (ideas), *Geduld* (paciencia), *Geld* (dinero) y *Glück* (suerte). En cuanto a la K, su contundencia la llevó a dos ámbitos bastante violentos. Por un lado el KKK, un temible grupo xenófobo creado en 1867 en Estados Unidos y refundado en 1915 que responde al nombre de Ku-Kux Klan, y por otro el KKKKK entendido como emblema del pueblo sikh en la India. Las cinco K asiáticas corresponden al *Kes* (barba y melena sin cortar), *Kangha* (peine de madera), *Kirpen* (daga), *Kara* (brazalete de metal) y *Kach* (un tipo especial de ropa interior).

Claro que en esto de los isoacrónimos múltiples, uno de los más extensos es el Volkswagen de seis ruedas que reciben los estudiantes ingleses de periodismo para recordar los elementos básicos de

una noticia. Consta de doce uves (WWWWWW) y corresponde a la media docena de preguntas que el buen periodista ha de responder para poder redactar bien la noticia: *What? Who? When? Where? How? Why?* (¿Qué? ¿Quién? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cómo? ¿Por qué?). Las seis doble uves son la base del periodismo.

Un último ejemplo que puede ilustrar un uso literario de los isoacrónimos son las «bienaventuranzas británicas» que James Joyce enumera en su novela *Ulysses*. Como buenas bienaventuranzas y en una demostración notable de britanicismo todas ellas empiezan con una B de bondad: *beer* (cerveza), *beef* (buey), *business* (negocios), *bibles* (biblias), *bulldogs* (perros), *battleships* (barcos de guerra), *buggery* (sodomía) y *bishops* (obispos). Seguramente las bienaventuranzas con E de españolas serían muy diferentes. Para empezar, se deberían cambiar las biblias por los eclesiásticos, los negocios por los euros y los barcos de guerra por el ejército. Y luego ya veríamos qué podría hacerse con los bueyes, los obispos y la sodomía.

## Valoración

El tautograma es una constricción generadora de

textos de dificultad media. Más impactante en la lectura silenciosa que en la sonora, la constante aparición de la inicial elegida acaba por marcar una cierta cadencia. Para que un tautograma sea eficaz es preciso que exista un buen número de artículos, preposiciones y demás partículas conectivas que empiecen por la letra base. De lo contrario, resulta muy difícil elaborar un texto narrativo inteligible. Pero la elección de la letra base también puede venir motivada por razones literarias y del todo ajenas a la posterior dificultad productiva. La recurrencia de la letra escogida en posición inicial hace que sea un vehículo apto para transportar el recuerdo obsesivo de alguien concreto que se pueda emboscar tras la inicial. Por otro lado, la imagen tipográfica de la inicial elegida también puede ser un factor que tener en cuenta. Un tautograma en T es ideal para un texto fúnebre. Uno en O puede llenarlo todo de ojos escrutadores.

Más ejemplos en castellano

El soneto citado de Quevedo es éste:

Antes alegre andaba; agora apenas  
alcanzo alivio, ardiendo aprisionado;  
armas a Antardra aumento acobardado;  
aire abrazo, agua aprieto, aplico arenas.

Al áspid adormido, a-las amenas



ascuas acerco atrevimiento alado;  
alabanzas acuerdo al aclamado  
aspecto, a-quien admira antigua Atenas.

Agora, amenazándome atrevido,  
Amor aprieta aprisa arcos, aljaba;  
aguardo al arrogante agradecido.

Apunta airado; al fin, amando, acaba  
aqueste amante al árbol alto asido,  
adonde alegre, ardiendo, antes amaba.

Carbonero reproduce diversos ejemplos de sonetos tautogramáticos con la P de finales del siglo XIX. Uno de ellos lo atribuye al poeta de Montevideo, Aurelio Berro:

Puedes, Paca, pasar por perdularia,  
por panadera puerca, perezosa;  
pero, ¿pintada parecer preciosa?  
¡Pena perdida, presunción precaria!

¿Prevalecer pretendes, pobre paría  
pasando por persona poderosa,  
por poder pavonearte polvorosa?  
Pagáraslo por pena pecuniaria.

Pálidos polvos, pérfidas pinturas  
piden por previsión platinas placas,  
pues pocos prestan por piedades puras,

pero, ¿podrás pensar perder patacas,  
pasar percances, padecer premuras,  
por presentar pintarrajeadas Pacas?

A caballo entre el tautograma y el isoacrónimo

hallamos diversos ejemplos de enumeraciones versificadas como las seis emes que resumían satíricamente el afán prohibicionista del rey Carlos III de España (1716-1788) en cuestiones de diversión pública. Un religioso anónimo le dedicó una décima que puso en circulación el isoacrónimo MMMMMM:

El Rey, según pareceres  
todo lo viene a remendar.  
A algunos da que notar  
que no a todos los placeres.  
Modas, Música y Mujeres,  
en todo, dicen conuerda.  
No siendo su razón lerdá  
es de un Carlos la sentencia;  
dando tan gran providencia  
Mulas, Médicos y Mierda.

Un último isoacrónimo. Néstor Luján investigó sobre el curioso tema de las «efes misóginas» en la poesía popular española de los siglos XVI y XVII. Por lo visto, entre los dicterios contra la condición femenina que se redactaban en aquella época, los adjetivos más hirientes siempre debían comenzar con la F de femenino. El uso más antiguo de «efes misóginas» que Luján tenía documentado es del cronista de las Indias, Gonzalo Fernández de Oviedo. En su magna obra *Historia General y Natural de las Indias* publicada en 1526 en Toledo, Fernández escribe:

... enamorado [...] de una vieja e muy fea hembra e de mala

gracia, en la cual concurrían todas aquellas cuatro eses, que a las tales se suele atribuir, e, a él, la quinta efe por falto de sesos.

Las cuatro eses malditas que cita el cronista debían de ser muy populares en el lenguaje coloquial de la época porque Gonzalo Fernández las da por sobreentendidas. Según algunas coplas posteriores, se referirían a la fealdad de la interfecta («fea») y a otros tres epítetos nada favorecedores: fría, flaca y floja. Lope de Vega, siempre atento a los flujos y reflujos del habla callejera, incorpora la tradición F en su obra *La celosa de sí misma*, aumentando las hirientes injurias de cuatro a nueve, si es que nos decidimos a contabilizar a la pobre Francisca como una de las «eses misóginas». El Fénix de los ingenios tira con bala:

Ésta es mano y no la otra  
flemática, floja, fría,  
frágil, follona, fullera,  
fiera, fregona y Francisca.

Resulta difícil definir la extraña circunstancia que transforma las eses en dardos envenenados contra la mujer, y mucho más difícil aún saber qué pinta doña Francisca en todo el embrollo. Pero lo cierto es que las eses incitan a la misoginia, de modo parejo a la relación entre las eses y el amor que Cervantes establece en el capítulo 34 del primer libro de *El*

## *Quijote.*

Y que no sólo tiene las cuatro eses que dicen han de tener los buenos enamorados, sino todo un abecé entero.

Estas cuatro eses, tan fortuitas e insólitas como las efes misóginas, son más agradecidas porque corresponden a los amantes «sabios», «solos», «solícitos» y «secretos».

### *Bibliografía ludolingüística:*

Bombaugh (1874), Carbonero (1890), Disraeli (1791), Dossena (1988), García Villoslada (1958), Luján (1994), Pipiritaña (1862).

### *Bibliografía literaria:*

Cervantes (1605), Eco (1980), Joyce (1922), Lope de Vega (xvii), Quevedo (1969), Reyes (1910).

## 8.1.4. Composiciones con eco —eco eco eco...

### Definición

Poemas que presentan una reduplicación sistemática de una o más sílabas seguidas al final de cada verso, en dos palabras iguales o diferentes. Como por ejemplo en «mucho a la Majestad sagrada agrada», «clara, fragant, generosa / rosa d'un abril etern», «pour nous plaire, un plumet / Met» o «now, Echo, on

what's religions grounded? / Round-head!». Hay tres variedades fundamentales: en la primera la reduplicación se produce en las dos últimas palabras del verso (ejemplo en castellano), en la segunda la última palabra de un verso se reduplica en la primera del siguiente (ejemplo en catalán) y en la tercera la repetición es una especie de respuesta coral ajena a los versos del poema (ejemplos en francés y en inglés).

## Origen

Según Tabourot, este tipo de composiciones aparecieron en tiempos muy remotos por mimetismo del fenómeno acústico del eco. Marcial en uno de sus epigramas se mofa de los poetas que versifican de esta forma, a pesar de que él mismo la practica. El nombre —de la voz griega que designa el «sonido»— se asocia a la leyenda de la locuaz ninfa Eco, tan parlanchina que al morir fue convertida en voz repetidora de las últimas sílabas de todo lo que escuchaba. De todos modos, Coromines afirma que esta leyenda es «una creación a posteriori de la poesía mitológica griega sobre el nombre común preexistente». Los antiguos latinos se referían al eco con el término *anadiplosis* (reduplicación).

## Historia

Los tratadistas de la poesía artificiosa recogen muchísimos ejemplos de localizaciones geográficas que presentan ecos naturales extraordinarios. Suelen valorar la potencia del eco con un criterio poético: su capacidad para repetir versos homéricos, palabras o incluso sílabas, tomando así estos elementos lingüísticos como unidad de medida. Tabourot y Disraeli, por ejemplo, se hacen eco (!) de un espacio en el pórtico del Olimpo donde el eco repetía hasta siete palabras. Este lugar, pertinentemente denominado «Heptaphonos», es citado por muchos autores antiguos, como Plinio el Viejo o Plutarco. La relación con la cifra mágica del siete tiene un análogo cristiano en las «siete voces» de los cantores hebreos que constan en los Salmos. Además, Disraeli atribuye a un autor llamado Gassendi la referencia al eco del sepulcro de Cecilia Metella, esposa de Craso, capaz de repetir cinco veces un verso de *La Eneida*. También se habla de ecos llamados de «transmisión», que consisten en lugares desde los cuales se oyen los murmullos más imperceptibles de una persona que habla a grán distancia del punto de audición. Es el caso de la famosa «sala de los secretos» de la Alhambra de Granada o de un punto concreto de la catedral londinense de Saint Paul. Pura física recreativa.

A finales del siglo XVI Tabourot dedica todo un

capítulo de su tratado a las composiciones en eco, que habían sido muy practicadas por los Grandes Retóricos franceses de finales del siglo xv y principios del xvi. «Une gentille facon de poétiser sur les repetitions de mots», escribe. Pero no se limita a inventariarlas, sino que introduce su opinión crítica sobre los diversos ejemplos de esta modalidad peculiar de rima. Así, por ejemplo, celebra un verso ecoico de Clément Marot (1496-1544) como «la blanche colombelle belle» y en cambio deplora «la couleur qui ma face efface», del mismo autor. Por una de aquellas casualidades causales Marot escribió en 1537 un breve poema titulado «A une Damoysele malade» que más de medio milenio después ha inspirado a Douglas Hofstadter una reflexión hercúlea sobre los límites de la traducción en la que los juegos lingüísticos tienen un papel decisivo. El Marot que preside *Le ton beau de Marot: In Praise of the Music of Language* de Hofstadter es el mismo que recoge pitos y palmas por sus composiciones ecoicas. Jean-Claude Margolin, en un estudio reciente sobre la obra de Tabourot, efectúa un documentado repaso de la tradición ecoica posterior a la fábula de la ninfa Eco, destacando la fascinación mística que todavía hoy despierta, entre científica y metafísica. Viene a decir que cuando Tabourot le dedicó un capítulo no podía prever el

éxito que tendría este fenómeno acústico entre músicos y poetas de todos los tiempos. Pocos años después de la puesta en circulación del concepto desde un punto de vista poético el jesuita del siglo XVII Athanasius Kircher llega a hablar de una verdadera filosofía del eco que denomina, con entusiasmo humanista, «Ecosofía». En su esfuerzo terminológico, Kircher también habla de poesía ecométrica.

El canon de las composiciones ecoicas incluye ejemplos de autores ilustres. Carbonero reproduce un soneto de Fray Luis de León (1527-1591) escrito con motivo de las exequias de Ana de Austria (1549-1580), reina de Castilla, que empieza así:

Mucho a la Majestad sagrada agrada  
Que atienda a quien está al cuidado dado,  
Que es el reino de acá prestado estado  
Pues es al fin de la jornada nada.

También el inglés Samuel Butler (1612-1680) practica el género para ridiculizar a Marot y a sus coetáneos en *Hudibras*, un poema heroico-cómico de corte quijotesco en el cual satiriza el puritanismo. En el canto tercero de la primera parte de *Hudibras* incluye este ejemplo de eco en francés de tipo satírico:

Pour nous plaire, un plumet  
Met



Tout en usage:  
Mais on trouve souvent  
Vent  
Dans son langage.  
On y voit des Commis  
Mis  
Comme des Princes,  
Après être venus  
Nuds  
De leurs Provinces.

François Georges Maréschal (1747-1789), marqués de Bièvre y padre del calambur, utiliza el eco en algunas de sus divulgadas creaciones. Por ejemplo, en la colección de calambures suyos que Delille editó con el título de *Biévriana ou jeux de mots*, figura el siguiente:

Je n'aime pas ton ton  
C'est cette éte qu'il a le plus plu  
J'aime les mûres mûres.

Por su parte, Victor Hugo (1802-1885), siempre mordaz a la hora de valorar los juegos de palabras de los otros, escribe una balada de doscientos versos en eco que empieza así:

Daigne proteger notre chasse  
Chasse  
De monseigneur saint Godefroi  
Roi

En italiano, dom Anacleto Bendazzi reproduce dos

versos basados en el eco como respuesta:

Cos'è un politicante? —Liticante.

Che fa la donna assiduamente? —Mente.

Finalmente, también hay ecos puntuales en ciertas inscripciones y epitafios. Americo Scarlatti descubre uno en una medalla que conmemora una victoria de Eugenio de Saboya sobre los turcos. Concretamente la toma de Belgrado, en 1717. Scarlatti —que documenta el hallazgo en un estudio del profesor Riccardo Adalgisio Marini— describe la medalla. Se puede ver en ella la victoriosa ofrenda al príncipe Eugenio de la corona de laurel y el bastón de mariscal del ejército austríaco. La escena queda rodeada por un lema ecoico: «Che bel grado da Belgrado!».

## Valoración

El eco es una precipitación de la rima. Una voz inconsistente que resuena y distorsiona, cada vez más apaciguada, lo que ya ha sido dicho. Talmente la transmisión cultural. La fascinación que provoca este fenómeno acústico proviene del extrañamiento que nos invade cuando oímos nuestra propia voz liberada de las resonancias craneales. Una sensación de alteridad hoy domesticada por las tecnologías que permiten la grabación del habla, pero que siglos atrás

debía de impresionar, sobre todo a los analfabetos que no habían accedido a la abstracción de la escritura. El uso poético del eco puede ser un recurso cómico de gran eficacia porque nos acerca al habla infantil, capaz de verbalizar mensajes terribles y fragmentarios desde la inocencia absoluta. Es un recurso de bardo que han adoptado muchos letristas de la canción popular. Una incitación a que el coro potencial formado por la audiencia se sume al poema, aunque sea para desvirtuar su sentido recto, para subrayar aspectos ocultos que toman relieve sólo gracias a la repetición, enfática y a menudo parcial, de la cola de cada verso. La facilidad de composición, mayor incluso que en el caso del pareado, es uno de sus poderes. Y también su mayor peligro.

### Ejemplos en castellano

Cuando el eco forma parte de la métrica del verso normalmente es una decapitación de la penúltima palabra de cada verso. Es el caso del soneto de Fray Luis de León antes citado:

Mucho a la Majestad sagrada agrada  
Que atienda a quien está al cuidado dado,  
Que es el reino de acá prestado estado  
Pues es al fin de la jornada nada;

La silla real por afamada amada,

El más sublime, el más pintado hado,  
Se ve en sepulcro encarcelado, helado,  
Su gloria al fin por desechada echada.

El que ve lo que acá se adquiere, quiere,  
Y cuanto la mayor ventura tura,  
Mire que a reina tal sotierra tierra.

Y si el que ojos hoy tuviere, viere,  
Pondrá ¡oh mundo! en tu locura cura,  
Pues el que fia en bien de tierra yerra.

Carbonero reproduce una composición del licenciado Juan López de Úbeda extraída de su *Cancionero y verjel de flores divinas* (Alcalá de Henares, 1588), que se basa en la modalidad de la palabra repetida al final de un verso y al principio del siguiente:

Dulcísimo Jesús, mi amor festina,  
Festina, que por verte peno y muero;  
Muero por ti, y ansí, mi amor, lo quiero,  
Quiérollo porque amor a esto me inclina.

Inclíname a decir, mi amor, camina,  
Camina más que el gamo muy ligero,  
Ligero y sin tardarte, porque espero,  
Espero que esperando amor se afina.

Enfermo estoy de amor y muy sediento,  
Sediento como el ciervo fatigado,  
Fatigado de amor tengo mi pecho:

Mi pecho sólo en verte está contento;  
Contento no hay sin ti, Jesús amado,  
Amado con amor fuerte y estrecho.



(1890), Delille (1800), Disraeli (1791), Hofstadter (1997), Margolin (1990), Scarlatti (1918), Tabourot (1582).

*Bibliografía literaria:*

Butler (1667), Marcial (1994).

### 8.1.5. *Trabalenguas*

#### Definición

Un trabalenguas es una frase cargada de aliteraciones que debe ser pronunciada con una cierta velocidad. Naturalmente los sonidos más repetidos suelen ser los que comportan una mayor dificultad de pronunciación. En castellano uno de los ejemplos emblemáticos de este artificio oral es, en una de las muchas versiones que circulan de él, «tres tristes tigres tragaron tres tazas de trigo». También es popular una serie que parte de «el cielo está enladrillado (o empedrado o encapotado o...), ¿quién lo desenladrillará? (o...), el desenladrillador que lo desenladrille buen desenladrillador será».

#### Origen

No parece demasiado aventurado afirmar que el trabalenguas nace en el primer estadio de cualquier

lengua. El objetivo es demostrar la destreza verbal de un hablante pronunciando una frase que contenga el mayor número posible de dificultades fonéticas. Pero el primer episodio documentado aparece en la Biblia. Concretamente en el *Libro de los Jueces*, XII. Se trata del sorprendente uso de la palabra *Sibbólet* (espiga) que hicieron los galaaditas tras denotar a los efraimitas para descubrir a los desertores del ejército rival. La traducción usada es de la Biblia de Jerusalén:

Galaad cortó a Efraím los vados del Jordán y cuando los fugitivos de Efraím decían: «Dejadme pasar», los hombres de Galaad preguntaban: «¿Eres efraimita?». Y si respondía «No» le añadían: «Pues di *Šibbólet*». Pero él decía: «*Sibbólet*», porque no podía pronunciarlo así. Entonces le echaban mano y lo degollaban junto a los vados del Jordán. Perecieron en aquella ocasión cuarenta y dos mil hombres de Efraím (Jueces, XII, 5-6).

Las diferencias dialectales entre dos pueblos vecinos cristalizan en la imposibilidad de los unos de pronunciar un fonema que usan los otros. Este uso idiosincrático de un sonido se encuentra a menudo en la base de los trabalenguas emblemáticos de cada lengua. Un hablante no nativo capaz de pronunciar con fluidez uno de estos obstáculos verbales en la lengua aprendida no sólo demuestra su habilidad lingüística. Casi muestra su adscripción a una nueva identidad.

El trabalenguas es un juego oral con mucha tradición en casi todas las lenguas. Al lado de las adivinanzas y de las paremias, el extenuante trabalenguas es uno de los artificios populares más documentados. En catalán existe una cierta confusión terminológica: conviven denominaciones como *embarbussament*, *empatoll*, *travallengties* o *entrebanca*, con claro predominio de la primera, derivada del mismo verbo que en castellano da «balbucear». En francés se denomina *bredouillage*, en inglés *tongue-twister* y en italiano *scioglilingua*.

## Historia

El trabalenguas tiene el atractivo de los juegos orales y muchos profesionales de la palabra lo utilizan como entrenamiento eficaz para conseguir la locuacidad que su oficio les exige. Ha sido muy divulgado un episodio del orador y político ateniense Demóstenes (384-322 a. C.), conocido por la apasionada elocuencia que desprendían sus discursos, entre los que destacan las famosas *Filípicas*. Demóstenes no inventó el trabalenguas, pero tenía problemas de dicción y se ve que se le trababa la lengua con frecuencia. Para superar esta irritante falta de fluidez se dedicó en cuerpo y alma a ejercitar la lengua colocándose una piedrecita en la



boca y repitiendo hasta la extenuación las palabras más difíciles que conocía. En la actualidad algunos locutores, antes de entrar en directo, usan un curioso método. Muerden un lápiz como si fuera un cuchillo en boca de un pirata y se ponen a hablar. Cuando por fin llega la hora de la verdad se liberan de este obstáculo y la alocución les sale con una facilidad natural muy satisfactoria. La piedrecilla de Demóstenes es un método equiparable a los entrenamientos que algunos corredores efectúan sobre la pesada arena de la playa.

Se pueden crear trabalenguas en todas las lenguas. Tres curiosos ejemplos latinos servirán para degustar la vocación juguetona de las aliteraciones en la madre de las lenguas románicas. Primero uno que se permite jugar con la ambigüedad formando un curioso triángulo sentimental: «Paulus Paulam amat, sed Paula alium amat» (Pablo ama a Paula, pero Paula ama a otro —con a breve en *alium*— o ama el ajo —con a larga—). En segundo lugar, uno de tipo onomatopéyico: «Quamquam sub aqua, sub aqua maledicere non temptant» (Aunque están bajo el agua ellas —las ranas— no dejan de renegar). Y finalmente, una pregunta digna del Kentucky Fried Chicken: «Ave ave aves esse aves?» (Hola, abuelo, ¿quieres comer pollo?).

Como el trabalenguas es un juego fonético y el

significado de la frase en cuestión tiene una importancia muy relativa, este artificio aliterativo suele atravesar los sólidos muros que separan las distintas tradiciones lingüísticas. No es extraño encontrar inventarios políglotas de trabalenguas o campeonatos que impliquen la lectura de frases imposibles en lenguas diversas. La revista norteamericana de lingüística recreativa *Word Ways* organizó uno que premiaba los trabalenguas más complicados. Los tres ganadores provienen de lenguas muy diversas. El primero era en inglés: «The sixth sick sheik's sixth sheep's sick» (La sexta oveja del sexto jeque enfermo está enferma). El segundo era una frase sin ninguna vocal: «Strch prst skrz krk» (Métete un dedo en el cuello). El tercero era en el dialecto de la región sudafricana de Transkel: «Igaga lazigikagika kwaze kwaghawaka ughoghogha» (El cráneo resbaló y se rompió la laringe). Como puede apreciarse en estos ejemplos de estética Guinness, lo que menos importa en un trabalenguas es su significado. La cuestión es que sufra la lengua o, como suele decirse, que *se lengüe la trabe*.

En el teatro inglés ha florecido cierta tradición que empuja a los actores a las carreras verbales. La fórmula es gradual. Parte de un fragmento y juega con la dicción cada vez más acelerada de los mismos versos. Esta velocidad verbal los acerca al espacio

del trabalenguas aunque el texto en cuestión no sea demasiado aliterativo. Esto se da especialmente en obras musicales —como las de Gilbert & Sullivan, de finales del XIX— que contienen canciones susceptibles de ser aceleradas hasta la apnea, como el baile griego del sirtaki y tantos otros. Un tema en castellano de este tipo fue muy popular durante la década de los setenta: el llamado «Vals del minuto» que cantaba Nacha Guevara con una labia prodigiosa.

Martin Gardner documenta dos ejemplos literarios que giran alrededor de la aliteración sistemática y del trabalenguas. Por un lado, Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) publicó en 1935 una defensa del derecho de un escritor a hacer un uso lúdico de la aliteración con el título *An Apology for Buffoons*. El otro ejemplo es más delicado. Se trata de las obras de Amanda McKittrick Ros (1861-1939), una autora olvidada de quien Aldous Huxley llegó a decir que escribía novelas notables pero conocidas por un público ínfimo. Las tres obras que McKittrick publicó tienen títulos tautogramáticos: *Irene Iddesleigh*, *Delina Delaney* y *Donald Dudley*. Gardner cita una cuarta novela póstuma titulada pertinentemente *Helen Huddleson* y dos más totalmente desconocidas que McKittrick aseguraba haber escrito, *The Lusty Lawyer* y *Motherless Moon*. También sus dos libros de poemas son un homenaje a

la aliteración: *Poems of Puncture* y *Fumes of Formation*. En cada obra Amanda McKittrick se obsesionaba con algún fonema y lo hacía aparecer mucho, pero según Gardner su manía constante de aliterar no la divertía nada. Más bien lo consideraba un hecho inevitable. Jack Loudan escribió la biografía de este singular personaje, pero a principios del siglo XXI sus libros son difíciles de encontrar.

## Valoración

El trabalenguas es una carrera de obstáculos que apela a la agilidad del aparato fonador. Un reto ideal para los exhibicionistas de la locuacidad. Se trata de transitar a buen paso por los límites de la pronunciabilidad entre una multitud de oyentes que esperan el desliz que nos arrastre al habla sin sentido. O a la obscenidad casual. De hecho, muchos trabalenguas son campos de minas que contienen palabras susceptibles de hacernos caer en la malsonancia propia de los *lapsus linguae* más celebrados. En realidad, los trabalenguas sólo tienen sentido en el terreno de la oralidad. Su independencia de la escritura es tan enorme que, a veces, algunos pensadores o científicos inventan trabalenguas no intencionados al escribir sobre

determinados conceptos. Es el caso, por ejemplo, de la famosa «destemtorialización» que pusieron en circulación los críticos Deleuze y Guattari. Un obstáculo insalvable para muchos conferenciantes. O la «desburocratización» que suelen pedir ciertos políticos sin responsabilidades de gobierno. Estos trabalenguas espontáneos a menudo llegan a ser lugares comunes entre los oradores. Los más vivos generan circunloquios u otras fórmulas presuntamente graciosas que les permiten evitarlos, como «la desterrietcétera» o «esta des-i-ción que se nos resiste». Los trabalenguas también pueden ser la venganza del negro que prepara discursos para los personajes públicos. Armas de guionista.

### Ejemplos en castellano

Hay montones de trabalenguas, tradicionales y de nueva creación, en colecciones más o menos funcionales que suelen tender a la presentación infantil, ya que el uso del trabalenguas es frecuente en los procesos de aprendizaje de cualquier lengua. Carbonero reproduce un poema de Pedro Calderón que aún hoy es habitual en algunos cancioneros populares. Como puede apreciarse a primera vista la jota preside la flagrante sobredosis aliterativa, de modo que su transformación en trabalenguas es tan

lógica como previsible:

Dijo un majo de Jerez  
Con su faja y traje majo,  
Yo al más majo tiro a tajo,  
Que soy jaque de Jerez.  
Un gitano que el jaez  
Apretaba a un jaco cojo,  
Cogiendo lleno de enojo  
De esquilar la tijereta,  
Dijo al majo, por la jeta  
Te la encajo si te cojo.  
Nadie me moja la oreja,  
Dijo el majo, y arrempuja;  
El gitano también puja,  
Uno jura y otro ceja.  
En contienda tan pareja  
El jaco cojo se encaja,  
Y tales coces baraja,  
Que el empuje del zancajo  
Hizo entrar sin gran trabajo  
Al gitano y jaque en caja.

También son curiosos los dieciséis trabalenguas palindrómicos que el 8 de octubre de 1989 el madrileño Fernando Sáenz Ridruejo publicó en el suplemento dominical *Blanco y Negro* del diario *ABC*. Entre otros, Sáenz proponía: «A la rusa, rosa roja, bajo raso rasúrala», «Ata la lata a la gata tagala; a la gata tagala ata la lata» y «A Lola la loca la colocala cola la Lola».

*Bibliografía ludolingüística:*

Bravo (1992), Carbonero (1890), Chesterton (1935),

Disraeli (1791), Gardner (1961), Janer Manila (1985), Millà (1958), Tapia (1989), Tirado (1988).

*Bibliografía literaria:*

Loudan (1954).

## 8.2. REPETICIÓN DE PARADIGMAS

### 8.2.1. *Isomorfismo*

#### Definición

Dos palabras son isomorfas si tienen la misma secuencia de letras, como por ejemplo MURMURO y BÁRBARO (1231234) o CARA y ASES (1232). Hay otra modalidad de isomorfismo más débil que asocia las palabras que presentan la misma secuencia de vocales y consonantes, como RIVALDO, RONALDO y CATARRO (CVCVCCV). Más que un género independiente, el isomorfismo se puede considerar como un medio auxiliar para la creación de otros artificios ludolingüísticos.

#### Origen

El tratamiento lúdico del isomorfismo data de 1971, cuando el norteamericano Jack Levine publica un singular diccionario que contiene todas las palabras inglesas de dos a nueve letras ordenadas en

subgrupos isomórficos. Seis años antes Dmitri Borgmann, el fundador oficial de la *Logology* norteamericana, ya había comenzado a especular sobre la cuestión. Él es el responsable de la aplicación del término isomorfismo (de igual forma) a este fenómeno. Levine habla siempre de *patterns* (modelos, patrones).

## Historia

El diccionario de Levine luce un título muy descriptivo: *A List of Pattern Words of Lengths Two Through Nine*. Agrupa todas las palabras de dos a nueve letras de longitud que tienen entrada en la tercera edición del *Webster's Unabridged Dictionary*, uno de los diccionarios de referencia más habituales entre los ludolingüistas norteamericanos. Por ejemplo, EXCESS está en el mismo grupo que BAMBOO (y otras veintitrés palabras más) porque comparten la estructura 123144. Aproximadamente hay 184 000 entradas, todas ordenadas según la longitud. Las palabras de la misma longitud se dividen en subgrupos definidos por el número de letras que aparecen dos, tres, cuatro veces... Por ejemplo, FLORISTS (que tiene una letra repetida dos veces —S—) está recogida en el código 2 y HOMOMORPH (con dos letras duplicadas —H, M



— y una triplicada —O—), en el código 223.

Finalmente, las palabras de igual longitud en un mismo subgrupo vuelven a estar agrupadas en nuevas subdivisiones según su estructura. Por ejemplo, las palabras HORROR y EFFETE figuran las dos en el código 23, pero HORROR va asociada a la secuencia 2.5-3.4.6 (la O aparece en las posiciones segunda y quinta y la R en la tercera, cuarta y sexta), mientras que EFFETE se asocia a la secuencia 2.3-1.4.6. Es un sistema de clasificación mucho más complicado de describir que de usar, porque las palabras isomorfas se visualizan con una cierta facilidad, sobre todo escritas en mayúsculas. La obra de Levine, muy usada durante los años setenta por los amantes de la ludolingüística especulativa que empezaba a desarrollarse desde las páginas de la revista *Word Ways*, quedó completamente obsoleta cuando la revolución tecnológica empezó a imponerse. El valor de cualquier repertorio de palabras según su morfología, sean cuales sean los criterios de ordenación, cae en picado cuando un ordenador de mediana potencia puede reproducirlo en cuestión de segundos.

## Valoración

El isomorfismo permite establecer lazos visuales de

baja intensidad entre palabras de la misma longitud, pero su interés es limitado. Más bien se trata de una investigación previa que puede alimentar el proceso creativo de otros artificios más atractivos. En todo caso, la explotación del isomorfismo parece condenada a no salir de las páginas de pasatiempos de la prensa, y aún ahí con un papel muy secundario. Los rotulistas son, tal vez, los que más lo tienen en cuenta, ni que sea de un modo intuitivo. Parece obvio que un grafista que se enfrente al diseño de un rótulo para un centro comercial que deba decir «Compre en el centro» será sensible al isomorfismo que relaciona «compre» y «centro».

*Bibliografía ludolingüística:*

Borgmann (1965), Levine (1971).

### 8.2.2. *Palabras banana*

#### Definición

El universo de las palabras llamadas «banana» designa a aquellas palabras y textos que presentan una alternancia regular de una consonante y una vocal, como «cara» (CVCV), «banana» (3CV), «la cabaña» (4CV), «Copacabana» (5CV), «Nicola di Bari» (6CV) o «la cara de la niña cubana de Copacabana no dice nada» (21CV). Esta variante CV

que ejemplifica la palabra «banana» —igual como lo hubiese hecho la también sabrosa «patata»— se denomina parivocálica porque implica un inicio consonántico y un final vocálico. En menor medida, existen otras tres variantes de alternancia CV: las palabras pariconsonánticas, como «ananás» (VCVCVC), con vocal inicial y final consonántico; las disparivocálicas como «adora» (VCVCV), con una vocal delante y otra detrás; y las dispariconsonánticas como «bebes» (CVCVC), con inicio y final consonántico.

## Origen

La alternancia visible entre vocales y consonantes —ausente en la tradición semítica— es una de las aportaciones del alfabeto griego a la escritura. Todas las lenguas de trabajo de Verbalia consideran la alternancia regular como un fenómeno curioso, pero no parece que hayan ido demasiado más allá de la observación. La terminología sobre la alternancia consonante vocal que conforma el universo «banana» proviene del ludolingüista italiano Stefano Bartezzaghi. En 1989 lanzó el reto parivocálico desde su sección en el suplemento literario de *La Stampa* a partir de dos citas africanas y una enigmística. Escribió: «Hay un principio

anticolonialista que reza «un pueblo, una patria» y un principio *antiapartheid* que dice «un hombre, un voto». En el mundo de los crucigramas encontramos un principio análogo a éstos que afirma «una consonante, una vocal».

## Historia

La propuesta de Bartezzaghi se centró en la búsqueda de la palabra «banana» más larga de la lengua italiana. Los lectores de *La Stampa* compitieron con entusiasmo y al final quien se llevó el gato al agua fue el escritor Giuseppe Varaldo (Imperia). Varaldo, autor también del palíndromo más largo que se conoce en italiano, aportó el adjetivo sustantivado *coronarodilatatore* (9CV), documentado en numerosos folletos farmacológicos a pesar de su notable ausencia en el diccionario *Zingarelli*, notario habitual en la mayoría de los torneos ludolingüísticos en Italia.

## Valoración

La alternancia vocal-consonante es una constricción muy productiva en la mayoría de las lenguas románicas que conlleva una escritura sin dígrafos ni sílabas cerradas. Después de la escritura lipogramática, tal vez sea una de las «máquinas de

escribir» más equilibradas del mercado potencial, porque ata al escritor de manos pero jamás le ahoga. La búsqueda de palabras «banana» previa a la confección de un texto que respete la alternancia regular nos transporta a la infancia. A menudo las palabras que obedecen la ley CV pertenecen al vocabulario básico preescolar. En especial si son cortas. Palabras como mamá, papá, casa, caca, pipí, pera, patata, cocina, cama o mesa. Bisílabos y trisílabos que forman parte de nuestra competencia lingüística desde el balbuceo, sin complicaciones fonéticas ni transiciones abruptas. Esta extraña simplicidad surgida de complicarse voluntariamente la escritura mediante una constricción notable es una paradoja muy poderosa. La escritura bajo constricción partiendo de esta alternancia tan primaria resulta una buena manera de afrontar el punto de vista de un niño ágrafo.

### Ejemplos en castellano

No resulta demasiado complicado reproducir en castellano la subasta al alza que Bartezzaghi inició desde las páginas de *La Stampa*. La franja 6CV puede contener bananas tan positivas como una fuerza *pacificadora* o *regenerativa*, al lado de otras más ambiguas, como *mitificadora* o *desaparecida*. La

franja 7CV ya empieza a nutrirse de términos técnicos. Al lado de una humilde *humificadora* aparece vocabulario especializado del tipo *vasodilatadora*, *polisacaridasa*, *colinacetilasa*, *catalasapositiva*, *catalasanegativa* o *fenomenológica*: Más allá de la cota 8 la especulación compositiva ya es muy elevada. En cuanto a las otras tres modalidades, las palabras ananás también llegan al grado 7 con una cierta facilidad: *ovoviviparidad* y *unilateralidad*; la disparivocálica se queda, de momento, en el grado 5 —*imaginativa*— y la dispariconsonántica también llega al grado 7 —*comunicabilidad*.

*Bibliografía ludolingüística:*  
Bartezzaghi (1992).

### 8.2.3. *Poligrama*

#### Definición

Un poligrama es una palabra en la que cada letra viene repetida un mínimo de dos veces o, dicho de otro modo, una palabra que no contiene ninguna letra única. Por ejemplo «agregaré» (palabra de ocho letras repartidas en cuatro parejas: 8, 2aegr en la notación convencional) o «quisquilloso» (2ilogsu). Los poligramas constituyen una categoría antónima

del «heterograma» [6.3.11, aquella palabra que no contiene ninguna letra repetida, como «adulterinos».

## Origen

La búsqueda y captura de poligramas es una de las muchas propuestas de la *logology* norteamericana. El ejemplo fundacional de los poligramas en inglés aparece en 1972 en las páginas de la revista especializada en lingüística recreativa *Word Ways*. Después de reseñar el curioso diccionario de palabras isomorfas que acababa de publicar Levine el encargado de la sección enigmística «Kickshaws», David L. Silverman, define a la criatura, la bautiza, da ejemplos poligramáticos y lanza el reto de encontrar más. El primer ejemplo que ofrece Silverman es el término matemático *nonillion* ( $9, 3n-2iol$ ) que en América designa al número cardinal equivalente a la treintena potencia de 10 y en Gran Bretaña, 10 elevado a 54. El término sabio adoptado para designar a los poligramas proviene de la fusión del prefijo de origen griego poli- (muchos) con el sufijo también griego -grámma (letra). Se da la circunstancia de que en el lenguaje químico «poli-» antepuesto a un afijo de clase funcional indica que un mismo grupo funcional se repite dos o más veces en una misma estructura, de modo que el neologismo

ludolingüístico adquiere un sentido muy preciso.

## Historia

El reto de los *nonillions* (9, 3n-2iol) fue rápidamente superado por los lectores activos de *Word Ways*. En el número siguiente unos normalísimos *intestines* (10, 2einst) mejoraban la palabra de partida en cantidad (palabra de diez letras) y calidad (cinco parejas justas). La carrera poligramática ya no se detuvo hasta que irrumpió un récord prácticamente insuperable conseguido con la forma plural del sustantivo que designa al antiantropomorfismo en el diccionario *Webster: antianthropomorphisms* (21, 30-2ahimnprst). La búsqueda de poligramas se ha mostrado muy productiva en italiano, debido a la gran importancia de la geminación (*radoppiamento*) en la lengua italiana. Uno de los más obvios es el apellido del gran escritor siciliano Leonardo Sciascia (8, 2scia), equiparable poligramáticamente al del dramaturgo catalán Sergi Belbel (6, 2bel). El poligrama mínimo es bisilábico y suele mantener una relación estrecha con la adquisición del lenguaje. Las clásicas primeras palabras que articulan los niños (papa, mama, yaya, tata, tete, caca) son poligramáticas. También el recordado Dadá que puso en circulación el poeta rumano Tristan Tzara lo era:



4, 2da. Más allá de estas palabras tan breves comienza la aventura.

Una variación restringida de los poligramas son las palabras que presentan una disposición de cuatro letras contiguas equiparable a las «dobles parejas» del póquer. El apellido del filósofo noruego Anathon Aall encaja en la propuesta. Esta doble duplicación, tan escasa en lengua castellana, es frecuente en la formación de acrónimos —CCOO por Comisiones Obreras o FFCC por Ferrocarriles Catalanes—, pero hay muy pocas palabras de cuatro letras que tengan esta disposición dual en casi todas las lenguas, de modo que se suelen admitir palabras más largas que presenten la secuencia 2-2 en su interior, aunque no sean propiamente poligramáticas (como en Ramon Llull). El personaje femenino de Marcel Duchamp firmaba Rose Sélavy con dos erres iniciales. También, como era de esperar, César Vallejo era capaz de escribir versos tan aortográficos en español como éste: «qué le bamos a hhazer».

## Valoración

Estamos ante un juego de palabras de interés más bien discreto. La mayoría de los juegos morfológicos son material de entomólogo y muy pocas veces van más allá de la elaboración de un repertorio. De todos

modos el hecho poligramático es opaco. A diferencia de otros paradigmas más visuales —como las palabras monovocálicas (acabada) o pentavocálicas (murciélago)— un poligrama no se distingue a primera vista. Por eso descubrir que en el seno de los ambientes más *aristocráticos* (2 aciorst) no hay ningún individuo solitario puede provocar un placer vagamente comparable al hallazgo de un anagrama (Nuria-ruina) o un bifronte (Roma-amor). Es el tipo de cosquilleo que siente el cazador de mariposas cuando descubre una que todavía no posee y ya se la imagina en la colección. Una emoción filatélica. Sin embargo, más allá de los repertorios de poligramas y del hallazgo visual de una doble pareja, la única actividad destacable generada por la definición del espacio poligramático ha sido buscar el ejemplar más largo de cada lengua. El paso del paradigma al sintagma no suele producirse en este campo, a pesar de que es perfectamente viable escribir textos que sólo contengan poligramas. En todo caso, cabe destacar que la llamada «polipoesía» no tiene nada que ver con el espacio poligramático.

### Ejemplos en castellano

Algunos poligramas en castellano son *rememoro* (8, 2emro), *arrasarás* (9, 4<sup>a</sup>-3r-2s), *prepararé* (9, 3r-

2aep), *retrataré* (9, 3r-2aet), *acariciara* (10, 4a-2cri) o *segregarás* (10, 2 aegrs).

*Bibliografía ludolingüística:*

Levine (1971), Silverman (1972).

#### 8.2.4. *Palabras promiscuas*

##### Definición

Una palabra promiscua es aquella que presenta una sola vocal acompañada por cuatro o más consonantes (como «Schwartz») y viceversa (como «airee»). Con un buen número de estas palabras polígamas o poliándricas se pueden escribir textos inteligibles que presenten una (des)proporción entre vocales y consonantes superior a 1/3.

##### Origen

El escritor italiano Italo Svevo (1861-1928), autor de novelas tan notables como *Senilità* (1898) o *La coscienza di Zeno* (1923), explicaba que había decidido adoptar un nombre de pluma al darse cuenta del curioso fenómeno lingüístico que mostraba su apellido. El autor de Trieste se llamaba en realidad Ettore Schmitz. Y en su linaje germánico la pobre «i» estaba sola y perdida entre las seis agresivas

consonantes que la rodeaban. Este origen ludolingüístico del posterior pseudónimo italo-germánico de Svevo ejerce de episodio fundacional en la historia de la promiscuidad letrada.

## Historia

La estructura morfológica de cada lengua incide de un modo decisivo en la productividad de este artificio. En el ámbito de los repertorios de ejemplos muchas tradiciones ludolingüísticas coinciden en la búsqueda del mayor número de consonantes seguidas que puede admitir una palabra. La toponimia, en este caso, actúa de elemento de unión, ya que la mayoría de los ejemplos más desproporcionados son nombres propios de origen germánico o celta. En este sentido destaca la notación de la lengua galesa, que presenta muchas palabras teóricamente avocálicas con el auxilio de Y y W en la función de semivocales. Un ejemplo señalado de esta tradición galesa es una antigua mina de oro hoy transformada en museo que responde a un nombre imposible: Gwynfynydd. El aspecto impronunciable de unos mismos nombres propios llama la atención a los aficionados a la lingüística recreativa en diversas lenguas. Así, cualquier búsqueda popular de la palabra promiscua con más consonantes por vocal pasa inexorablemente

por apellidos germánicos tan corrientes como Schmitz, Schwartz, Schvenck, Schwandl, Schwandt o Schwippl, presentes en las guías telefónicas de muchas ciudades del mundo occidental.

Naturalmente, algunos portadores de apellidos promiscuos han saltado a la fama por razones diversas. Es el caso, entre otros, del tenista alemán Michael Stich (i4), del futbolista holandés Johan Cruyff (u5) —a pesar del hermafroditismo latente de la y griega—, del periodista Hermann Tertsch (e6) o del novelista Fernando Schwartz (a7). Una calle londinense llamada Knightsbridge ha sido a menudo destacada por la presencia de un paquete de seis consonantes seguidas (gh<sup>t</sup>sbr) en el nombre. Disraeli también recoge un topónimo con nueve consonantes seguidas —«Nosmnbdsgrsutt»— que el autor inglés Robert Paltock se inventó para bautizar a la tierra de la gente voladora en una novela del siglo xvii. Finalmente, la expresión *pyrzqzgl* es una fórmula mágica que permite que la gente se transforme en cualquier cosa que desee en *The Wonderful Wizard of Oz* de Lyman Frank Baum (1856-1919).

## Valoración

Vista desde el Mediterráneo, la proliferación de consonantes remite tópicamente al norte de Europa.

Antropónimos o topónimos con muchas kas, ges, haches, doble uves, jotas... La imagen perfecta de la impronunciabilidad para un hablante de lenguas románicas. Pero también recuerdan la desidia de los informáticos cuando hacen pruebas de escritura automática en ficheros provisionales de procesadores de texto o gestores de correo electrónico. Las despreocupadas caricias sobre el teclado de los informáticos suelen producir textos bastante promiscuos dada la desproporción numérica (5-21) entre las teclas vocálicas y las consonánticas. Textos como «po'kljgfkasjhfsda», una retahíla que acabo de producir mientras escribo este párrafo con un simple paseo fortuito de todos los dedos sobre el teclado de mi ordenador. Los textos escritos adrede a partir de esta constricción proporcional van plagados de dígrafos y de sílabas cerradas. Tienen una prosodia irregular próxima a la de los trabalenguas y parecen muy propicios para la descripción de un paisaje abrupto, un atasco de tráfico o una fábrica muy ruidosa. En todo caso, suelen ser textos alejados de las acciones lineales.

*Bibliografía ludolingüística:*

Disraeli (1791).

*Bibliografía literaria:*

Baum (1900).

## 8.2.5. *Composiciones monosilábicas*

### Definición

Composiciones en prosa escritas sólo con palabras monosilábicas. Algunos de los «poemas monosilábicos» medievales sólo lo son parcialmente, ya que limitan la exigencia monosilábica a las palabras rima.

### Origen

Albert Rossich cita ejemplos monosilábicos entre los trovadores, como Cerverí de Girona, pero sitúa la formalización del artificio en la literatura catalana del siglo XVII. La práctica monosilábica habría nacido para demostrar que el reproche de lengua corta que los castellanistas dirigían al catalán era, en realidad, una ventaja. Esta idea aparece formulada de manera explícita en el título del primer ejemplo conocido: un soneto anónimo —cuya atribución a Josep Elies Estrugós es puesta en duda por Rossich— de 1644.

### Historia

«Una llengua avara —doncs rica— em permeté aquesta contribució anticipada al tan plausible

programa d'austeritat». Lo escribió Pere Quart en la segunda mitad del siglo XX para encabezar uno de sus poemas más populares, la monosilábica «Tirallonga deis monosíl·labs», pero es una frase que sirve para definir las intenciones de los poetas catalanes que, cuatro siglos antes, habían optado por pergeñar textos sólo con monosílabos. Tal como aparece desde el primer ejemplo, la motivación de este género ludolingüístico fue demostrar las ventajas de la brevedad de la lengua catalana en comparación con la castellana. Rossich ha estudiado en profundidad esta tradición eminentemente catalana que también tuvo un gran éxito entre los escritores valencianos. Un estudioso del monosilabismo valenciano llamado Francesc Almela cita siete inventarios de monosílabos valencianos, a los que cabe sumar dos más en el Principado y otro en Mallorca.

Aunque la calidad literaria de los primeros ejemplos es muy baja, parece que poco a poco estos experimentos lingüísticos fueron adquiriendo una cierta solidez. Rossich afirma que Llorenç Mateu i Sanç (1653) escribió como mínimo dos francamente mejores. La lista de autores que practicaron el monosilabismo ya en el siglo XVIII es larga: Josep Vicent Ortí, Larles Ros, Ignasi Ferrera, Marc Antoni d'Orellana, Joan Baptista Escorigüela y, en prosa, Ramon Ferrer. Pero la estrategia diferenciadora del



francés y del español no triunfó. De hecho, en castellano también hay muchos ejemplos, aunque más tardíos, que responden a una voluntad humorística de practicar el virtuosismo versificador. En francés sólo hay ejemplos esporádicos, también más tardíos.

En junio de 1886 la villa francesa de Eu (8000 habitantes) organizó un Gran Festival del Crucigrama centrado en la resolución de una parrilla gigante con el perfil del mapa de Europa extendida en la plaza mayor del pueblo. El origen de esta convocatoria fue el monosilabismo. Eu es un clásico de los crucigramas franceses —«en algún pequeño lugar de Francia (dos letras)»—, de modo que su alcalde decidió ponerse en contacto con sus colegas de Ay y de Is, las otras dos villas francesas que compiten por ser la respuesta correcta de la definición citada. La iniciativa podría despertar una especie de olimpismo bonsai paralelo al desarrollado por las naciones más pequeñas del mundo (Andorra, San Marino, Mónaco, Luxemburgo, Liechtenstein, Vaticano...) que podría incluir a los siguientes participantes: la belga As, la norteitaliana Ro, la alemana Au, la noruega Mo, la danesa He, las suecas By, Od, Or y Os, las japonesas Ei, Ta y To, la ex soviética Cu, la tailandesa Oi, la egipcia Ed, las occitanas Fa y Ol o la ghanesa Wa...

Valoración

El encadenamiento de monosílabos reproduce un habla sincopada y orientalizante que distorsiona con su transcurrir a trompicones la prosodia del texto hasta el punto de actuar sobre ella como un metrónomo acelerado. Pocas veces un artificio ludolingüístico ha tenido una motivación tan, digamos, patriótica como los poemas monosilábicos catalanes. El uso de monosílabos —sí, no— ha sido percibido tradicionalmente como una prueba de pobreza lingüística, pero lo cierto es que la alabanza del laconismo también tiene una larga tradición. De las cinco lenguas de trabajo de Verbalia las más dotadas para construir textos monosilábicos son el inglés y el catalán.

### Ejemplo en castellano

El valenciano Benet Altet y Ruate, autor en 1858 de un poema monosilábico de 77 octavas (616 versos) en catalán titulado *Deu y lo mon*, también practicó el monosilabismo en castellano, firmando como Benito Altet. Según Garbonero, el 4 de abril de 1884 publicó este poema —cuya ortografía actualizó— en el periódico valenciano *El Zuavo*:

#### AL PIE DE LA CRUZ

Ved al pie de la Cruz a la sin par,  
A la que fue tan fiel a su gran Dios,

Que des que vio la luz fue de El en pos,  
Cual va de sol a sol el Rhin al mar:

La que le dio su pan y dio su lar,  
Y, lo que es más, a luz le dio por nos,  
¿Y yo, a quien don tras don, ¡oh Dios! dais Vos,  
No más que hiel y Cruz os he de dar?

No ha de ser ya cual fue; de hoy más en vez  
De la Cruz y la hiel, que es un dar vil,  
Os he de dar sin fin gran loor y prez,

Y que por mí os lo den cien y cien mil.  
¡Oh! buen Dios que por mí os veis en Cruz,  
Y sois mi paz, mi bien, mi «Pan», mi luz!

*Bibliografía ludolingüística:*

Rossich (1979, 1989).

*Bibliografía literaria:*

Altet (1858), Pere Quart (1968).

## 8.3. DUPLICACIÓN DE SENTIDO

### 8.3.1. *Doble Sentido*

#### Definición

El doble sentido es la base de la mayoría de los juegos de palabras no estrictamente morfológicos ni geométricos. Se trata de aprovechar una coincidencia verbal inesperada —un choque de palabras— para construir un mensaje ambiguo que pueda ser

entendido, como mínimo, de dos maneras distintas. Un buen ejemplo es el clásico «Tu es Petrus, et super hanc petram aedificabo Ecclesiam meara» que la *Vulgata* popularizó en latín pero que ya venía de una atropohomonimia aramea. Los choques de palabras que provocan esta especie de equívocos están inscritos en la dialéctica entre unidad y diversidad que conforma una pareja presente en todos los manuales de semántica: P & H. La princesa de la diversidad *mademoiselle* Polisemia (banco: de madera, de dinero, de peces...) y la reina de la falsa unidad *madame* Homonimia (vino: se acercó, un buen Rioja). La variante fonética de H —llamada homofonía («soy lo que es hoy», en afortunada actualización de las ideas de Heráclito hecha por Julián Ríos)— también participa en la construcción del doble sentido, en especial en lenguas como el francés que presentan una mayor distancia entre la escritura y el habla. El término francés *double entendre* ha tenido una presencia discreta pero constante en otras lenguas europeas a la hora de referirse a ello.

## Origen

Buscar el origen de la ambigüedad es hurgar en el origen del lenguaje. Los límites entre homonimia y

polisemia son imprecisos ya que están basados en consideraciones de tipo etimológico. «Banco» o «marco» son palabras claramente polisémicas y el doble sentido fortuito de «vino» (se acercó, un buen Rioja) es indudablemente homonímico. Pero no todos los ejemplos son tan claros. El lingüista John Lyons estudia el caso de la palabra portuguesa *porto* (puerto marino, vino). El *porto* marino deriva del latín *portus* y el vino proviene del topónimo portugués «Oporto». Pero la ciudad que da nombre al vino se llama como se llama porque es un puerto de mar (en portugués «O porto»). O sea que el origen etimológico común excluiría la homonimia. Lyons considera que la polisemia es un elemento básico en la economía de la lengua y en cambio trata a la homonimia de hecho casual y privado de ventajas, que a menudo obstaculiza la comunicación.

Desde una óptica ludolingüística lo mejor es prescindir de estas disquisiciones propias de los *quodlibets* medievales y dedicarse a fijar las modalidades básicas de aprovechamiento de la ambigüedad que han generado una tradición. Esto permite historiarlas una por una, sin olvidar que la pretensión de elaborar una clasificación «racional» de este tipo de equívocos es una tontería monumental, porque cada treinta y tres segundos nace un nuevo ejemplo en alguna lengua ignota del planeta que

podría constituirse en excepción a la norma.

## Historia de las variantes básicas

Entre todas las denominaciones posibles que designan al doble sentido, cabe citar especialmente el bisenso (palabra con más de un sentido), la dilogía (ambigüedad en genérico) y la anfibología (frase con más de un sentido). La dilogía es la base de muchos artificios verbales, y notablemente de la *crittografia mnemoniche* italiana. También se puede adjudicar una tradición ludolingüística a la figura retórica denominada antanaclasis, a las dilogías que parten de nombres de persona y a las que actúan por disociación. Finalmente, explotaciones de la ambigüedad tan consolidadas e hilarantes como el calambur (o *pun*), las homofonías, los versos holorimos, los spoonerismos, las piquiponadas o los malapropismos figuran en subcapítulos independientes.

## El bisenso

La enigmística clásica italiana ha creado una especialidad de enigma denominada «bisenso» que se basa en el doble sentido de un vocablo. Normalmente el bisenso se desarrolla en un par de enigmas previos, uno para cada uno de los sentidos

de la palabra solución. Artú ofrece este ejemplo construido a partir del doble sentido de *vite* (viña, caracol):

Mamma giovane

A te piace mia figlia, e le fai festa;  
eppure è a me che fai girar la testa!

Italo Calvino construyó su conocida novela *Il barone rampante* a partir de un bisenso: el que permite asociar la palabra italiana *albero* a cualquier tronco de árbol pero también a un mástil de velero o a otros palos parecidos, aunque sean metálicos. La idea que genera la obra es que el barón Cosimo di Rondó decide un buen día encaramarse a una encina y a partir de entonces vivir siempre encima de los *alberi*, talmente Simón el estilista en su columna. Cosimo no podrá descender nunca de los árboles, pero su vida transcurrirá entre ramas e irá cambiando de posición. Esta condición de partida —esta constricción— incide de un modo muy determinado en la obra, pero no ha pervivido en algunas de las traducciones que se han hecho de la obra. La homonimia italiana de *albero* permite a Calvino hacer pasar a su protagonista del tronco de un árbol a un mástil metálico de barco. Pero esta nueva destinación del estrafalario barón se escapa del territorio homonímico en algunas lenguas que no

denominan así a los «árboles» y «vergas» de un buque —su «arboladura»—: el término francés *mat* o el inglés *mast*, por ejemplo, ya se alejan del árbol inicial. No todos los traductores, por tanto, han sido capaces de enarbolar la homonimia de Calvino.

En castellano, el maestro Correas recoge con evidente fruición las frases equívocas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, con especial énfasis en las picaruelas. Una de las decentes (que son las menos) reza: «Uno nada, y otro nonada». «Por antigüedad tiene gracia», subraya Correas, como excusándose de la sólida apariencia de sandez que presenta su ejemplo.

## La anfibología

Tal vez la anfibología es la modalidad más nítida de doble sentido. El término proviene de las voces griegas *amphibolos* (ambiguo, equívoco) y *lógos* (palabra, discurso). Se trata de una frase que puede tener dos, o más, lecturas. Como en aquella máxima que reza «Uno de los pocos privilegios del escritor es que la frase “Me voy a leer” tenga doble sentido». O bien la terrible «Ella toca el arpa y él la viola». Una frase construida a partir de un hallazgo homonímico: en este caso el que relaciona un instrumento de cuerda con la tercera persona de



singular del presente de indicativo del verbo «violar». La segunda homonimia, que fusiona el artículo indeterminado y el pronombre en «la», es menos espectacular pero no menos efectiva. Americo Scarlatti afirma que Voltaire admiraba muchísimo un antiguo tratado sobre la anfibología llamado *De dubio sermone* que escribió Plinio el Joven (-61-112 d. C.) «para enseñar a hablar de un modo tan sutil que no lo entiendan los tiranos». Este concepto de la sutileza tan próximo a los sofistas y a la ironía sitúa al esfuerzo constructor de anfibologías en un terreno elevado, muy próximo al de la creación literaria. Pero todo el prestigio se desvanece de repente cuando las frases ambiguas no están construidas a conciencia sino que son fruto de una redacción incompetente.

Pasemos, por un momento, del territorio ludolingüístico al de la lingüística. Jesús Tusón, por ejemplo, analiza una frase anfibológica en su libro *El luxe del llenguatge* «Hay una bolsa de ropa perdida en la Secretaría de la Escuela». Tusón le descubre una docena de sentidos diferentes:

Puede pasar que la ropa se haya perdido (o no) exactamente en la Secretaría; que la bolsa sea (o no) de ropa; que se haya perdido sólo la bolsa, o la bolsa con ropa, o tan sólo la ropa. De modo que hay, una vez contadas todas las combinaciones (2x2x3), doce interpretaciones posibles.

Esta abundancia semántica no se asocia a la riqueza lingüística, sino todo lo contrario. La incompetencia de quien ha redactado la nota sólo se ve aliviada por la importancia del contexto. Tusón destaca la trascendencia de ciertos datos ajenos al redactado de una frase para su correcta interpretación. De modo que al final deduce que alguna persona de la escuela debe de haber metido dentro de una bolsa un buen número de piezas de ropa perdidas por los niños y la ha guardado en la secretaría del centro. La conclusión del lingüista es que el interfecto solidario debería haber redactado el aviso de una manera más comprensible —como por ejemplo «En la Secretaría hay una bolsa con la ropa que se ha perdido»— para reducir la ambigüedad en la medida de lo posible. Está claro que el paraíso del lingüista es el infierno del ludolingüista. Y viceversa. La confección de frases anfibológicas cuanto más ambiguas mejor es una actividad muy apreciada por los ciudadanos de Verbalia. Aunque no partan de ninguna homonimia sorprendente.

Otra modalidad de doble sentido ha jugado tradicionalmente con los signos de puntuación para invertir el significado de una misma frase. Un ejemplo popular de este tipo de anfibologías en castellano es la siguiente facecia, propia de un almanaque: «Un campesino tenía un gato y la madre

del campesino era también el padre del gato». La clave que permite eludir las connotaciones zoofílicas de esta estrambótica afirmación es poner una coma tras la palabra «madre». Al final el campesino tiene la familia entera de los gatos. Gardner documenta una notable carta ambigua por culpa de la puntuación. Es la carta de amor que se lee en el tercer acto de *Ralph Roister Doister*, una obra de teatro del siglo XVI escrita por Nicholas Udall que es considerada la comedia más antigua en lengua inglesa. La epístola es de un personaje llamado Ralph y va dirigida a la viuda Christian Custance, a quien está intentando seducir. Matthew Merygreek, que es muy dicharachero, lee la carta en voz alta a la viuda palabra por palabra, pero en su sibilina lectura altera la puntuación para invertir completamente el sentido. Del amor al odio por unos puntos y unas comas.

Hay ejemplos antológicos de los problemas que puede provocar la ausencia de una coma en una frase ambigua. Tolosani, entre otros tratadistas, se hace eco de una historia excepcional atribuida a la zarina María Fiodorovna. Al parecer consiguió salvar la vida de un hombre mediante el simple método de correr una coma. El caso se dio cuando el zar Alejandro III (1845-1894), esposo de María, condenó a un súbdito a morir en Siberia. El ucase que firmó el zar decía literalmente: «Perdón

imposible, que le lleven a Siberia». La sutil zarina se limitó a manipular la puntuación de la sentencia y ésta cambió radicalmente de signo: «Perdón, imposible que le lleven a Siberia». Otro ejemplo notable de puntuación ambigua es el que debía de provocar la llamada «coma blasfema» entre los teólogos anglicanos. Disraeli lo cuenta con profusión de detalles. Resulta que en diversas ediciones de la Biblia inglesa oficial —*King James Bible*—, un pasaje de San Lucas (XXIII, 32) cambia sustancialmente su significado por culpa del absentismo conspicuo de una coma. El citado pasaje describe la cinematográfica escena de la crucifixión de Jesucristo, acompañado en la desgracia por dos famosos delincuentes comunes. La ausencia de la «coma blasfema» provoca estragos en las ediciones erróneas. El pasaje queda así: «And there were also two other malefactors» (Y también había otros dos malhechores). Cuando los eruditos anglicanos se dieron cuenta de la trascendencia del error debían de interrogar a correctores, linotipistas e impresores con el propósito de descubrir a un posible saboteador. Las posteriores ediciones ya ponían: «And there were also two other, malefactors» (Y también había otros dos, malhechores).

En castellano las coplas anfibológicas basadas en los cambios de puntuación gozaron de una cierta

aceptación en los corrales del siglo XVII. Carbonero presenta las dos lecturas de algunas. Por ejemplo, la titulada *Quien mal anda, en mal acaba* de Ruiz de Alarcón:

Si os di nombre de marido,  
ya es fuerza por no matarme,  
revocarlo, no casarme.

Segunda lectura

Si os di nombre de marido,  
ya es fuerza, por no matarme,  
revocarlo no, casarme.

También Calderón de la Barca, en *La gran Cenobia*, se vale de este artificio:

Irás y vencerás; no  
serás vencido en la guerra

Segunda lectura

¿Irás y vencerás? No.  
Serás vencido en la guerra.

## La antanaclasis

Tras este nombre repugnante —de anti- (contra) y *anáklasis* (repercusión)— se oculta una figura retórica que designa la repetición de una palabra dentro de una misma frase con un sentido diferente. Aquello tan eclesiástico de Pedro y la piedra que también funciona perfectamente en francés: «Tu es

Pierre et sur cette pierre je bâtirai mon église». Los manuales de retórica, que muchas veces se enzarzan en definiciones muy sofisticadas de las figuras y luego no encuentran ningún ejemplo que las ilustre, suelen acompañar la antanaclasis con una cita muy conocida de Pascal: «Le coeur a des raisons que la raison ne connait pas» (El corazón tiene razones que la razón desconoce), en la que las razones son motivos y la razón juicio. Un escritor francés adicto al género fue San Antonio («Je me rue dans la rue» o «La Rousse suit la rousse»)

Americo Scarlatti da noticias de una frase romana que era esgrimida por los defensores de la imposibilidad de traducirlo todo como una prueba fehaciente de sus tesis: «Barbara barbaribus barbant barbara barbibus». Pero el mismo Scarlatti las rebate con contundencia reproduciendo un dicho popular italiano que circulaba por las barberías en la Roma de su época (finales del siglo XIX): «O barbaro barbiere che barbasti barbaramente la barba a quel poyero barbagianni». Por otra parte, un admirador fanático de Napoleón I (1769-1821) intentó, sin ningún éxito, asociar a todas las representaciones gráficas o escultóricas del emperador corso este lema latino: «Soli soli soli» (Al único sol de la tierra). Otra frase latina que podríamos calificar de «antanaclásica» es la elíptica «Malo malo malo

malo», traducida por los ludolingüistas que la citan —entre ellos Willard Espy— como «Preferiría estar en un manzano que ser un mal hombre en la adversidad»; en teoría el primer «malo» provendría de preferir, el segundo de manzano, el tercero de mal hombre y el cuarto de mala época, pero incluso añadiéndole partículas conectivas, la frase hubiera sido un auténtico enigma para un usuario del latín clásico.

La literatura castellana cuenta con variados ejemplos de antanaclasis. Cervantes incluso inventó un personaje —llamado Feliciano de Sylva— cuyos intrincados discursos enloquecían a ese loco egregio que ya era don Quijote:

La razón de la fin razón, que a mi razón me hase, de tal manera  
mi razón enstaquece, que con razón me quexo de la vuestra  
fermosura.

También Quevedo, que fue un verdadero campeón del equívoco, usa a menudo la misma palabra en sentidos distintos en sus textos. Por ejemplo, en estos dos antologados por María Teresa Llano:

A su mula mata andando  
sentado mata al que cura,  
a su cura, sigue el cura,  
con réquiem y funeral.

Sólo de los médicos ninguno ha habido con don y todos tienen don

de matar, y quieren más don al despedirse que don al llamarlos.

Finalmente, son antanaclasis fortuitas las que soportan estoicamente cada día todas las personas con apellidos como Señor o Buendía, que invitan a la repetición.

### La antropohomonimia

Los apellidos han sido tradicionalmente uno de los repertorios más castigados por las facecias burlescas de los amantes del doble sentido. Chevalier ha pescado muchas de estas facecias en la rica tradición anfibológica del Siglo de Oro español, y cita una obrita de Henry N. Bershas sobre el tema —*Puns on proper Names in Spanish*— que no me ha sido posible consultar. Es excepcional un ejemplo que narra el reencuentro del marqués de Cañete y su hijo don Hurtado tras años de separación. El padre, don García de Mendoza, volvía de Perú viudo pero cargado de riquezas, tras haber ejercido de virrey allí durante décadas. Al ver la tristeza de su hijo por el recuerdo de la madre ausente, el marqués lo quiso alegrar un poco con los bienes materiales que traía y le dijo: «Todo esto, Hurtado, hijo, es para ti». Los testimonios de estas palabras las entendieron en el sentido más malicioso y el rumor empezó a propagarse provocando la hilaridad general: «Buena



confesión ha hecho el marqués de Cañete sin que haya habido necesidad de tormento».

Eugene Ionesco juega con la antropohomonimia en *La cantante calva* cuando hace que muchos personajes masculinos muy diferentes entre sí se llamen todos Bobby Watson. También Sergi Pàmies incluye un cuento en su libro *Infecció* en el que todos los protagonistas se llaman Nogués. La unicidad hiperbólica que esto comporta es muy frecuente en algunos chistes y facecias. Guido Almansi comenta uno en italiano que fundamenta su presunta gracia en el hecho grotesco de que cinco personas que se llaman Carlo Alberto coincidan en el mismo compartimiento de tren. Pero Almansi no atribuye la eficacia cómica de la situación a la homonimia, sino al hecho de que el nombre repetido sea precisamente Carlo Alberto. «Intenten hacerlo con Giovanni — propone— y el juego no funciona». Intuyo que tras estas sutiles consideraciones de Almansi se esconde un matiz inaprehensible para los no italianos que nos impide acabar de darle la razón, sin saber demasiado bien por qué nos resistimos a ello. Tal vez no lo aceptamos, como se suele decir, por razones que se nos escapan. En todo caso, el cuento de Sergi Pàmies resistiría perfectamente la sustitución de todos los Nogués que pululan por él por una manada de Martínez.

## Un caso especial de dilogía: la *crittografia mnemoniche* italiana

En la tradición enigmística italiana se da un género muy bien definido de explotación de la ambigüedad denominado criptografía mnemónica. Según Artú — pseudónimo enigmístico de Andrea Gallina— esta modalidad empezó a practicarse a principios del siglo XX con versos de la *Divina Commedia*. Pero Stefano Bartezzaghi sitúa su origen un poco antes: el 9 de abril de 1870 en un *indovinello-rebus* publicado en *Il Fischietto*, historia su evolución y desemboca en la primera *crittografia mnemonica dantesca* publicada en 1897. Posteriormente, el juego evolucionó hacia las frases hechas con doble sentido: uno evidente y otro más sutil. Por ejemplo, un planteamiento tan abierto como «Venere dei Medici» (mujer bellísima de los Médicis) se resuelve con la dilogía «Una bella scoperta» (una bella descubierta). Para llegar a ella es preciso tener presente que la estatua de la «Venere dei Medici» representa una bellísima mujer desnuda, es decir «descubierta», y que *scoperta* también tiene en italiano el sentido de «descubrimiento». La evolución de la charada [9.2.3] o el *rebus* [9.2.2] en sus modalidades más ricas se sustenta en este procedimiento «mnemónico».

Por tanto, se debe buscar una expresión dilógica

que responda al planteamiento con uno de los dos sentidos, y la única ayuda para hallarla es un diagrama numérico que informa de la longitud de las palabras que constituyen la frase respuesta. Sin esta información adicional la dificultad sería tan extrema como descorazonadora. Así, por ejemplo, un planteamiento de criptografía mnemónica al estilo italiano es: «L'epigrammologo (5,8)». La solución, tan ingeniosa como imprevisible para quien no esté acostumbrado al género, es *Legge marziale*. En primera instancia sólo vemos las «leyes marciales» de la traducción literal, pero una lectura más atenta nos permite descubrir la frase «Lee a Marcial». Naturalmente, debe saberse que Marcial es un autor clásico especialmente conocido por sus *Epigramas* para poder llegar al epigramólogo inicial y cerrar de este modo el círculo.

El miembro de Oplepo Raffaele Aragona reproduce muchas criptografías mnemónicas, entre las que destacan por su traducibilidad «La gelosia per Marilyn (4,2,6)» y «Zucchero (4,8)». La primera se resuelve con un episodio muy divulgado de la biografía de Marilyn Monroe: *Rose di maggio* (rosas de mayo, pero también rosas de Di Maggio) en referencia al ramo que depositaba cada año en su tumba el jugador de béisbol Joe Di Maggio, el ex marido más fiel de la diva cinematográfica. La del

azúcar se resuelve con la frase *sale d aspetto*, que puede significar «sala de espera» y también «sal de aspecto», en referencia a la textura y el color del azúcar. De entre todas las criptografías mnemónicas que aporta Aragona, destaca una por la ausencia de homonimia en la explotación de la ambigüedad y por su bella simplicidad. El planteamiento, traducido, es «Pelo y Contrapelo (3,3,4,8)» y la respuesta «son las dos pasadas», en referencia a una hora aproximada.

La única objeción a las criptografías mnemónicas de los italianos es ajena a su belleza. Los defensores de la enigmística clásica en el país transalpino están muy orgullosos de estos bellos artefactos lingüísticos pero menosprecian de una manera radical los crucigramas, vengan de donde vengan. Tal vez si se preocupasen de investigar un poco en las procelosas aguas de las *cryptic clues* de los ingleses, en los temáticos especiales de los norteamericanos, los crucigramas franceses de Perec y muchas de las definiciones de los mejores crucigramistas en catalán y en castellano toparían con más de uno y más de dos buenos ejemplos de su apreciada *crittografia mnemoniche*.

## La disociación

El doble sentido conseguido por disociación verbal

(envergadura / en verga dura) es la base sobre la que se sustentan juegos de palabras tan importantes como la charada [9.2.3] o el *rebus* [9.2.2] en su modalidad más simple. Descuartizar una palabra para obtener un sintagma constituye también una de las muchísimas variedades de bisenso que practican los enigmistas italianos. De hecho, cualquier disociación (demora / de mora) es también en cierta manera un ejemplo de homonimia completa, ya que utiliza las mismas letras (homografía) y produce el mismo sonido (homofonía). Otra cosa es el destino final del hallazgo, que puede acabar siendo la base de un largo poema, de un afilado criptograma o de un jeroglífico en función de la tradición ludolingüística desarrollada en una determinada lengua.

La biografía que Montserrat Casals escribió sobre Mercé Rodoreda desvela un divertido ejemplo de doble sentido por disociación de tipo involuntario. Resulta que la familia Gurguí (con quienes emparentó Rodoreda por matrimonio) hizo inscribir en un monumento que se alzaba en el jardín de la casa familiar unos versos patrióticos de Aribau. Las cuestiones tipográficas les jugaron una mala pasada porque el verso «si em trobo sol amb mon esperit» (si me encuentro solo con mi espíritu) no cupo entero y acabaron dividiendo su parte final: «si em trobo sol amb mon es... / perit». Esta mínima

variación transformó el monumento en el hazmerreír del barrio y todo el mundo conoció al señor Gurgú como quien «se encuentra solo con monas».

La disociación es el recurso principal de ambigüedad homofónica para las lenguas que, como el castellano, disponen de poco margen para las homfonías no homógrafas. De las cinco lenguas de Verbalia el francés es tal vez el idioma que presenta más grafías distintas para representar una misma secuencia fonética. En catalán, inglés e italiano las posibilidades homofónicas son más reducidas pero igualmente eficaces. En cambio en español es muy difícil hallar homófonos que no sean también homógrafos. Un ejemplo clásico de disociación lúdica en castellano es la transformación del primer verso de la égloga primera de Garcilaso (1501-1536) «El dulce lamentar de dos pastores» en una frase menos bucólica: «El dulce lamen tarde dos pastores». Chevalier historia muchos de estos equívocos por disociación en la literatura española de la primera mitad del siglo xvii. Sus ejemplos incluyen el poco valorado «desastre/de sastre», la pareja «barbacana/ barba cana» (que proviene del conde de Ureña y llega hasta Quevedo pasando por Góngora o Lope), la personificación de una «martingala» en Martín Gala (que proviene de Rabelais y también llega a las manos del verbívoro

Quevedo) y finalmente la leve homofonía que separa la pareja «devota/ de bota». La explotación de la ambigüedad que permite la disociación es un recurso habitual en muchos calambures [8.3.3], como en la frase antanaclásica «El conde que esconde que es conde».

Los ejemplos en castellano son muy abundantes. Uno de Quevedo antologado por Llano bastará:

Vino el francés con botas de camino  
y sed de ver las glorias de Castilla;  
y la Corte, del mundo maravilla,  
le salió a recibir como convino.

Las tres modalidades más ricas

Hay tres modalidades de doble sentido que merecen un tratamiento singular.

En primer lugar, los juegos de palabras por homofonía, que en francés han generado los versos llamados holorrinos y que adquirieron de la mano de Raymond Roussel el estatuto de motores narrativos. En segundo lugar, las asociaciones verbales ingeniosas que se han apoderado en casi todas las lenguas del concepto genérico «juegos de palabras» pero que en inglés —pun— en francés —calambur— gozan de una denominación específica con un sentido muy amplio. Estos populares artificios tienen tres características fundamentales: se presentan en un

formato de microrrelato muy próximo al del chiste, requieren siempre un contexto que los justifique y parten de la convención narrativa de la espontaneidad. Constituyen un género central en la tradición ludolingüística, pero resulta difícil encasillarlos en un solo apartado porque suelen aprovecharse de mecanismos muy variados (polisemia, homonimia, homofonía, disociación, falsos derivados...), de modo que es preferible prescindir de la diversidad de choques de palabras que los pueden generar y agruparlos como un género compacto.

Finalmente, la tercera modalidad que merece un capítulo propio en *Verbalia* es la de los *lapsus*. Algunos personajes muy celebrados cometen errores lingüísticos que forman juegos de palabras — calambures, *puns*...— no premeditados. Estos patinazos verbales suelen mutar en jugosas anécdotas que corren de boca en boca en formato calambur (pero involuntario). Si el calambur es una prueba de ingenio el *lapsus* es un monumento hilarante a la incompetencia lingüística. En el terreno de los *lapsus* destacan las tradiciones que se asocian a personajes históricos o de ficción. Entre las más consolidadas sobresalen las piquiponadas catalanas (de Pich i Pon), los spoonerismos ingleses (del reverendo Spooner) y los malapropismos teatrales (de Mrs.



Malaprop, un personaje de ficción creado por Sheridan).

## Valoración

El doble sentido es una vasta jaula de oro. La riqueza y la prisión de los usuarios de la lengua. Sin el concurso de la ambigüedad no existiría la literatura pero gracias a ella la comunicación es más difícil. La invención de frases anfibológicas es una actividad próxima a la creación de un cuento o de un poema. El chispazo suele coincidir con el descubrimiento imprevisto de una homonimia. Talmente una epifanía. Un buen día observas el traje de alguien y te das cuenta de que puede ser una forma de traer; alguien te dice que no sabe nadar y de la nada aparece la infantil idea de decirle que no nada nada, sin preocuparte para nada de un posible origen etimológico común. La iluminación precede la fase constructiva. Es preciso crear un contexto adecuado que refuerce el hallazgo. Que no lo estropee. Que aproveche su potencia para inventar una frase o un párrafo o un verso impecables en los que ni sobre ni falte nada. El azar de un juego de palabras puede abrir nuevos espacios para el sentido que trasciendan la anécdota. Por eso la homonimia ha llegado a servir para explicar toda una estética. En un congreso en

Capri dedicado exclusivamente a la fascinación que la homonimia ejerce en los escritores, Paolo Fabbri se valió de ella para explicar el paso de la modernidad a la posmodernidad. La tesis de Fabbri fue que la modernidad quiso romper a la vez con la homonimia (una palabra: diversos sentidos) y con la sinonimia (diversas palabras: un sentido) para construir un sistema lógico ideal que tendiese a la ecuación: 1 palabra= 1 sentido. En cambio la posmodernidad representaría el fin de esta estrategia. Definitivamente, el lenguaje verbal no es un sistema lógico.

*Bibliografía ludolingüística:*

Almansi (1996), Aragona (1996), Artú (1949), Bartezzaghi (1991), Carbonero (1890), Casals (1991), Chevalier (1992), Correas (1627), Disraeli (1791), Espy (1999), Fabri (1996), Gardner (1961), Llano (1984), Lyons (1977), Macià (1992), Scarlatti (1918), Tolosani (1901), Tusón (1986).

*Bibliografía literaria:*

Calvino (1957), Cervantes (1605), Garcilaso (1982), Ionesco (1950), Pámies (1987).

### 8.3.2. *Homofonía*

#### Definición

La homofonía permite un juego de repetición asimétrica que explora la distancia entre el habla y la escritura. Dos palabras son homófonas cuando suenan igual pero se escriben con una grafía diferente. Por ejemplo: «vaca» y «baca». O las facecias populares: «Yo lo coloco y ella lo quita» (yo loco, loco, y ella loquita) o «Pero si yo loquito, ella locaza» (pero si yo lo quito, ella lo caza). Hay lenguas, como el francés, que son muy ricas en homofonías porque presentan una gran distancia entre escritura y habla (*par la Savoie* suena como *parla sa voix*). Otras como el castellano se ven muy limitadas por la proximidad entre habla y escritura. Aun así, Quevedo escribió sobre una homofónica «batalla nabal» en la que no resulta demasiado difícil imaginar qué tipo de proyectiles se debían de lanzar los contendientes.

## Origen

En todas las lenguas antiguas hay homófonos documentados. Por eso no tiene ningún sentido adjudicar un origen concreto al aprovechamiento de la homofonía, pero no resulta aventurado afirmar que la tradición homofónica más rica es la francesa. Uno de los personajes de *La vida, instrucciones de uso* de Georges Perec, puestos a poner un ejemplo singular, se llama Cinoc y es portador de una altísima

tasa homofónica porque su nombre, teniendo en cuenta las diversas reglas fonéticas, se puede escribir de veinte maneras distintas: Sinosse, Tsinosse, Chinosse, Tchinosse, Sinok, Tsinok, Chinok, Tchink, Sinotch, Tsinotch, Chinothc, Tchinch, Sinoch, Tsinoch, Chinoch, Tchinch, Sinots, Tsinots, Chinots y Tchinch. Se ha demostrado que la audición continuada de una sola palabra sin contexto repetida dos veces por segundo durante tres minutos provoca una gran variedad de interpretaciones. Por ejemplo, la palabra inglesa *trees* (árboles) repetida 120 veces durante un minuto fue interpretada como *dress*, *stress*, *Joyce*, *floris* y *purse*.

## Historia

Uno de los ejemplos más espectaculares de homofonía son las 101 variaciones en francés sobre el nombre de la soprano catalana Montserrat Caballé que en 1981 escribió un grupo de autores potenciales. El boletín número dieciséis de la «Bibliothèque Oulipienne», uno de los más celebrados de los primeros años, se titula *La Cantatrice sauve* y contiene 101 historias frenéticas —de dos a cinco líneas— que desembocan en una frase homofónica de Montserrat Caballé. A partir del estímulo ofrecido por una radio que expelía la voz penetrante de la

Caballé, seis oulipistas liderados por Georges Perec —con Claude Burgelin, Paul Fournel, Béatrice de Jurquet y Harry Mathews— se inventaron más de cien variantes homofónicas de la cantante y las acabaron convirtiendo en las 101 frases finales de 101 cuentos breves. Algunas de las mejores frases homófonas son: «Mansarde a cabas lie», «Mon serrerate qu'a bas lié», «Mon cher rat qu'a ballet!», «Monstre rada cadavre niais», «Mens erat: carpe diem», «Main Serra à cadavre laid», «Mon Chirac a baillé», o «Monts de Céret, quelle vallée!». Los microrrelatos que desembocan en ellas son rocambolescos. Desfilan por ellos una larguísima nómina de personajes, algunos como Giscard o Chirac extraídos de la vida política francesa del momento. Mi favorito es: Lawrence de Arabia tarda tres días y tres noches en atravesar el Sinaí. Cuando llegan a la vista del Golfo, el inglés no puede evitar decir, entre suspiros: «Mon cher, à Aqaba lit est!» (Amigos, en Aqaba tenemos cama). Seguramente, cuando la Caballé vio alguna fotografía del ya finado Georges Perec, con su aspecto de sabio despistado, debió de proferir en su catalán nativo: «Mon serrat cavalier!» (Mi fornido caballero).

Este *modus operandi* oulipista tiene en francés precedentes líricos y narrativos. De entrada, unas composiciones poéticas denominadas «versos

holorrimos» que admitían una segunda lectura completamente homofónica. Por otra parte, uno de los famosos procedimientos de génesis narrativa que Raymond Roussel describe en su póstumo *Cómo he escrito algunos libros míos* se basa en la homofonía. Según Guiraud los autores *fantaisistes* han rimado homofónicamente con frecuencia. Entre los ejemplos franceses que cita destaca la rima de Mallarmé en su «Prose pour des Esseintes» entre *désir, idées e iridées*. Pero los versos holorrimos —que Guiraud también denomina «pantorrimos»— son aquellos que riman completamente. Como en este dístico de Victor Hugo:

O fragiles Hébreux! Allez, Rebecca tombe.  
Offre à Gilles zèbre, oeufs; à l'Erébe, hécatombe!

En cuanto a Raymond Roussel, la crítica estructuralista quedó completamente fascinada por los peculiares métodos ludolingüísticos que usaba a la hora de concebir muchas de sus obras, hasta el punto de que Michel Foucault le dedicó un ensayo memorable que sitúa la obra rousseliana en un llamado «espacio tropológico» en oposición al antropológico. Los tres procedimientos ludolingüísticos de construcción narrativa que Roussel desvela póstumamente son analizados con gran precisión por Annie Bats y Ramon Lladó,

traductores al catalán de la novela más importante de Roussel: *Impressions d'Afrique*. El tercero, que Roussel denomina «evolucionado», está presente en *Impressions... y domina en Locus Solus*. Consiste justamente en la sustitución de una frase por una retahíla de palabras homófonas de la misma.

Tal como señala Michel Leiris en otro estudio monográfico sobre Roussel, éste se dio cuenta de las posibilidades homofónicas de la lengua francesa al leer un cuento de Alphonse Allais titulado «Maboulie holorimeuse». La información que permite resolver la intriga se oculta, justamente, en unos versos holorrimos. Dos de estos versos que Allais duplica mediante la homofonía ayudan a entender la fascinación rousseliana. Por una parte, la proposición juguetona de un pintor excéntrico que desea llevar a una chica joven a una cripta para pintarle la espalda de verde: «Je dis, mettons, vers mes passages souterraines / Jeudi, mes tons verts, mais pas sages, sous tes reins». Por otra, en los frondosos bosques de Djinn se puede sobrevivir a golpe de ginebra o bien con un centenar de tazas de leche fría: «Par les bois du Djinn, où s'entasse de l'effroi / parle et bois du Gin ou cent tasses de lait froid».

Así, para escribir el cuento «Le poète et la moresque», Roussel afirma haber partido de letras de canciones como «J'ai du bon tabaco o «Au clair de la

lune». Por ejemplo, el primer verso del tema tabacósico es «J'ai du bon tabac dans ma tabatière» (Tengo buen tabaco en mi tabaquera). Gracias al procedimiento homofónico este verso origina una enumeración curiosa: «Jade tube one aubade en mat a basse tierce» (Jade tubo ola alba en mate bajo tercera). En esta segunda frase aparecen todos los elementos que figuran en el cuento. Bats y Lladó, en su estudio preliminar a la traducción, avisan de que ya en francés las homofonías son de manga ancha. Es decir, que la frase homofónica suele alejarse un poco de la original. Roussel prosigue su explicación con la siguiente frase del cuento, «Tu ne l'auras pas» (Tú no lo tendrás), que origina «Dune en or a pas» (Duna en oro a paso). Por eso el poeta del cuento besa las pisadas de unos pasos en una duna. Todo el desarrollo de este cuento y de otros relatos de Roussel viene determinado por estas duplicaciones homofónicas provenientes de frases, versos y letras de canciones. El autor francés ya lo describió en su testamento literario, pero muchos de sus lectores más atentos y todos sus traductores han hallado restos en los textos originales.

Por ejemplo, de la frase «Napoléon premier empereur» (Napoleón primer emperador), Roussel extrae «Nappe ollé ombre miettes hampe air heure» (Mantel, olé, sombra, migajas, asador, aire, hora).



Esta enumeración homofónica, en la traducción castellana de Gimferrer, induce al autor de *Impressions d'Afrique* a hacer subir a las bailarinas españolas encima de una mesa, de modo que la sombra de las migajas se vea sobre el mantel, mientras que el reloj de viento del país de Jauja proviene de los tres últimos vocablos de la enumeración. Lo cierto es que en *Cómo he escrito algunos libros míos* el mismo Roussel asegura que todos los cuadros plásticos animados que salen en la novela provienen de los versos de Napoleón II de Víctor Hugo, y expone una decena de ejemplos muy ilustrativos, como éste: «Eut recu pour hochet la couronne de Rome» (Recibió por sonajero la corona de Roma) origina «Ursule brochet lac Hurone drome» (Ursula, pescado, lago Hurón, hipódromo). Este método homofónico le permitió también escribir su segunda gran obra —*Locus Solus*— y obligó a los componentes de Oulipo a declararlo «plagista por anticipación».

Las homofonías fueron muy practicadas por las vanguardias históricas porque su capacidad de duplicar los mensajes permitía poner de relieve el carácter meramente transcriptivo de la escritura y eso dinamitaba su solemnidad. El experimentalismo inherente a todos los ismos de la primera mitad del siglo XX encuentra en el juego de palabras un

instrumento subversivo y lo juega a fondo. Marcel Duchamp también es vanguardista en este campo. Muchas de sus obras llevan títulos equívocos, básicamente basados en la homofonía, de modo que un *aeroplane* puede transformarse en un *eros-plaine* (simple amor) y un *faucon* (halcón) origina un *faux con* (un falso coño). La primera homofonía es una especulación del crítico Juan Antonio Ramírez, quien considera probable que tras el título de la obra *Aeroplane* (1912) se oculte un segundo sentido amoroso: *erosplaine*, pero la segunda homofonía es consciente. Se trata de la obra *Morceaux choisis d'après Courbet*, en la que Duchamp copia con un grado aceptable de fidelidad el cuadro de Courbet *Mujer con las medias blancas* pero le añade un halcón en la parte inferior, de espaldas al espectador, como si mirase la entrepierna femenina. Su explicación es la siguiente:

Es curioso, y además es un halcón, lo cual en francés implica un fácil juego de palabras (*faucon=faux con*), así que aquí puede verse un coño falso y otro verdadero.



*Detalles escogidos de Courbet, de Marcel Duchamp,  
con un coño falso y otro verdadero.*

«Es evidente que Rabelais y Jarry son mis dioses», aseguró Duchamp en una entrevista. Lo cierto es que la verbosidad carnavalesca de Rabelais y la capacidad de choque del padre del padre Ubú están muy presentes en los textos de Duchamp. Sobre todo en los que firma a partir de 1920 su alter ego femenino Rose Sélavy. La doble erre inicial que Duchamp acabó otorgando a Rose nos permite leer *rose* (rosa), *eros* (amor) y *arrase* (riega, moja). Combinando nombre y apellido (*c'est la vie*) se forma una frase que parece una declaración de

principios: «El amor —la rosa, el riego— es la vida». Añadiendo Duchamp tenemos que «Rose Sélavy / Duchamp» suena a «Eros c'est la vie du champ» (el amor es la vida del campo). Ramírez chapotea animado en el charco homofónico y se atreve a alargar la frase con el nombre del artista descompuesto en sus sílabas significativas (mar, cel: mar, cielo) en provenzal o en catalán («porque a fin de cuentas veraneaba en Cadaqués», se justifica). La frase no pierde sentido sino que aún lo incrementa. Otro de los muchos ejemplos posibles: el dúo Duchamp-Sélavy firma una acción del casino de Montecarlo con una inscripción circular llena de homofonías que se pierden en cualquier traducción: «RROSE SELAVY ET MOI ESQUIVONS LES ECCHYMOSES DES ESQUIMAUX AUX MOTS EXQUIS».

No hay que olvidar que Marcel Duchamp fue miembro de Oulipo —de hecho aún lo es, porque se trata de una adscripción eterna—, y que en el Taller de Literatura Potencial la homofonía ha sido siempre un instrumento habitual. Un último ejemplo situará la «potencialidad» del procedimiento. La poeta Michèle Métail publicó en el boletín número treinta y nueve de Oulipo un texto titulado «Petit atlas géohomophonique des départements de la France métropolitaine et d'outre-mer» basado en la homofonía. Métail obtuvo resultados sorprendentes.

Su pieza comprende 101 textos numerados según el código de los diversos departamentos que han servido para componerlos. Una segunda parte de su trabajo contiene las localidades. Así, por ejemplo, del departamento número cinco —Hautes Alpes— sólo toma Briançon y Champsaur para formar la frase «Brillant, son chant sort». En el seis —Alpes Maritimes— forma «Qu'à ne mander lieu va l'haut risque» con Cannes, Mandelieu y Valauris. En la isla de Córcega —polémico departamento número veinte— con los nombres de Corse Bastia-Corte se puede llegar a una breve proposición: «L'accord se bâtit à corps terrifié». Finalmente, con el departamento sesenta y seis de Pyrénées-Orientales, que contiene tantos topónimos catalanes, la frase se forma con Rousillon, Céret y Rivesaltes: «Dans ce roux sillon, ces raies, rives altières».

## Valoración

La homofonía es una de las fuentes más poderosas de juego verbal. En especial porque este gran invento humano que es el alfabeto no consigue encerrar el gran repertorio de sonidos que el ser humano es capaz de articular. La posibilidad de transcribir un mismo discurso de dos (o más) maneras absolutamente diferentes sin faltar en ningún

momento al dictado del oído resulta una constatación atroz de la variedad de interpretaciones que admite la lengua, y por extensión el pensamiento. Es la misma magia que alienta las imágenes dobles o los dobles sentidos, pero aquí la demostración es menos discutible. Basta que el transcriptor lo relea en voz alta y asegure, sorprendido: «¡Pero si es lo que has dicho!». Talmente una disputa conyugal en la que todos entendemos lo que el otro asegura no decir. De ahí el interés casi heraclítico de los versos horribles. Decir una cosa dos veces implica decir dos cosas. Cada instante es diferente. Es el lenguaje quien lo fija.

### Ejemplos en castellano

Chevalier reproduce un fragmento de *La pícara Justina* que se basa en una homofonía por disociación, como la mayoría de las castellanas, y añade que este juego verbal tuvo una interesante posteridad en obras, entre otros, de Calderón de la Barca, así en el *Entremés del Dragoncillo*:

Dio (la mula) un estirijón para desasirse de la carreta con tanta fuerza, que por pocas hubiera de hacer empanada de nuestros sesos, y aun fuera con toda propiedad empanada, porque siendo nuestro seso tan poco o tan ninguno, siendo empanada de sesos, fuera en pan nada.

Julián Ríos es uno de los autores del siglo xx que más homofonías ha pergeñado en una lengua tan desfavorable como el castellano. Al lado de su impagable lema heraclitiano «soy lo que es hoy», en su obra *Amores que atan* figuran algunas otras, incluso una con referentes anglosajones: «¿Te vi o no te vi? Ésa es la cuestión». Por su lado Augusto Monterroso cita un verso de Xavier Villaurrutia que se vale de la disociación para crear homófonos que no difieren en ninguna letra, sino en la manera de reagrupar las sílabas en palabras:

Y mi voz que madura  
y mi bosque madura  
y mi voz quemadura  
y mi voz quema dura.

Monterroso insiste en el tema homofónico en su dietario *La letra E*. En él cita ejemplos de frases homófonas, que denomina impropriamente bifrontes. Destaca la figura de un antiguo presidente de la República Argentina, el general Bartolomé Mitre (1821-1906), que es conocido popularmente entre los estudiantes como Bartolo Memitre. También recoge dos ejemplos más en la línea garcilasiana de «El dulce lamen tarde dos pastores»: las parejas «Entrever desaires»/«Entre verdes aires» y «El Hacedor mira un ave sin alas timada»/ «Él hace dormir a una vecina lastimada».

También Carlos Edmundo de Ory escribió en su refugio de Amiens un poema titulado «Homofonía inmódica» que en realidad es un catálogo de variaciones sobre la lejanía:

Entre lejos allí  
Lo lejos que se aleja lejándose  
El lejanía lejanosidad  
Tu lejano lejar de alejades  
Te lejó lejosistro  
Ojos lejos alejanía  
Lejos es rojo  
Y se arrodilla un lejos  
Me lejos yo de ti los ir  
E ir montado en un lejos  
Piensa enlejamotriz  
Lejosanto  
Lejalá alejasiéntate  
Una queja de lejos se silla  
Lo lejos otra vez mi lejos  
Nosotros acerca lejosle

(Amiens, 18 abril 1971)

Fenómenos dialectales como el seseo y el ceceo han aumentado las posibilidades homofónicas del español. En 1928 el mexicano Alberto M. Brambila publicó un curioso volumen titulado *Homofonología (Tratado completo de homófonos)*. De hecho, Brambila pretendía demostrar que el sistema ortográfico del español no funcionaba porque permitía montañas de homófonos, y acababa proponiendo una nueva notación más ajustada al



principio 1 fonema=1 signo gráfico, en especial para sus compatriotas de México y otros usuarios iberoamericanos. («Si para los españoles es difícil la ortografía kasteyana, para nosotros es impraktikable».) Pero para justificar su propuesta reformista el mexicano se aplica a inventariar 9400 palabras homófonas según la pronunciación local (cirio-sirio-zirio, barón-varón, orca-horca, rayar-rallar, ciego-siego, acecinar-asesinar...), 200 parónimos (cesto-sexto, consiente-consciente, chapas-Chiapas, corte-cohorte, yerro-hierro...) y goo homógrafos por acentuación (próspero-prospero-prosperó, mamaria-mamaría, monólogo-monologo-monologó...). Tras completar estos tres grandes inventarios el hombre se lanza al monte donde pacen los verbívoros y al final aún tiene moral para insertar una decena de apéndices de contenido ludolingüístico. En ellos se dedica, por ejemplo, a analizar las coincidencias entre las formas de los verbos «coser» y «cocer». O se esfuerza en la elaboración de lo que denomina «fraseología enfática» a partir de la acentuación («Mas sin ti yo sufro más», «Entre mil triunfos yo entré», «¿De mi sueldo que te dé?»...). O fabrica pareados homofónicos de tipo descriptivo («Yo mis calzones arrollo / para pasar el arroyo»), espiritual («¡Oh Altísimo Señor! haznos, / antes que ofenderte,

asnos») o político («Una vez en el Senado / me dijo Andrés: “No he cenado”»). La guinda es el apéndice IX, denominado «Juegos de palabras», que contiene un centenar de quintetos paronomásicos del tipo «bazo, beso, biso, bozo, buzo» o «sarro, cerro, cirro, zorro, zurro». Sin embargo, lo mejor del libro es la nota final donde el verbívoro Brambila justifica su entrega ludolingüística:

Muchos me felicitan por los homófonos sin darse cuenta de que esto sólo es un punto de estrategia para emprender una revolución [...] Alguien dirá: ¿Y cuál es el objeto de gastar energía, tiempo y dinero en levantar un lujoso castillo para luego pretender derrumbarlo con la dinamita de la ortografía racional? [...] Pues sí, debo ser leal [...] para conquistar nuestra absoluta libertad.

Brambila, el Zapata de las palabras, no consiguió su objetivo principal de reformar la ortografía del español, pero jugó como el que más con su zapateado homofonológico. Como se suele decir, que le quiten lo bailado.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bats (1991), Brambila (1928), Caradec (1972), Chevalier (1992), Foucault (1963), Houppermans (1985), Leiris (1987), Lladó (1991), Monterroso (1972, 1987), Ramírez (1993), Roussel (1935).

*Bibliografía literaria:*

Burgelin (1981), Fournel (1981), Jurquet (1981),

Mathews (1981), Métail (1990), Ory (1978), Perec (1978, 1981), Ríos (1995a), Roussel (1963, 1979).

### 8.3.3. *Calambur*

#### Definición

Calambur —galicismo de origen muy discutido— designa al juego de palabras por antonomasia: una facecia narrada a la manera de los chistes que sólo se diferencia de otras anécdotas porque su presunta gracia se fundamenta en una distorsión lingüística. El marqués de Biévre, considerado su creador, aventura una definición abstrusa a finales del siglo XVIII: «Alteración de una o más palabras mediante la cual se establecen relaciones más o menos lejanas con otras palabras para formar un juego verbal caracterizado por el cambio de ortografía». El ludolingüista norteamericano del siglo XX Richard Lederer define la versión anglófona del artificio —el pun— de una manera mucho más directa: «Truco de combinar dos o más ideas en una sola palabra o expresión». En la entrada «Humor and Wit» de la *Britannica Encyclopcedia (Macropedia)* el escritor Arthur Koestler restringe el *pun* a dos cuerdas desbaratadas de pensamiento ligadas por un nudo acústico. Una asociación, por tanto, basada en

cuestiones fonéticas. Puro sonido. Lo cierto es que, con independencia del procedimiento empleado, nos hallamos ante una prueba de ingenio espontáneo y mayoritariamente oral que después se transmitirá por los mismos canales orales y escritos que propagan los rumores.

Fruto de esta inmediatez el calambur es el juego de palabras que despierta más complicidad y aversión a la vez. Debido a su indefinición formal, cada tradición lingüística ha intentado adjudicarle un nombre, a pesar de que el galicismo «calambur» se ha consolidado en muchas lenguas. De las otras denominaciones la única que ha prosperado es el *pun* anglófono. Un término tan común que ha generado derivados como *(to be) punning* (haciendo juegos de palabras) o *punster* (el aficionado a hacerlos). A principios del siglo xx el italiano Americo Scarlatti intentó imponer, sin ningún éxito, el término *punticcio*, un neologismo que él hacía provenir del vocablo italiano *puntiglio* (cavilación, sutileza) aprovechando la coincidencia de la primera sílaba con el término inglés. Scarlatti también da una lista de equivalentes cuando afirma querer equiparar su fracasado *punticcio* al *calambur* francés, el *pun* inglés, el *Wortspiel* alemán, el «equivoco» español, el *trocadilho* portugués ¡e incluso el *szojalek* húngaro! En catalán el término francés «calembour»

ha sido el más utilizado, en coexistencia con *equivoc* o simplemente *joc de paraules*. Antes de la irrupción del galicismo los juegos de palabras de esta índole recibían en las lenguas románicas el nombre de «conceptos».

Sea como fuere, hablar de calambures prácticamente equivale a hacerlo de juegos de palabras en genérico, con la única condición de que formen parte de una conversación. Muchos de los artificios de Verbalia —en especial la homofonía [8.3.2], pero también el doble sentido [8.3.1], el *rebus* [9.2.2], el contrapié [5.1.4] o la paronomasia [9.1.1]— forman la raíz de los calambures más populares.

## Origen

El origen del calambur está muy historiado: es un artificio que nace a mediados del siglo XVIII de la mano del cortesano François Georges Maréchal, marqués de Bièvre (1747-1789) y responsable de muchas facecias lingüísticas posteriormente recogidas por Delille en el volumen *Biévriana ou jeux de mots*. La unanimidad desaparece al documentar el origen etimológico del término. Las hipótesis, la mayoría lúdico-festivas, se acumulan. Veamos algunas:

a) Los enigmistas italianos Demetrio Tolosani y Alberto Rastrelli afirman que el término deriva del conde de Kalenburg, embajador de Westfalia en la corte de Luis XVI de Francia (1754-1793), el monarca que ha pasado a la historia por dejarse el cuello en la guillotina. El acento alemán del embajador, aplicado a la delicada lengua francesa, provocaba todo tipo de equívocos involuntarios que hacían reír a los cortesanos. La popularidad del presunto conde se disparó cuando un jocundo cortesano francés —y aquí es donde entra el verdadero marqués de Bièvre— empezó a imitarlo. El propio monarca se entusiasmó con el tema y un buen día abordó al ingenioso marqués y le pidió uno de estos *kalenburgs*. «Sur quoi?» le preguntó éste. «Sur moi», le respondió el rey. El ingenio de Maréchal no se hizo esperar: «Sire, vous n'êtes pas un sujet!». Este calambur fundacional se basa en el doble sentido de *sujeta* «súbdito» (el rey no es ningún súbdito) y «sujeto» (no puede ser sujeto de ningún calambur).

b) El etimólogo español Roque Barcia cita la figura de un presunto abad de Calenberg, que habría propagado todo tipo de equívocos ingeniosos entre sus compañeros eclesiásticos. Barcia también lo ilustra con un episodio ludolingüístico. Dice que en la ciudad de Montpellier residía un sabihondo

catedrático de Medicina, natural de Almería, que se llamaba Don Benigno Risueño de Amador. Barcia añade que cuando los franceses pronunciaban el último apellido de esta novela rosa hecha médico lo descomponían en un *amas d'or* (mucho oro). Pero la verdad, tanta benignidad en el amador risueño huele a chamusquina.

c) El escritor italiano (y oplepiano) Domenico D'Oria, tras adjudicar la paternidad del artificio al marqués de Bièvre, recoge en nota a pie de página otras especulaciones no documentadas sobre el origen del término *calambur*. Asegura que algunos lo hacen derivar de la voz árabe *kalembusu* (palabra equívoca), pero también admite que otros prefieren pensar que era el apellido de algún adicto a los juegos de palabras, como el abad Kalemberg (con k) o de un apotecario (!) llamado Calembourg.

d) El escritor y folclorista catalán Rossend Serra i Pagés se saca de la manga un presunto origen italiano: «Parece derivar de las palabras italianas *cala-majo burlare* (bromear con la pluma)».

e) Finalmente, el lingüista Pierre Guiraud rechaza de lleno todos los orígenes etimológicos basados en episodios más o menos rocambolescos y va a buscar la raíz del término en la región picardo-valona, donde se conserva la forma verbal *calander* (perder el tiempo en facecias). Un significado que los

afectados por algún grado de ludofobia —como probablemente el propio Guiraud— seguro que encuentran muy conveniente.

## Historia

François Georges Maréschal, marqués de Bièvre (1747-1789), ha pasado a la historia como el padre del calambur por dos razones básicas. En primer lugar, porque debido a su fama de ingenioso en 1777 los directores de la famosa *Encyclopédie* le encargaron la redacción de la voz *Kalembour* para una de las reediciones ampliadas de la obra. Y, sobre todo, porque el abad M. A. Delille reunió un buen número de sus calambures en un volumen titulado *Biévliana ou jeux de mots*. A pesar de que Aldo Sand no lo recoge en su monumental bibliografía enigmística, Domenico D’Oria asegura que la obra se reeditó muchas veces. D’Oria —que sigue una edición de 1800— añade que el volumen de Delille define en el prefacio un buen número de juegos de palabras, dividiéndolos en trece tipos diferentes: *jeux de mots, équivoque, pointe, antistrophe, lazzi, quodlibet, calambour, pasquinade, annomination, turlipinade, coq-à-l’âne, janoterie, amphigouri*. Delille, por tanto, no se limita a reproducir las facecias del marqués sino que también se ocupa de



poner orden en el jugar del vocablo, restringiendo su estudio a los juegos basados «en el uso de palabras que se acuerdan por el sonido, pero que difieren en el sentido».

Todos los calambures de Maréchal están contruidos en dos fases, sobre una base dialógica: en la primera réplica nos enfrentamos a un vocablo o un sintagma que será luego retomado en el segundo de sus significados. El propio marqués de Bièvre reflexiona sobre esta duplicidad semántica:

Esta duplicidad de sentido es, para un hombre desprovisto de genio, una falta de precisión y de conocimiento de la lengua; pero para un hombre de genio esta misma duplicidad implica una pericia para hacer nacer dos ideas diferentes. La más oculta revela a los que son sagaces una sátira finísima que se resiste a una penetración menos viva.

Muchos de los ejemplos de calambures originales del marqués de Bièvre podrían figurar en otras regiones de Verbalia porque parten de todo tipo de recursos lingüísticos. Así, comentando el juego clásico de las semejanzas, propone «Quelqu'un demanda quelle différence il y avait entre un railleur et un tailleur?» (Qué diferencia hay entre un bromista y un sastre?). La respuesta es lo que los ingleses denominan un *conundrum*: «Ils diffèrent en ce que l'un prend l'air où l'autre prend le thé» (El uno toma el aire y el otro el té). El *air* francés suena como la R (la inicial de

*railleur*) y el *thé* también suena como la T (inicial de *tailleur*).

Los calambures fueron muy populares en la Francia prerrevolucionaria. Tanto que cuando Voltaire volvió a París en 1778 quedó muy sorprendido por la abusiva familiaridad con que los jóvenes jugaban con cualquier vocablo. Las críticas no se hicieron esperar. Los adictos a la nueva moda recibieron el mote de *calembourdiens* y fueron acusados de crimen de lesa majestad lingüística. Muchas expresiones susceptibles de generar calambures fueron consideradas impropias de una conversación elegante y relegadas al baúl de los solecismos. Al calambur, que había vivido en la gloria durante toda la segunda mitad del setecientos, a partir de la Revolución le empezaron a salir opositores acérrimos que lo condenaban en nombre de la pureza de la lengua y del léxico. El péndulo que mide la valoración del ingenio lingüístico en el transcurso de la historia volvía a acercarse a las posiciones impermeables y ya no se movería de allí hasta finales del siglo xix. Pero, dejando de lado las cuestiones estrictamente lingüísticas, los calambures primigenios del marqués de Bièvre son brillantes retratos de la clase dominante en los últimos tiempos del Ancien Régime, que dan gran notoriedad a muchos personajes cortesanos. Maréchal, que

formaba parte de esa sociedad banal que se hundía, a menudo aparece en la narración autorretratado en el papel estelar de autor de la facecia, en especial cuando se trata de episodios que involucran a Luis XVI y a la reina.

Por lo que respecta a la tradición inglesa del *pun* ya hemos visto la curiosa *Ars Punica* de Jonathan Swift en el capítulo [3.4] titulado «El inglés con esfuerzo». No pretendo extenderme sobre la amplísima tradición de juego verbal en la literatura inglesa. Bastará un dato para captar su magnitud: se calcula que sólo en las obras de Shakespeare hay casi tres mil *puns*. Lo cierto es que el *punning* es una actividad lingüística muy practicada en el ámbito anglosajón que sobrepasa cualquier intento de sistematizarla, tal como demuestra irónicamente el sospechoso entusiasmo con que Swift establece setenta y nueve (!) reglas para componer *puns*. Algunos estudiosos anglosajones de los juegos de palabras, como Eiss, que intentan poner orden en esta selva citan la triple distinción del artificio establecida en un tratado anónimo de retórica que no he podido localizar. Según este antiguo tratado los tres tipos de *puns* serían los de *traductio* (el uso de la misma palabra con connotaciones diferentes gracias a la homonimia), los de *adnominatio* (repetición de una misma palabra con ligeros

cambios de derivación, prefijación o transposición de letras) y los de *significado* (basados en la similitud fonética y en la disparidad semántica). Pero pocos estudiosos suelen destacar las que, a mi entender, son las mejores virtudes del género: su capacidad evocadora de escenarios presuntamente históricos, la necesidad que provoca de crear personajes que justifiquen el juego de palabras central y, en definitiva, su potencialidad narrativa. El calambur eleva ciertos mecanismos ludolingüísticos a género de ficción.

Es muy difícil establecer un canon con los mejores calambures entre la infinidad de ejemplos que circulan por las diversas tradiciones lingüísticas y literarias. Como el infinito suele representarse con un 8 tendido, he escogido ocho que me gustan especialmente. He aquí estos ocho microrrelatos:

Tres episodios bélicos: calambures *avant la lettre*

En el Canto IX de la *Odisea* de Homero, compuesta sobre el 800 a. C., Ulises está atrapado en la cueva de Polifemo, uno de los ciclópeos gigantes de un ojo que habitan la isla. Para preparar su huida, le dice que su nombre es Outis («nadie» en griego). Cuando finalmente ataca al gigante para escapar de la cueva Polifemo llama a sus monstruosos compañeros para que le ayuden,

1.

chillando «¡Nadie me ataca!». Naturalmente sus ciclópeos colegas, se supone que sin reparar en la entonación de Polifemo, toman sus palabras en sentido literal y no mueven ni un dedo para ayudarlo. De esta manera, Polifemo cae víctima de uno de los primeros calambures de la literatura occidental.

- Otro episodio legendario es el que sitúa a Alejandro Magno (356-323 a. C.) empeñado en conquistar Tiro. Plutarco explica que el gran conquistador, harto de asediar Tiro en vano durante mucho tiempo, ya había decidido abandonar el asedio cuando, la víspera de su partida, vio en sueños a un Sátiro que bailaba a su alrededor. Cuando se despertó explicó su sueño a
2. diversos sabios y éstos le hicieron observar que Σατιρας, dividido en dos (Sa Tyros), significaba simplemente «Tiro es tuya». Bastó este choque de palabras para que Alejandro ordenase una última tentativa de asalto y la ciudad cayó en su poder. Es Rabelais quien lo recoge de Plutarco y explica el juego de palabras griego que justifica esta interpretación.

También el efímero emperador bizantino Constantino III Heraclio (612-641) tuvo un sueño con consecuencias ludolingüísticas la víspera de

- una batalla. Soñó que iba a Θεσσαλονιχη (Tesalónica, la ciudad macedonia). Cuando
3. explicó su sueño al sacerdote Zonara, éste no hizo otra cosa que repetirle el mismo nombre de la ciudad disociado —Θες άλλω νιχη— modo que venía a significar: «Deja a otro la victoria». Pero Constantino hizo caso omiso a la advertencia y, combatiendo contra el consejo que contenía el calambur, perdió la batalla.

### Quevedo y Góngora

- Son muchos los episodios ludolingüísticos situados en los ambientes cortesanos que vieron nacer el género de la mano del marqués de Bièvre. En castellano destaca por encima de todos la famosa apuesta ganada por Francisco de
4. Quevedo (1580-1645) en la corte al mentarle a la reina su cojera sin circunloquios. El ingenioso Quevedo se presentó ante su majestad con una flor en cada mano y le espetó el equívoco más famoso de la historia de la lengua castellana: «Entre la rosa y el clavel, su majestad escoja».

El mexicano Antonio Alatorre también antologa ejemplos deliciosos que demuestran la pericia en el género del gran rival de Quevedo, Luis de Góngora (1561-1627). Así, el iniciador de la

5. fábula burlesca se refiere al trágico final de Leandro (quien muere ahogado) y Hero (que se lanza a las rocas al ver a su cadáver) con la siguiente sentencia hilarante: «Murieron como dos huevos: él pasado por agua y ella estrellada».

### Tres *puns* seguidos... y dom Anacleto Bendazzi

Otro episodio militar que demuestra la sofisticada naturaleza de la llamada «ironía británica»: en 1843 se produjo la toma de la ciudad de Scinde en la India, el último baluarte de la defensa hindú ante la conquista inglesa. Este hecho fue anunciado en Inglaterra por sir Charles Napier con un calambur de gran elegancia. Napier había sido acusado en la Cámara de los Comunes de diversos errores en la dirección de la guerra. Por eso, cuando finalmente consiguió tomar Scinde, Napier envió un mensaje tan lacónico que

6. constaba de una sola palabra: «Peccavi!». Tras unos momentos de perplejidad general, los parlamentarios ingleses consiguieron descifrarlo. En latín *peccavi* significa «he pecado», lo que en inglés se formula «I have sinned», una frase casi homófona de «I have Scinde» (Ya tengo Scinde). La diferencia fonética es tan leve que todos comprendieron de repente que la ciudad de Scinde había caído en poder de aquel sutil general que se disculpaba así de sus posibles errores:

ofreciéndoles la victoria.

Uno de los primeros *puns* que fui capaz de detectar como lector en lengua inglesa se oculta en el monumental *Walden* de H. D. Thoreau (1817-1862). El narrador siempre encuentra a algún pescador ocasional en el estanque que se extiende al lado de su cabaña. Y siempre lo ve absolutamente quieto y abatido por la falta de pesca. Thoreau dice de estos pescadores ocasionales que «tras pasar por diversos estados filosóficos, cuando aparecía yo normalmente ya había llegado a la conclusión de que pertenecía a la antigua orden de los Cenobitas». El pun está tan oculto que casi es imperceptible, incluso en la versión original inglesa, porque Thoreau relaciona a los monjes cenobitas con una expresión muy típica entre pescadores. La homofonía funciona en inglés entre *Coenobites* (cenobitas) y *See, no bites* (¿Ves?, ¡no pican!).

El último equívoco de esta breve antología de calambures es de uno de los grandes nombres de la ludolingüística italiana: el reverendo Anacleto Bendazzi. Dom Bendazzi, profesor de latín de Juan XXIII y autor de un libro extravagante titulado *Bizzarrie Letterarie*, fue conocido por su ingenio, hasta el punto de que sus coterráneos de Ravenna llegaron a acuñar el verbo *bendazzeggiari*



para designar ciertas extravagancias verbales típicas de dom Bendazzi. Sus salidas ya forman parte de los mitos populares raveneses. Como por ejemplo ésta, extraída de la biografía que le dedica Franco Gabici: una delegación ravenesa que venía de Roma, donde había sido recibida en audiencia por el pontífice, visitó a dom Bendazzi

8. para transmitirle unas palabras que le enviaba Juan XXIII. Lo primero que les preguntó el reverendo fue si el Papa había pronunciado aquellas palabras de pie o sentado. Extrañados, sus visitantes le dijeron que el Santo Padre había hablado con ellos de pie. Entonces dom Bendazzi exclamó satisfecho: «Bene, allora vuol dire che non ha parlato di me ex cathedra, e pertanto il suo giudizio non è da ritenere infallibile!» En italiano una *cattedra* es una silla y, por tanto, permite el juego homofónico con la expresión latina *ex cathedra*. En teoría cuando un Papa habla *ex cathedra* posee indiscutiblemente la verdad y, por tanto, es infalible. Si habla de pie, según dom Bendazzi, ya es otra cosa bien distinta.

## Valoración

El calambur es contexto. El proceso de seducción que envuelve al acto textual del juego de palabras. Si equiparamos el hallazgo de un doble sentido al

nacimiento del deseo, el calambur es la traslación de las estrategias que permiten satisfacerlo. Este proceso provoca que el choque de palabras germinal pase del ámbito privado al público. Por eso el calambur se suele presentar en un formato de conversación casual entre personajes más o menos identificables. El diálogo refuerza la sensación de espontaneidad y consolida la verosimilitud de la situación planteada. Pero esta inmediatez es falaz. Pura construcción narrativa en el marco de una retórica de la naturalidad que sólo tiene un objetivo: hacer encajar el hallazgo en un contexto que lo justifique. El calambur no es un artefacto experimental porque no explora el lenguaje sino que se limita a explotarlo.

Más ejemplos en castellano

A principios del siglo xx, Ramón Franquelo y Romero define la voz *calembour* —*calambur* o *calembourg*— en una especie de diccionario de extranjerismos como «un juego de palabras consistente en darles distinto significado del que expresan». Pero no es la dudosa brillantez de su definición lo que le trae aquí, sino los términos castellanos con los que asocia al galicismo: «Nosotros tenemos faramalla, dicharacho,

retruécano, epigrama, equívoco, sutileza, jugar del vocablo, palabra de doble sentido, etc.». El jugar del vocablo castellano ha dado gloriosas muestras de calambures. He aquí unos pocos:

En ocasiones diversos equívocos convergen en un origen común. Es el caso de la relación triangular 1. entre gallos, gallinas y cobardes. Gracián incluye en el Discurso III de su *Agudeza y arte de ingenio* un ejemplo del poeta valenciano Girón:

Así concluye Girón, agudísimo poeta valenciano, una quintilla, en el Poema de «La Pasión», cuando llega a la negación de San Pedro:

¿No había de cantar el gallo  
Viendo tan grande gallina?

Por su lado Chevalier reproduce el uso que Quevedo hace de este mismo hallazgo verbal:

Pero que el gallo cante  
por vos, cobarde Pedro, no os espante  
que no es cosa muy nueva o peregrina  
ver el gallo cantar por la gallina.

Finalmente, para acabar con esta misa verbal del Gallo, un ejemplo latino basado en la proximidad entre los despertadores biológicos y los compatriotas de Astérix. Un pasquín en la Roma de Nerón anunciaba la rebelión de los galos de tal guisa:

«Galli te cantando excitarunt» (Los gallos han despertado).

Sin dejar aún los gallos atrás, María Teresa Llano reproduce el uso recurrente de la homofónica «batalla nabal» de Quevedo en diversos fragmentos del *Buscón*. El visualísimo calambur «yo viendo que era batalla nabal, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme» pertenece al episodio del rey de gallos. Pablos va a caballo cuando éste se come un repollo de una bercera y por ello es atacado con toda clase de 2. verduras. El juego está hecho a base del cruce entre batalla naval, la que acontece en el mar entre navíos, y batalla nabal, cuyas armas son los nabos. Quevedo se debió de regocijar tanto con el hallazgo que reincide más adelante en la misma obra: «Y como él no sabía nada de mar, porque no tenía de naval más que comer nabos...». El portentoso ingenio de Quevedo despertaba reacciones de todo tipo, y no siempre positivas. Gracián le critica intensamente en el *Criticón*:

Estas hojas de Quevedo son como las del tabaco, de más vicio que provecho, más para reír que aprovechar.

Uno de los juegos de ingenio clásicos de la literatura española era el pasatiempo de apodar. En unos versos en honor de Santa Teresa de Ávila,

llamada Teresa de Cepeda y Ahumada, Góngora recuerda al famoso obispo de Ávila, Alfonso de Madrigal, escritor fecundísimo (en latín) del siglo xv, conocido con el apodo de «el Tostado», y reflexiona, muy serio, que de los grandes escritores de Ávila uno es «tostado» y la otra sólo «ahumada». Chevalier recoge un calambur de tipo vegetal sobre esta esgrima verbal que figura en la *Floresta española*

Un canónigo de Toledo, apodando en un banquete a muchas señoras, díjole una de ellas que apodase a una doncella, hija del canónigo. Respondió: «Señora, basta que la plante, sin que la pode».

Ya en el siglo xx Augusto Monterroso dedica uno de los capítulos de *Movimiento perpetuo* al jugar del vocablo. Lo titula «Onís es asesino» y empieza así: «Nuestro idioma parece ser particularmente propicio para los juegos de palabras». Luego el guatemalteco repasa algunos ejemplos atribuidos a Gracián (Di, Ana, ¿eres Diana?) y Calderón de la Barca (Apenas llega cuando llega a penas), se regocija con los problemas de los traductores castellanos de Proust:

Proust, tú sabes, los dosifica majestuosamente. En las traducciones de Proust las notas *casi* desaparecen: cuando habla de las preciosas radicales no se necesita ser muy listo para darse

cuenta de que está aludiendo a las preciosas ridículas de Moliere.

Y finalmente destaca, «entre nosotros», a Rubén Darío, con una estrafalaria cuarteta dedicada al calambur, y a Xavier Villaurrutia, de quien reproduce los versos horribles de la voz y la quemadura:

Kants y Nietzsches y Schopenhauers  
ebrios de cerveza y azur  
iban, gracias al calembour  
a tomarse su chop en Auer's

Y mi voz que madura  
y mi bosque madura  
y mi voz quemadura  
y mi voz quema dura.

Finalmente, Enrique Jardiel Poncela juega al vocablo muy a menudo en sus comedias y novelas. De sus novelas, menos conocidas que las piezas teatrales, he extraído estos tres ejemplos, el primero de *¡Espérame en Siberia, vida mía!* y los otros dos de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*:

Hay tres cosas que las mujeres deben no olvidar nunca; el cutis, el cútex y el Kótex.

Don Juan se deja rifar por las mujeres. Y las toca todas (Un laísmo marca de la casa).

¿Qué iba a hacer ella, si ya no tenía sostén? Caer. María Cristina cayó.

*Bibliografía ludolingüística:*

Alatorre (1989), Barcia (1880), Chevalier (1992), Delille (1800), D'Oria (1996), Eiss (1986), Franquelo (1911), Gabici (1996), Gracián (1648), Guiraud (1976), Lederer (1988), Llano (1984), Monterroso (1972), Rastrelli (1938), Santi (1952), Serra i Pagès (1916), Swift (1719), Tolosani (1938).

*Bibliografía literaria:*

Bendazzi (1951), Homero (s. VIII a. C.), Jardiel Poncela (1929, 1931), Quevedo (1626b), Rabelais (1523), Thoreau (1854).

### 8.3.4. *Lapsus*

#### Definición

Juegos de palabras involuntarios provocados por errores léxicos o de dicción. Aunque a menudo sean inventados, representan el negativo del calambur porque no parten del presunto ingenio sino de la incompetencia verbal más flagrante. Cuando se dan en la oralidad se denominan *lapsus linguae* y cuando aparecen en la escritura *lapsus calami*. En este segundo caso puede tratarse de errores ortográficos o transcripciones de errores de dicción, con frecuencia acompañados de la partícula exculpatoria latina *sic* que muestra el celo del transcriptor. La naturaleza de estos errores es muy variada, pero uno de los más

frecuentes es la alolalia, una afasia consistente en la pronunciación de una palabra por otra. Este trastorno leve no acostumbra a tener excesivas consecuencias sobre la vida de quien lo sufre, pero introduce el espíritu surrealista en la cotidianidad de quienes le rodean. «Pásame la cal» en vez de la «sal», pongamos por caso, para inventar un ejemplo plausible en casa del albañil, con la familia sentada alrededor de la mesa. O bien «mira el termómetro, que me parece que se nos hace tarde». Los *lapsus* han generado curiosas tradiciones ludolingüísticas alrededor de personajes públicos con una cierta tendencia a equivocarse. El más destacado es el reverendo inglés Spooner, pero también han quedado fijados el político catalán Joan Pich i Pon o un personaje teatral de Sheridan llamado Mrs. Malaprop. En francés un error importante de estas características con consecuencias más o menos risibles se denomina *pataqués*.

## Origen

Quien tiene boca se equivoca. Es obvio que el error es el novio de la norma, de modo que primero es preciso establecer qué norma nos rige para poder cometerlos con garantías. Los patinazos de dicción son episodios tan celebrados entre los niños que los



protagonistas del error pueden quedar traumatizados de por vida. En especial si no saben pronunciar la erre o si son zopas. Por tanto, el origen de estos juegos de palabras involuntarios debe asociarse al origen mismo del lenguaje. Un origen tan enigmático como se quiera, pero que en cierta medida se reproduce en el aprendizaje infantil generación tras generación en todas las lenguas del planeta. Otra cosa son los *lapses* con denominación de origen. Estos están perfectamente datados, ya que sus inspiradores son personajes históricos. Los dos verbívoros que constan en este subcapítulo son el reverendo inglés William Archibald Spooner (1844-1930) y el político catalán Joan Pich i Pon (1878-1937), padres respectivos de los «spoonerismos» y las «piquiponadas». La nómina se completa con dos personajes de ficción: Mrs. Malaprop (1775) de Sheridan y Monopodio (1613) de Cervantes.

En cuanto al *pataqués* de los franceses, su origen es oscuro. Los etimólogos citan formas antiguas tan patateras como «pataqui-pataquies», «patati-patata» (que se mantiene en la frase hecha castellana «que si patatín que si patatán»), «patatin-patatac» o «patatie-pataatac». Pero entre todas las especulaciones etimológicas que cita Guiraud destaca por su extravagancia la historia del *pat-à-qu'est-ce*, protagonizada por un gracioso y dos damas. El

simpático galán encuentra un abanico y les pregunta, primero a una y luego a la otra, si es suyo. La primera le dice que no con estas palabras: «Il n'est point z-à moi, Monsieur». La segunda también lo niega, pero diciendo: «Il n'est pas-t à moi, Monsieur». El gracioso, divertido por las ramplonas réplicas de las damas, les clava: «Puisqu'il n'est point z-àvous et pas et pas-t à vous, ma foi, je ne sais pas-t a qu'est-ce». De ahí *pataqués*.

## Historia

Los *lapsus calami* son errores flagrantes de escritura, pero en ocasiones el azar homofónico transforma una frase impecable en un error, para gran alegría de los psicoanalistas. Por ejemplo, en la *Phédre* del gran poeta trágico Racine diversas generaciones de amantes del teatro han descubierto uno muy hilarante. En estos dos versos que declama Hipólito seguramente Racine sólo pensaba en el verbo *étonner* (sorprender):

C'est peu qu'avec son lait une mère amazone  
M'ait fait sucer encor cet orgueil qui t'étonne.

Pero la homofonía láctea entre *t'étonne* y *tetonne* ha provocado muchas veces sorprendentes risas entre el público, en especial porque viene justo tras el verso de la madre amazona. Obviamente, el pobre Racine

fue completamente ajeno a ello. De hecho, no cometió ningún otro *lapsus* que el de ser poco malpensado.

Los *lapsus calami* más historiados son los bíblicos. Isaac Disraeli —padre del estadista Benjamin Disraeli— les dedica un delicioso capítulo en sus *Curiosities of Literature* que arranca con los rocambolescos episodios que suscitó la edición de la *Vulgata*. El impagable Sixto V (1520-1590) añadió una bula al primer volumen de su edición de la Biblia. La bula en cuestión excomulgaba a todos los impresores que hiciesen alguna alteración del texto bíblico al reimprimirlo, pero nunca una bula papal fue tan inoportuna. Resulta que, a pesar de la supervisión directa de Su Santidad, la obra salió de imprenta cargada de erratas. Hubo de pegar un gran número de parches en sus páginas para tapar los pasajes erróneos, de modo que el libro quedó más remendado que las ropas de un mendigo. Los herejes, siempre oportunistas como un delantero centro, pregonaron que la nueva edición de la Biblia era la mejor demostración de la controvertida infalibilidad papal. Los acólitos de Su Santidad retiraron muchas copias de la circulación, y se planearon agónicos intentos de suprimirla totalmente del mercado. Pero no lo consiguieron.

Una de las mejores erratas bíblicas podría ser

reivindicada como un claro precedente del feminismo. La viuda de un impresor alemán se coló una noche en el taller donde sus empleados imprimían una nueva reedición de la Biblia en alemán y alteró una frase de Eva en el *Génesis* (3:16) que implica sumisión al hombre. Liberada por la sabia naturaleza del yugo conyugal, la intrépida viuda sustituyó las dos primeras letras de la palabra *Herr* por «Na», alterando así el sentido de la frase «y él será mi Señor» (Herr) por «y él será mi pazguato» (Narr). Disraeli afirma que pagó su atrevimiento con la vida y que sólo han circulado secretamente unas pocas copias de esta edición a precios elevadísimos.

En esta misma línea subversiva de reivindicación social se inscribe otra errata inoportuna. El famoso sexto mandamiento en inglés reza: «Thou shalt not commit adultery» (No cometeréis adulterio). Un impresor vivales lo imprimió omitiendo la partícula negativa, lo cual agitó las aguas morales de la comunidad británica hasta el punto de que el arzobispo de Canterbury castigó al impresor con una multa elevadísima. Disraeli aseguraba a finales del siglo XVIII que había tenido la oportunidad de ver uno de estos lujuriosos ejemplares en la biblioteca del Museo Británico.

Algunas erratas son mucho más inocentes. Otra edición inglesa de la Biblia es conocida como «The

Vinegar Bible» (la Biblia del vinagre), por culpa de una errata en el título del capítulo veinte del Evangelio según San Lucas en el que la «Parable of the Vineyard» (parábola de la viña) sale impresa como la «Parable of the Vinegar». Esta refrescante versión salió en 1717 de la imprenta Clarendon y es digna de ser la que llevaba el famoso vendedor de biblias del cuento de Borges.

El psicoanálisis elevó los *lapsus linguae* a la categoría de síntoma. Giampaolo Dossena documenta uno que despertó el interés del propio Freud. El episodio lo protagoniza un hombre pobre que visita a un rico. Cuando los amigos le preguntan cómo le ha ido, él responde: «Ah, me ha tratado de un modo verdaderamente familiar». Quería decir familiar, claro, pero la sombra del millonario le hizo patinar la lengua y creó de modo espontáneo uno de aquellos vocablos que Lewis Carroll bautizó con el nombre de *portmanteau*. Freud infiere que una interferencia del inconsciente modifica el sentido del comentario. La conclusión es que el trato con el rico no ha sido realmente familiar como el que podría haber tenido con alguien de confianza, sino que se ha colado una cierta altivez de «millonario». Pero se trata de un mero *lapsus linguae*. El pobre no ha fabricado expresamente un neologismo. Según expone Guiraud, la tesis de Freud sobre los *lapsus* implica un doble

origen complementario: por un lado pueden ser causados por la influencia de otro elemento de la misma frase, en una especie de eco interno que acaba distorsionando una palabra; pero también se pueden dar influencias externas de tipo extralingüístico.

## Spoonerismos

En inglés los *lapses* de dicción basados en la transposición de sílabas suelen recibir este nombre. Se trata de un epónimo en honor del reverendo británico William Archibald Spooner (1844-1930), un singular personaje que debía de padecer todo tipo de interferencias en el tramo que separa el cerebro de la lengua. Sin ningún tipo de duda, este célebre profesor de Oxford es una figura central en la galería de personajes entrañables de Verbalia. Su inequívoca fama proviene de hacer ruidosas transposiciones silábicas en público. Por ejemplo querer decir *conquering kings* (los reyes conquistadores) y pronunciar *kinquering kongs*. O presentar a la reina Victoria (Queen Victoria) como *our queer old dean* (nuestro extravagante y viejo decano) en vez del preceptivo *our dear old queen*. Esta especie de *lapses linguae* afloran con frecuencia en las alocuciones públicas de los oradores más experimentados y suelen ser muy celebrados entre la

audiencia. El nerviosismo que encierra cualquier estreno teatral, por ejemplo, transforma al mágico mundo de la farándula en escenario habitual de los spoonerismos más aclamados. Voltaire contaba en una carta de 1767 la historia de un actor dramático que, al llamar a los figurantes a combate, en vez del tópico *Sonnez, trompettes!* profirió un cómico *Trompez, sonnettes!* que echó por tierra el dramatismo de la escena.

Pero los *lapses* del reverendo Spooner fueron tan frecuentes y clamorosos que su apellido ha pasado a la posteridad. Se cuenta que en una ocasión, en un discurso universitario de bienvenida a la longeva reina Victoria, el impagable reverendo debía de querer comenzar con una frase retórica como «I have in my bosom a half-formed wish» (mi pecho alberga un deseo medio formado), pero tanto los estudiantes como la reina oyeron claramente cómo decía «I have in my bosom a half-warmed fish» (mi pecho alberga un pescado a medio cocer). En otra ocasión, al reñir a unos alumnos por no haber asistido a las clases de historia («You have missed my history lectures»), Spooner patinó soberanamente y les dijo: «You have hissed my mystery lectures» (habéis murmurado las clases de novela policiaca). Ante tamaña habilidad para liarla, los alumnos actuaron de caja de resonancias y pronto comenzaron a elaborar

spoonerismos clandestinos en serie, como esta insólita pregunta nupcial: «Is it kisstomary to cuss the bride?», en vez del previsible «Is it customary to kiss the bride?» (¿Es costumbre besar a la novia? transformado en ¿es bostumbre maldecir a la novia?). La popularidad de los spoonerismos ha sido tal que incluso las revistas de pasatiempos actuales contienen juegos llamados *spoonagrams*. Un último ejemplo de spoonerismo espurio es esta desemejanza con una resolución obscena propia de los contrapiés franceses [5.1.4]: «What's the difference between trained seals and pretty chorus girls?» (¿En qué se diferencian una foca adiestrada y una corista?). La respuesta es pertinentemente inconveniente o convenientemente impertinente: «The seals have cunning stunts, and the girls have stunning cunts» (Pues que la foca hace piruetas fantásticas y la corista tiene un coño increíble).

Spooner es la única denominación de origen que ha llegado a formar parte del léxico sancionado por los diccionarios ingleses, pero ha habido (y hay) otros muchos personajes conocidos por su dificultad de palabra. En Estados Unidos, por ejemplo, el productor cinematográfico Samuel Goldwyn (1884-1974) podría ocupar el trono de los trabucadores, a pesar de que sus patinazos son más bien conceptuales. Polaco de origen, Goldwyn



representaba a la perfección el arquetipo del *self-made man* americano. Más listo que inteligente y más activo que culto, era capaz de admitir sus frecuentes patinazos verbales, aunque a menudo los atribuía a sus colaboradores. Lo cierto es que siempre se rodeó de personajes de lengua viperina, como el comediante Eddie Cantor, el director húngaro Michael Curtiz o su agente George Kaufmann. De modo que seguramente muchos de los patinazos que se le imputan son inventados. Tres ejemplos bastarán para situarle: «¡Inclúyanme fuera de esto!», dicen que dijo para expresar su desacuerdo con una decisión de unos asociados. O «su contrato verbal tiene más valor que el papel en el que está escrito», frase impactante con la que Goldwyn habría pretendido librarse de firmar ningún contrato con Joseph Schenk. El mejor de todos los que conozco es un poco fúnebre: imaginémosnos a Samuel Goldwyn ante un guión que plantea atrevidamente la realidad política norteamericana. Su reacción es de repulsa. Para reforzar su no rotundo a rodarlo argumenta: «Si Roosevelt estuviese vivo se removería en su tumba». Nunca mejor dicho.

### Piquiponadas

Entre 1912 y 1915 Joan Pich i Pon (1878-1937) fue

alcalde accidental de Barcelona en diversas ocasiones. Lerrouxista de primera hornada, había presidido la Cámara de la Propiedad Urbana y llegó a ejercer de comisario, con Francesc Gambó, de la Exposición Internacional de Barcelona en 1929. Pich i Pon también fundó dos periódicos y fue el alcalde de Barcelona que impuso el gobierno español tras los hechos de octubre de 1934. Este momento constituye el cenit de su carrera política. Un año más tarde el caso del estraperlo le obligó a dimitir de todos sus cargos, junto a otros miembros del Partido Radical. Pero curiosamente un hombre rústico como él, que accedió a la alta política con una formación precaria, ha pasado a la historia por su peculiar manera de hablar. Hoy, en catalán, una *piquiponada* es un error oratorio de esos que constituyen el alimento principal de tantos programas de entretenimiento radiofónicos o televisivos. Como por ejemplo llamar «vespertinas» a las lenguas viperinas o «perspicacia» a la perspectiva. Una de las piquiponadas más célebres sucedió en el curso de una encendida arenga que el acorralado político ejecutaba desde el balcón del ayuntamiento de Barcelona. Contento por un galardón que acababa de recibir, quiso decir que por fin se le hacía justicia, pero el estraperlista Pich i Pon en pleno *via crucis judicial*, bramó alegremente: «A la fi m'han

ajusticiat!» (Por fin me han ajusticiado).

Igual que en el caso de Spooner, hay piquiponadas documentadas y otras que son claramente espurias. En estos casos el mecanismo siempre es el mismo. Un orador se equivoca más de tres veces en público y la cultura popular se encarga del resto. De los ejemplos verídicos en los que se fundamenta la fama de «trabucador léxico» del interfecto se pasa a una multitud de ejemplos espurios que alimentan su renombre y le proyectan a la posteridad. A pesar de que el largo franquismo y la irrupción de la sociedad de la información han disminuido mucho la popularidad de Pich i Pon, su figura ha sido recuperada por Lluís Permanyer y Avel·lí Artís-Gener (Tísner) en dos anecdotarios de la última década del siglo xx. Tísner divulga algunas piquiponadas buenísimas, como la que sitúa a Pich i Pon en una inauguración, blandiendo una de las espadas expuestas: «¡A que parezco un radiador romano!», dicen que dijo. Pero también explica que ésta es una de las que se inventaron los malévolos redactores de las secciones «Piquiponianes» de los semanarios *Mirador* (cultural) y *El Be Negre* (satírico). El mecanismo resultaba claro:

Cuando alguien escuchaba una piquiponiana, dicha por quien fuese, la escribía y la transmitía a uno de los dos semanarios. Si la publicaban, le pagaban tres pelats, que entonces era una

retribución muy conveniente.

El propio Tísner reconoce haber escrito muchas de las que se publicaron y revela que dos de sus proveedores más habituales se llamaban Asensi y Oromí. Algunos de estos ejemplos espurios figuran entre los más divulgados: la batalla de «Waterpolo», el conflicto «nipojaponés», la guerra «anglobritánica», las cosas servidas en pequeñas «diócesis» o el gran «ingrediente» que había tomado el fuego que quemó los almacenes «El Siglo».

Por su parte, Permanyer, que ya sitúa la figura de Pich i Pon entre la verdad y la leyenda, prescinde de las publicadas semanalmente en *El Be Negre* y recoge una selección de las vividas por los periodistas Rossend Llates y Josep Tarín Iglesias, coetáneos de Pich i Pon. De entre las primeras destaca una conversación telefónica sobre un problema municipal. Pich, haciendo honor a su segundo apellido, dijo: «Tinc entés que els de la ponència pondran dijous que ve» (Tengo entendido que los de la ponencia pondrán —que en catalán restringe su sentido a «poner huevos»— el jueves que viene). De entre las conservadas por Tarín sobresale un inflamado discurso en castellano de Pich sobre el espinoso problema de la inmigración:

Lo necesario es que cada uno viviera (*sic*) en nuestra propia tierra. Entonces seguramente comenzaríamos a estar bien. Los franceses, en Francia; los ingleses, en Inglaterra; los murcianos, en Murcia; los belgas, en Belgrado...

El trono dejado vacante por Pich i Pon ha tenido, tiene y tendrá numerosos candidatos, aunque la rapidez inherente a los actuales medios de comunicación hacen que una piquiponiana nata como Sofía Mazagatos («Lo importante es estar en el candelabro», dijo ante las cámaras a finales de los años noventa) tenga un reinado efímero. Tal vez el sucesor de Pich más popular entre los periodistas del último cuarto de siglo xx haya sido el diputado conservador (socio fundador de Alianza Popular), financiero y empresario de prensa Josep Maria Santacreu, nacido en Santa Creu en 1927. Entre las muchísimas piquiponadas que se le atribuyen («Ortega y Tuset» o «hemicirco» marcarían el tono general) destaca con luz propia lo que respondió cuando a finales del franquismo alguien le preguntó qué haría en el caso de que el general Franco fuese asesinado: «Pues pondría todo el dinero en un barco y saldría en dirección a Suiza». Como es sabido, Franco murió en la cama y Santacreu no tuvo que amarrar su velero en ningún puerto de los Alpes.

Malapropismos

Desde 1774 los malapropismos también designan en inglés el uso impropio de una palabra, tomada por otra de fonética similar, con consecuencias normalmente cómicas. Pero, a diferencia del spoonerismo, éste es un vocablo mucho más centrado en los estudios literarios. De hecho, «malapropismo» proviene de un personaje de ficción llamado pertinentemente Mrs. Malaprop que nunca era capaz de encontrar a tiempo la palabra apropiada. Su padre es el dramaturgo inglés Richard Brinsley Sheridan y la obra donde aparece *The Rivals*. Pero Malaprop no es un apellido inocente. Deriva de la locución adverbial francesa *mal a propos* (fuera de lugar, impropriamente). El ejemplo clásico es «Come girls, this gentleman will exhort us!» en vez de *escort us* (vamos, señoritas, que este señor nos exhortará, en vez de nos escoltará, nos acompañará). Los malapropismos surgen en el interior de cualquier lengua, por contacto entre el nivel culto y el nivel popular. Y muchos personajes de ficción han sido dotados de un idiolecto plagado de *lapsus* léxicos que los caracterizan de una manera a menudo inolvidable. Las relaciones entre Quijote y Sancho, por ejemplo, también pasan por aquí. A don Quijote no le importa que su escudero use palabras cultas, pero exige que las pronuncie bien («no es relucida, sino reducida»). Alatorre afirma que Cervantes es

muy afecto a estos juegos de palabras inconscientes, hasta el punto de que destaca a su personaje Monipodio, en *Rinconete y Cortadillo*, capaz de decir «naufragio» cuando en realidad se refiere a un «sufragio».

## Valoración

El error es una de las fuentes habituales del humor. La comicidad que se desprende de un patinazo proviene de nuestra capacidad de escandalizarnos de la ignorancia que en el pasado todos hemos compartido. Nadie nace enseñado y el largo camino del aprendizaje lingüístico se basa en la comparación entre la propiedad y la impropiedad expresiva. El método básico de adquisición de la lengua es el de *try and error*. Intento y error. Por eso la popularidad de los *lapsus linguae* es una prueba más de la pervivencia en la edad madura de la crueldad infantil. Obviamente los freudianos vocacionales buscarán en todo *lapsus* conexiones profundas con el inconsciente. Interpretar los patinazos verbales es como interpretar los sueños. El error sería, desde este punto de vista, una especie de resquicio que permite entrever otros universos excluidos por las normas imperantes que la ortografía proyecta en la moral. Por eso Freud presta tanta atención al

lenguaje, hasta el punto de que sus traductores canónicos lo pasan muy mal para trasladar ciertos ejemplos alemanes a otras lenguas. Otra intención mueve a los creadores que inventan personajes fácilmente identificables por los errores que cometen cuando hablan. O *lapsus* espurios atribuidos a los campeones de la trabucada verbal. Aquí los *lapsus* son un elemento diseñado para distinguir el idiolecto, igual que la falsificación de cualquier error es siempre un recurso retórico destinado a deslegitimar o identificar a alguien. Cuando la gestación de errores no forma parte de ninguna campaña de desprestigio nos hallamos en los dominios de la literatura. La sombra de Mrs. Malaprop es muy alargada.

*Bibliografía ludolingüística:*

Disraeli (1791), Dossena (1988), Guiraud (1976), Permanyer (1996), Tísner (1997).

*Bibliografía literaria:*

Anónimo (1590), Cervantes (1613), Racine (1677), Sheridan (1775).

### 8.3.5. *Composiciones bilingües*

Definición



Composiciones que se pueden leer en más de una lengua sin alterar ninguno de sus elementos sustanciales. Se basan en la existencia de palabras homónimas en lenguas diferentes que pueden tener el mismo sentido o no. Incluso un sentido contrario, como por ejemplo en el caso de «moren» («vivan» en castellano y «mueren» en catalán). Los hallazgos de estas palabras transidiomáticas también suscitan muchos calambures [8.3.3] y ambigüedades diversas. Las composiciones bilingües más habituales son las que se pueden leer en latín y en una lengua románica a la vez, pero no faltan los ejemplos trilingües y multilingües. Es preferible denominarlos «poemas de doble (o triple o...) lectura» para no confundirlos con una variedad menos interesante desde el punto de vista ludolingüístico que parte del método *patchwork* o apedazado: las composiciones hechas con palabras y frases de diversas lenguas combinadas aleatoriamente. Además, hay textos próximos al argot que se basan en una fusión espontánea entre dos lenguas: como el *franglais* que tanto apreciaba Duchamp, el *Spanglish* de los chicanos, el *catañol* o incluso el hilarante *mallorcano* que promovió el grup de rock mallorquín Ossifar.

Origen

Las composiciones canónicas de doble lectura nacen en la Edad Media a consecuencia del debate sobre qué lengua vulgar (románica) es la heredera directa del latín, competición en la que el italiano excelía, bien secundado por el castellano y el catalán. Se trataba, también, de combatir el prejuicio humanista de la superioridad del latín como lengua literaria, en un juego básicamente erudito que atrajo el interés de muchos poetas y estudiosos. Los primeros ejemplos datan de finales del siglo xv y principios del xvi.

## Historia

Ya en 1582 Estienne Tabourot dedica el quinto capítulo de su tratado sobre juegos de palabras a las composiciones bilingües. El título es «Des équivoques latins-françois». Un ejemplo permite captar la dimensión homofónica de la operación, tan característica de la lengua francesa: la frase «Caesarem legatos alacrem eorum» se transforma con la pronunciación adecuada en «César aime les gâteaux à la creme et au rhum». Los ejemplos italianos, portugueses, castellanos y catalanes, en cambio, se basan en una lectura casi homónima, y en todo caso mucho más próxima a la homografía que en la tradición francesa. Las primeras manifestaciones de este artificio están en prosa y figuran en alegatos

sobre la perfección de las diversas lenguas vulgares a finales del siglo XV e inicios del XVI. Otros ejemplos antiguos son más lúdicos, como las cartas en diversas lenguas falsas —entre ellas el anglolatín— que, según recoge Disraeli, cruzaron Jonathan Swift y Thomas Sheridan.

El primer poema de doble lectura castellano-catalán es de Joan Timoneda (1518/20-1583), publicado en el *Cancionero llamado Sarao de amor* en 1561 juntamente con un «Soneto en siete lenguajes» —latín, aragonés, castellano, catalán, gallego, italiano y occitano— que demuestra la proximidad relativa en la que conviven, aún durante el siglo XVI, la mayoría de las lenguas románicas:

*Soneto a la muerte de nuestro emperador  
Carlos Quinto, en dos lenguajes*

L'amarga, fatigosa i dura pena  
que causa del gran Carlos invencible  
la presta despedida, és imposible  
contarla, si dolor no es desordena.

De vates gloriosos la gran vena  
és impedida del dolor terrible,  
i en pena tan aguda i tan sensible  
és insensible penya al que no pena.

Si el gran Rei Celestial a Carlos dava  
la general, terrena monarquia,  
¿universal será aquesta tristura?

I en relatar fatiga que és tan brava,

los versos faltaran, i l'amargura  
no faltará, que augmenta cada dia.

*Soneto en siete lenguajes*

Amator sum infelix homicida  
de me per chi d'amarte sempre mai,  
sens esperar de mos turments espai,  
merced y amor en años mil de vida.

Ollay, ollay vos miña ben querida  
mon gay pensier que m'a trasit en fay  
espavordit, e viure amb dolt e glai,  
dulcis pro te preclara semper lida.

Guarda pur ben che morte e sepultura  
han de dar fi a vida tan penada,  
que de cruel no seas blasonada.

Pus Deus non fiz crudeza en fermosura,  
no m'oblies ma dama sans per nada,  
puis sola sóts lo bé de ma ventura.

Albert Rossich ha estudiado el artificio a fondo y reproduce muchos ejemplos de doble, triple y múltiple lectura, mayoritariamente en castellano-catalán-latín. A pesar de que Carbonero cita de segunda mano «un trabajo de cuarenta y dos octavas en loor de la Santísima Virgen, compuestas de palabras latinas y catalanas», Rossich afirma no conocer ningún ejemplo exclusivamente bilingüe latín-catalán que no pase también por el castellano. De hecho, corrige a Carbonero y considera que este

antólogo de rarezas de finales del XIX se debe de confundir con un poema de 1754 de Carlos Ros titulado «Soneto». En el ámbito ibérico el artificio tuvo un auge notable, seguramente provocado por la pugna entre las diversas lenguas peninsulares. Así, Rossich cuenta cómo el humanista de Borriana, Martí de Viciana, reunió una larga lista de coincidencias léxicas entre el latín y el catalán para demostrar que el castellano estaba más alejado del latín que el valenciano. Ya en el siglo XIX, Ramon Ferrer confeccionaría una *Colecció de vàrias paraules bilingües, ço és, llatinas y catalanas al matex tems*. Lo cierto es que se han documentado diversos poemas bilingües portugués-latín e italiano-latín previos al Barroco, tal como recoge Carbonero. Incluso alguno en portugués, castellano y latín a la vez. Rossich afirma no conocer ninguna muestra estrictamente en castellano-portugués pero no descarta que exista algún ejemplo. En cambio, asegura que en esta época el francés ya se había alejado demasiado del latín para que fuesen posibles las composiciones bilingües, más allá del artificio homofónico recogido por Tabourot. Es curioso un epigrama de doble lectura en francés y occitano de Péire Godolin. Lo reproduce Gardy y Rossich adapta su ortografía:

La filha d'un bon artisan  
Porta de perla de tot bela,  
De gants a la moda novela  
E de fin or n gros carcan.

[collar]

Rossich también divulga una probatura inédita (presuntamente) escrita en catalán y francés por un alguerés afrancesado que se llamaba Mateu Simon. Simon, partidario de Napoleón y procurador imperial, acabó nacionalizándose francés. Rossich localizó el texto en la Biblioteca Menéndez y Pelayo de Santander en una hoja suelta no catalogada procedente de los papeles de Milá, y lo reproduce a pesar de considerar que tiene un nulo interés literario:

*Sonettu*

*que pot lligirsa també en francés*

Mengiant un fruit infam  
un Paradis terrestre  
nous (=ens) ha fet perdre Adam.  
Grist meditant supplir  
a tart inconvenient  
pensó en Betlem venir.  
Quant en court temps la mort  
cruel tronquà Maliagri,  
tronquà a Oristagn la sort.  
Tu, o Astesan, que y vas  
prelat en Oristagn  
la sort restituiras.

Con respecto a las composiciones en castellano-latín,

su origen data de esta misma época y parte de las mismas motivaciones. Según Alatorre el primer ejemplo data de 1498 y es un alegato compuesto en Roma por el padre de Garcilaso de la Vega para demostrar a los franceses que España era superior en todo a ellos, ya que el español era el idioma que más se parecía al latín:

Presenta tú, Francia, et da tales campos, valles, tantas bestias feras et domésticas, tales et tam excellentes cavallos, vaccas, aves, carnes, lanas, panes et uvas, tales plantas tam odoríferas et medicinales, tales árboles tam diversas et tam fructuosas, tantos mineros et diversos minerales, tantas salinas et tam abundantes, et tantas et diversas perfecciones...

Alatorre añade que la intención real del padre de Garcilaso, embajador en el Vaticano, era abrumar al embajador francés con esta irrefutable superioridad lingüística. Por más que se esforzase en ello, su colega nunca podría pergeñar un discurso que pudiera leerse indistintamente en latín y en francés. La proeza del embajador, que Alatorre tilda de auténtico manifiesto imperialista, fue posteriormente muy imitada. Sólo veinte años más tarde, en 1518, Fernán Pérez de Oliva escribió un elogio de la Aritmética también bilingüe. Pero el primer poema bilingüe sería una «Canción latina y castellana» de Francisco de Castilla a mediados del siglo XVI que cita Ambrosio de Morales. Rossich también historia

las composiciones en castellano-latín y recoge la tesis del estudioso Erasmo Buceta para explicar el paso evidente del primigenio ejercicio filológico renacentista al posterior juego literario barroco con gran preponderancia del elemento lúdico. El arte por el arte o, dicho de otra manera, el juego por el juego.

Entre las piezas en castellano-latín destaca un bello «villancico» de la escritora mexicana Sor Juana Inés de la Cruz, compuesto en honor a Nuestra Señora de la Asunción e impreso a finales del siglo XVII. El poema tiene cuarenta versos, se denomina «Villancico II Latino-Castellano» y empieza así:

Divina Maria,  
Rubicunda Aurora,  
Matutina lux,  
Purissima Rosa.  
Luna, quae diversas  
Ilustrando zonas,  
Peregrina luces,  
Eclipses ignoras...

También Lope de Vega incluyó en sus *Rimas humanas* un soneto compuesto con palabras que pertenecen a la vez a cuatro lenguas: castellano, latín, italiano y portugués. Es un centón [6.2.4] y por eso toma prestado cada uno de los catorce versos de un poeta diferente (1 Ariosto, 2 Camoens, 3 Petrarca, 4 Tasso, 5 Horacio, 6 Serofino, 7 Boscán, 8 Ariosto, 9 Horacio, 10 Petrarca, 11 Camoens, 12 Garcilaso, 13



Horacio y 14 Petrarca). En este caso las palabras tetralingües se reconocen, pero cada verso completo sólo se puede leer en una de las cuatro lenguas.

La tradición multilingüe se alarga hasta bien entrado el siglo XIX en la mayoría de las lenguas románicas, pero en Cataluña la irrupción de la Renaixença impulsará un curioso artificio homofónico basado en la elaboración de frases catalanas que «suenen» con la música de otra lengua, como el latinajo «avis murris porten els nuvis amb òmnibus gratis i l'àvia sua» (abuelos pillos llevan a los novios en ómnibus gratis y la abuela suda). Esta facecia internacionalista nació en las páginas de *Lo Xanguet* en los años 1860 de la mano de Frederic Soler «Pitarra», Albert Llanas y compañía, pero fue Artur Cuyas quien la fijó en 1870 desde las páginas de *La Lluçmanera de Nova York* bajo un título irónico que hizo fortuna: «El català, mare de totes les llengües». Un título bien expresivo que satiriza el sangrante debate sobre cuál había sido la lengua primigenia antes del castigo divino que representa el episodio babilónico. Muchas frases originales de este extraño multilingüismo han quedado encajadas en el lenguaje popular catalán. Al margen de toda comicidad, el interlingüismo sirvió durante el franquismo para que algunos empresarios resistentes bautizaran sus empresas con nombres que admitían la

doble lectura, como «Gallina Blanca». Los hubo que ya estaban preparados, tal como explica Manel Guerrero en un estudio sobre el poeta y pastelero Josep Vicenc Foix:

J. V. Foix había conseguido mantener los letreros de las confiterías en catalán durante la dictadura de Primo de Rivera, mediante unos eslóganes comerciales que se podían leer también en castellano: *Bomboneria selecta*, *Postres del país*, *Pasta seca superior*, *Especiería moderna*. Él no tuvo que cambiar los letreros de sus establecimientos durante el franquismo, a diferencia de todos los otros comercios que los tenían catalanizados.

Finalmente, de entre las muchas facecias bilingües desarrolladas por las vanguardias históricas del siglo XX, vale la pena destacar el uso que el artista Marcel Duchamp hizo del *franglais*. En uno de los mejores estudios publicados sobre este singular artista Juan Antonio Ramírez revela que muchos títulos de obras duchampianas son rentables en una especie de lengua bífida anglo-francesa que Duchamp, siempre juguetón, utilizaba a menudo. Este idiolecto *franglais* tan particular del artista ha sido estudiado por George H. Bauer. Así, en la «Tonsura» con forma de estrella que Georges de Zayas aplicó sobre el cráneo de Duchamp en 1921, el artista hace coincidir *Étoile* (estrella en francés) con *A toile* (un lienzo en franglés) para así transmitir que la pintura se ubica en

el cerebro. El arte verdadero aspira de nuevo a ser una *cosa mentale* como sucedió en el Renacimiento italiano. Otro ejemplo de la bifidez duchampiana es la obra de 1921 llamada *Why not Sneeze Rrose Sélavy* (¿Por qué no estornudar Rrose Sélavy?). Consta de unos cubos de mármol con un hueso de sepia y un termómetro en el interior de una jaula, y fue concebido como un obsequio del artista a las hermanas Dreier. Un presente que las afectuosas féminas nunca valoraron en demasía. Una lectura fonética del extravagante título explicaría el escaso entusiasmo que suscitó el obsequio. En *franglais* el título se lee como «Why isn't easy eros c'est la vie?». Ramírez lo traduce libremente como «¿Por qué no es fácil el amor?» (o «¿Por qué no estornudar — picar el hueso de la sepia— ya que el amor es la vida?»). Parece ser que las Dreier, solteras recalitrantes, también se lo preguntaban.

## Valoración

Los artificios interlingüísticos bendicen la maldición babélica y juegan con la diversidad que deriva de ella. Son muy frecuentes en sociedades bilingües como la catalana o la quebequesa y a menudo revisten con una capa de ironía la crudeza cotidiana del choque de idiomas. Los estudiantes de lenguas

acostumbran a coleccionar los «falsos amigos» con los que van topando en su aprendizaje (*library* es una biblioteca y no una librería) y estos inventarios de patinazos acostumbran a ser el punto de partida para futuros experimentos interlingüísticos. Obviamente dos lenguas provenientes de ramas distintas sólo coinciden azarosamente en palabras muy puntuales, pero incluso estas relaciones insólitas son chispas que pueden llegar a encender pasiones. El mito prebáblico de la lengua universal, tan presente en la historia del conocimiento, queda encapsulado en esta variante políglota del doble sentido.

Más ejemplos en castellano

La versión completa del antes citado «Villancico II Latino-Castellano» de Sor Juana Inés de la Cruz reza así:

Divina Maria,  
Rubicunda aurora,  
Matutina lux,  
Purissima Rosa.  
Luna, quæ diversas  
ilustrando Zonas,  
Peregrina luces,  
Eclyses ignoras,  
Angélica Scala,  
Arca prodigiosa,  
Pacífica Oliva,  
Palma victoriosa,  
Altamente culta

Castissima Flora,  
Pensiles fœecundas,  
Cándida Pomona.  
Tú quæ coronando  
Conscientias devotas,  
Domas arrogantes,  
Débiles confortas.  
Dominando excelsa  
Imperando sola,  
Felices exaltas  
Mentes quæ te adorant.  
Tú sustentas pia  
Gentes, quæ te implorant,  
Dispensando gratias,  
Ostentando glorias,  
Triumphando de culpa  
Tremenda Bellona,  
Pérfidas cervices  
Duramente domas.  
Thalamos empyreos  
Ornas deliciosa  
Amando inocentes,  
Discordes conformas.  
Tristes te invocamus  
Concede gloriosa  
Gratias, quæ te illustrant,  
Dotes, quæ te adornant.

#### ESTRIBILLO

Vive, triumpha tranquilla, quanto te adorant  
Seraphines cantando perpetuas glorias.

En cuanto al debate sobre la lengua prebabélica, la tradición se inicia, lógicamente, apostando por la lengua que la recoge, que es el griego.

Posteriormente otras lenguas pretenderán ocupar esta posición de privilegio y la tesis hebraísta se consolidará como la más defendida. Tal como recoge Eco el valedor más riguroso del hebreo como lengua primigenia es Bochart, con su *Hierozoicon* (1663), y también destaca en esta línea hebraísta el trabajo de Franciscus Mercurius, barón Van Helmont, quien en un tratado fantástico de 1657 —*Alphabeti vere naturalis hebraici brevissima delineatio*— describe todo el alfabeto hebreo como un diseño que representa, de perfil, la posición de la lengua en el momento justo de la emisión de cada fonema. Pero en el siglo XIX se desata una alocada carrera de lenguas candidatas en la que también participa una lengua ibérica. El misionero español reverendo Honorio Mossi de Cambiano publica a mediados del siglo XIX una *Clave harmónica: Demostración de la unidad de origen de los idiomas* que defiende la hipótesis del vasco como lengua primigenia, sin menospreciar la hipótesis hebraísta generalmente aceptada, pero rebatiendo la hipótesis frigia de Herodoto, basada en la leyenda de los niños salvajes. Mossi considera que el caso de los dos recién nacidos encerrados en una cueva con una cabra para que les amamante es un fraude. Según Herodoto la primera palabra que pronunciaron sin haber oído antes ninguna lengua humana fue *bec*, que en frigio quiere decir «pan», lo

que se tomó como una prueba irrefutable de que el frigio era la lengua primigenia. Mossi considera que los niños salvajes, acostumbrados únicamente a convivir con su cabra, emitieron el único sonido que habían escuchado: el balido del caprino.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bauer (1989), Carbonero (1890), Disraeli (1791), Eco (1993), Gardy (1984), Guerrero (1996), Mossi (1864), Ramírez (1993), Rossich (1989), Tabourot (1582).

*Bibliografía literaria:*

Lope de Vega (s. xvii), Sor Juana Inés de la Cruz (1679), Timoneda (1561).

### 8.3.6. *Contrarios*

#### Definición

La repetición de contrarios genera diversos artificios verbales que giran en torno a la paradoja. Destacan el oxímoron de los antiguos griegos y diversos géneros populares, entre los cuales el viceversa y el colmo son los más conocidos. Un oxímoron es un tipo de antítesis que confronta palabras de significado opuesto y teóricamente excluyente, como «oscura claridad» o «joven viejo». Un viceversa es una frase

que duplica un sintagma invirtiendo a los componentes, más o menos alterados, para conseguir un contraste de sentido. Hay ejemplos de obviedad trivial, como «No es lo mismo decir Andalucía que decirle a Lucía que ande», y otros más elaborados, como la brillante frase de Pascal «No podemos fortificar la justicia si se justifica la fuerza». El artificio es poderoso y ha dado pie a muchas citas célebres, como la frase de San Francisco de Sales: «Un santo triste es un triste santo». Finalmente, un colmo es una frase que asocia a alguien con un atributo que le es antitético, como en «El colmo de una florista es tener malos pensamientos».

## Origen

El oxímoron —del griego *oxys* (agudo) y *moron* (estúpido)— es un artificio clásico que los antiguos griegos aplicaban a las parejas de palabras contradictorias y a las imágenes dobles con elementos opuestos. De esta vieja tradición iconográfica beberían los populares estampados de Escher que contienen ángeles blancos y demonios negros inseparables. Baltasar Gracián afirma que Ovidio escribió en una piedra de ónix un verso que es oxímoron: «O, nix, flamma mea!» (¡Oh, nieve, llama mía!). Algunos autores, como Shakespeare, lo



han utilizado a menudo para enfatizar la naturaleza paradójica de los sentimientos humanos.

El viceversa es un juego de palabras humorístico de tipo popular. Los manuales de retórica lo relacionan con la antimetátesis —o antimetábole o antimetalepsis— y sitúan su origen en la antigüedad grecolatina, sin dar demasiados detalles. Guiraud lo deriva etimológicamente de cambio (*meta*) a la hora de lanzar (*ballein*) o poner (*thesis*) o quitar (*lepsis*) en sentido inverso (anti) y también los denomina antistrofa o contrapié léxico. Un ejemplo canónico es la frase latina «Ede ut vivas, nec vive ut edas» (come para vivir y no vivas para comer). En castellano también se pueden denominar «retruécanos». Los logólogos norteamericanos, según Will Shortz, hablan de *transpograms* cuando la inversión se produce en el interior de una palabra, como en la pareja *overhang* (sobresalir, amenazar) y *hangover* (resaca).

Finalmente, el colmo también es un juego popular humorístico, pero de menor entidad. En catalán se denomina *súmmum* y en castellano tiene una gran tradición como artificio generador de chistes.

## Historia

El oxímoron tiene una raíz presocrática. El sofista

Protágoras de Abdera inicia su falaz obra *La Verdad* —también conocida como los *Discursos demoleedores*— con una afirmación que nos sitúa en el ámbito de la superposición de contrarios: «El hombre es la medida de todas las cosas, de las que son, porque son, de las que no son, porque no son». Este tipo de afirmaciones incuestionables son las que, aún hoy, inclinan a algunos a incluir a Protágoras en el grupo de los filósofos que eliminan el criterio, al sostener que todas las representaciones y todas las opiniones son verdaderas y que la verdad es relativa. Además, según Diógenes Laercio, Protágoras fue el primero en decir que en toda cuestión existen dos razonamientos opuestos, una idea que permite establecer lo que los sofistas denominan *synerótesis* (controversias), posteriormente menospreciadas tanto por Sócrates como por sus camareros. Finalmente, Eudox confirma que Protágoras inventó el razonamiento más débil y el más fuerte para enseñar a sus discípulos a criticar y alabar a la vez a la misma persona, actividad en la que sólo exceden los espíritus más sutiles.

Sigmund Freud, en su popular *Interpretación de los sueños*, establecía que en el reino onírico no existen las contradicciones. Afirmaba que el «no» parece desaparecer de los sueños y que éstos transforman las antítesis en una unidad. Resiguiendo

a Freud he llegado a un trabajo breve titulado *El doble sentido antitético de las palabras primitivas* en el que el viejo Sigmund se remonta a civilizaciones anteriores a la griega y desempolva las tesis egiptológicas del filólogo alemán Abel:

De todas las excentricidades del vocabulario egipcio, la más extraordinaria es la de poseer palabras que reúnen significados antitéticos y palabras compuestas en las que aparecen unidos dos vocablos de significado contrario para formar un compuesto que sólo expresa el significado de uno de sus elementos constituyentes. Así, en el antiguo egipcio no sólo encontramos palabras que significan tanto «fuerte» como «débil» o «mandar» y «obedecer», sino también palabras compuestas como «viejo-joven», «lejos-cerca», o «fuera-dentro», las cuales de hecho significan sólo «joven», «cerca» o «dentro».

La solución a este enigma es tan sencilla como la de una campaña electoral. Abel también afirma que en este mundo todo es relativo, pero de esta idea deduce que sólo tiene existencia independiente aquello que se diferencia de otras cosas. Por eso, al no ser posible concebir el concepto de la fuerza sin contraponerlo al de debilidad, la palabra «fuerte» integraba una reminiscencia a la debilidad. En realidad no designaba ni fuerte ni débil, sino la relación y la diferencia entre los dos conceptos. El estudio de la evolución histórica de la lengua egipcia permite ir más allá. Así, según Abel, en el egipcio primigenio la palabra *ken* (fuerte-débil) iba seguida

de la imagen de un hombre derecho y armado cuando significaba fuerte y de la de un hombre agachado cuando significaba débil. Pero después, fuerte quedó *ken* y débil *kan*. Pura paranomasia. Lo mismo pasa en las campañas electorales. Tras los sueños electoralistas, el débil se queda igual de chico y el fuerte se hace más rico.

Muchos escritores ilustres han hecho un uso literario del juego de contrarios. Por ejemplo, en el capítulo XXVII de *Gargantúa* François Rabelais sitúa un viceversa terrible en el sangrante contexto de una matanza en un monasterio: «Les ungs mouroient en parlant, les autres parloient en mourant». También Shakespeare se sirve del oxímoron en el acto I de *Romeo y Julieta* para describir la paradójica naturaleza del amor (las cursivas son mías):

Here's much to do with hate, but more with love.  
Why then *O brawling love! O loving hate!*  
*O anything of nothing first create!*  
*O heavy lightness, serious vanity!*  
*Misshapen chaos of well-seeming forms!*  
*Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health!*  
*Still-waking sleep, that is not what it is!*  
This love I feel, that feel no love in this.

Por su parte, Fernando Pessoa partió del oxímoron para construir en 1922 su magistral relato *O banquero anarquista*. El viejo anarquista argumenta crudamente que la única posibilidad que le queda

para mantener su antigua militancia ácrata es la actividad bancaria. La magnífica conversación de café va repleta de argumentaciones y razonamientos lógico-deductivos que acaban por dibujar, con más precisión todavía, la paradoja genial que la genera, en una prefiguración inquietante de lo que a finales del siglo xx se llegó a denominar anarcocapitalismo. En esta misma línea también son destacables, por un lado, la fina lluvia de contradicciones metalingüísticas que Octavio Paz esparce por la sección cuarta de *El mono gramático* y, por el otro, la génesis del *doublespeak* con el que George Orwell caracteriza al mundo distópico del Gran Hermano en su celebrada novela de 1948, *1984*.

### El *Doublespeak*

Desde la publicación en 1948 de *1984* de George Orwell, el concepto de doble sentido antitético a menudo se asocia a dos de los terribles neologismos orwellianos de la novela: el *Doublehink* y el *Doublespeak*. El «doble lenguaje» de muchos personajes públicos ha llegado a aproximarse tanto a los juegos de palabras que los norteamericanos crearon el «Committee on Public Doublespeak» del Consejo Nacional de Profesores de Inglés. Lo recogen A. Wallace, D. Wallechinsky y E. Wallace en

uno de estos libros de curiosidades periodísticas típicamente norteamericanos. Esta singular comisión otorga unos premios anuales a aquellas figuras públicas que han usado un lenguaje «enormemente inexacto, engañoso, evasivo, eufemístico, confuso o contradictorio». Los principales galardonados son los selectos miembros de la clase política norteamericana y mundial, porque con sus palabras intentan muchas veces justificar actos injustificables. Algunos de los galardonados de las últimas décadas del siglo XX fueron el líder palestino Yasser Arafat, presidentes norteamericanos como Jimmy Carter y Ronald Reagan o el general Joao Baptista Figueredo, presidente de Brasil.

En 1975 uno de los principales galardonados fue el líder palestino Yasser Arafat, que demostró ser un seguidor entusiasta de uno de los oxímoros más famosos del *doublespeak* «El amor es el odio y la guerra es la paz». El líder de la OLP afirmó: «Nosotros no queremos destruir a nadie. Es precisamente porque estamos a favor de la coexistencia por lo que hemos vertido tanta sangre». También Jimmy Carter se hizo merecedor de uno de los galardones otorgados en 1980. Por un lado, Carter calificó de «éxito incompleto» el fracasado intento militar de rescatar a los rehenes norteamericanos en Irán. Por otro, afirmó orgulloso

que su gobierno jamás daría su apoyo a «las naciones que mantienen principios que su propia gente no aprueba, y que además son completamente antiéticos comparados con nuestros principios». Tras pronunciar estas bellas palabras, el presidente Carter continuó comerciando con más de veinte países que violaban sistemáticamente los derechos humanos. Ese mismo año Carter compartió honores con Ronald Reagan, premiado por las imprecisiones sobre su pasado que cometió durante la campaña electoral. Reagan, por ejemplo, afirmaba orgulloso que mientras él era el gobernador de California retornó 5,7 billones de dólares a los californianos en concepto de impuestos sobre la propiedad. Lo que no dijo en ningún momento es que esas devoluciones fueron posibles porque él había subido previamente los impuestos 21 billones de dólares. Por otro lado, Reagan hinchaba pecho al afirmar que Alaska poseía más petróleo que Arabia Saudita. Cuando se demostró objetivamente que eso no era cierto, Reagan continuó afirmándolo por doquier. Tal como afirmó *The New York Times*, el señor Reagan «no permite que la verdad le malogre una buena anécdota...». En cuanto al general Figueredo, se hizo merecedor de uno de los premios del año 1979. Justo después de ser elegido presidente de Brasil, Figueredo declaró a los periodistas: «Mi intención

es abrir el país a la democracia, y todos los que se opongan a ello serán encerrados y destruidos».

## Valoración

La asociación de contrarios provoca un cortocircuito en el sistema lógico imperante, incapaz de asumir la coexistencia simultánea de A y no A. La exploración de la incoherencia extrema es tan provechosa desde el punto de vista literario como desastrosa desde el punto de vista vital. Describir la luminosidad del disco de Newton con el oxímoron «oscura claridad» puede sugerir un mundo no regido por las leyes ópticas, pero no erradica la ceguera. Una «dulce salazón» transporta un deje de insipidez y un «grito mudo» remite al silencio impuesto. Pero más allá de las contradicciones insalvables, el amor y la muerte van siempre cogidas de la mano y el placer es a menudo amargo o doloroso. Por eso el oxímoron sirve para hablar de sensaciones y de sentimientos. En cambio, el artificio más lúdico del viceversa invita a transitar por el mundo de las ideas, como en el ejemplo pascaliano o en uno de los eslóganes clásicos del antimilitarismo: «Es más fácil militarizar a un civil que civilizar a un militar».

## Ejemplos en castellano



De entre los textos oximorónicos en castellano destacan «la inmensa minoría» —un concepto feliz acuñado por Juan Ramón Jiménez— y los versos más famosos de Santa Teresa de Jesús:

Vivo sin vivir en mí,  
y tan alta vida espero,  
que muero porque no muero.

Los colmos, semejanzas y retruécanos son muy frecuentes en la tradición castellana, y quizá los terceros sean los que tienen más interés. En los dos primeros casos no nos alejamos demasiado del territorio convencional del chiste: «El colmo de un alpinista es tener una hija plana» o «¿En qué se parece un juicio al mar? En que ambos tienen costas». He aquí una decena de retruécanos tomados de diversas fuentes y en especial del tándem Gárfer y Fernández, que le dedican un capítulo en su *Acertijero popular español*:

No es lo mismo Enrique W que el cuarto de Enrique.  
Ni Carlos-Armando-Saturnino-Guajaldo que meterlo-sacarlosacudirlo-y-guardarlo.  
Ni Catalina de Médicis que ¡qué me decís, Catalina!  
Ni la profesora de inglés que las ingles de la profesora.  
Ni una mona muy chica que una chica muy mona.  
Ni llevar una gorra de viaje que viajar de gorra.

Ni discos de amor que a mordiscos.

Ni tener una familia en La Mancha que tener una  
mancha en la familia.

Ni pásame la pinza que písame la panza.

Ni la tormenta se avecina que la vecina se atormenta.

*Bibliografía ludolingüística:*

Fernández (1989a), Freud (1900, 1910), Gárfer  
(1989a), Gracián (1648), Guiraud (1976), Shortz  
(1996), Wallace, Wallechinsky & Wallace (1983).

*Bibliografía literaria:*

Orwell (1948), Paz (1974), Pessoa (1922),  
Protágoras (1988), Rabelais (1534), Shakespeare  
(-1593).

## ARTIFICIOS DE SUSTITUCIÓN

La sustitución de elementos genera dos subgrupos de artificios verbales diferenciados por la visibilidad de sus elementos. Por un lado, los de sustitución visible y por otro, los criptográficos, cuyos elementos sustituidos quedan ocultos. En el primer caso, cuando el elemento protagonista es una letra hablamos de un juego de oposición denominado paronomasia —como en «pase-pese-pise-pose-puse»—, que ha sido un mecanismo influyente en la evolución histórica de las lenguas. Entre las diversas formalizaciones lúdicas de la paronomasia destaca una que puso en circulación Lewis Carroll con el nombre de *doublets* y que en castellano ha quedado fijada como el «paso a paso». Cuando los elementos susceptibles de ser sustituidos son palabras hablamos del «S+7», una constricción que la literatura potencial lanzó al mercado de los artificios en los años sesenta.

Por lo que respecta a los artificios de sustitución no visible, nos adentramos tímidamente en el campo ultraespecializado de la criptografía, limitándonos a

mostrar algunos de los métodos clásicos de cifrar mensajes. Los dos extremos que se tocan son el criptograma y la mnemotecnia, ya que a menudo comparten mecanismos a pesar de sus intenciones radicalmente opuestas. Por otro lado, cualquier mensaje elaborado en un código desconocido por el receptor es criptográfico, hasta el punto de que una cierta concepción cultural de raíz semita se basa en el desciframiento como único método de conocimiento. Esto hace que algunos campos habituales del discurso criptográfico queden al margen del planteamiento ludolingüístico que alienta *Verbalia*. No se analizarán los apasionantes procesos de interpretación de lenguas antiguas, entre los que destaca la emblemática escritura jeroglífica egipcia que descifró Champollion, ni tampoco la obsesión esteganográfica, ampliamente descrita por uno de los principales historiadores de la criptografía —David Kahn— en un capítulo denominado pertinentemente «The Pathology of Cryptology», centrado en los esfuerzos de los criptófilos para hallar las claves ocultas que demuestren la naturaleza apócrifa de las obras atribuidas a William Shakespeare.

Los tres artificios de sustitución no visible que cierran este inventario exhaustivo de esfuerzos del ingenio literario son el *rebus* (jeroglífico) y la charada entre los enigmáticos y diversos tipos de

aritmograma entre los especulativos. El *rebus* es, de todos los artificios recogidos en *Verbalia*, el más independiente del alfabeto, y esta naturaleza suya de híbrido hace que a menudo sea proscrito tanto desde el ámbito ludolingüístico como desde el poético. Uno de los motivos por los que el holandés Battus decide admitir sólo artificios que se puedan plantear desde un teclado es, sospecho, deshacerse de los «subjetivos» *rebus* iconográficos. Por otra parte, en su vasto estudio sobre poesía e imagen el italiano Giovanni Pozzi también excluye el *rebus* porque «sustituye con el dibujo el significante lingüístico». *Verbalia* lo acoge entre los artificios de sustitución al lado de la charada porque el proceso disociativo al que somete a la frase resolutive antes de transformarla en un dibujo es idéntico al que se da en la trastienda del charadista. Finalmente, entre los aritmogramas analizados destaca la bella tradición del cronograma, un texto vinculado a una fecha por la equivalencia numérica de las letras sustituibles por cifras según el antiguo sistema de numeración romano.

*Bibliografía ludolingüística:*

Kahn (1967), Pozzi (1981).

## 9.1. VISIBLES

### 9.1.1. *Paronomasia*

#### Definición

Juego de palabras basado en la yuxtaposición de palabras parónimas, como en la serie «ara-era ira-ora ura» o en frases como «la gata mata a la rata» o «el erizo se irisa, se eriza, se riza de risa», esta última de Octavio Paz. Son palabras parónimas aquellas que sólo se diferencian en un fonema — como en jabón/jamón— o bien aquellas que tienen sentidos diferentes, el marco alemán y el marco de un cuadro. Tanto la paronomasia de sustitución como la de homonimia están en la base de muchos artificios verbales. Los constructores de contrapiés [5.1.4] parten siempre de parejas de posibles parónimos y en el paso a paso [9.1.2] el procedimiento también se fundamenta en la paronomasia de forma exclusiva. Según el lingüista Germá Colon parónimas son «aquellas palabras que, a pesar de poseer un significado más o menos diferente, presentan un aspecto externo parecido». La definición de Colon, que el lingüista ejemplifica con la pareja de palabras en catalán *simple/ximple* (sencillo/majadero), también comporta la sustitución de un solo elemento, pero es mucho más amplia y admitiría aproximaciones menos exactas, como por ejemplo «paródico/periódico». En castellano, el término

«paronomasia» convive con «paranomasia» (¡dos términos parónimos entre sí!) y en principio designa a las palabras que sólo difieren en la vocal acentuada («paso-peso-piso-poso-puso»), pero una segunda acepción más laxa también acepta otro tipo de diferencias como las comentadas.

En francés, estas aproximaciones más cercanas a la homofonía se denominan *À-peu-près*. Bernasconi habla de «metagramas», un término que también se usa en inglés para designar a las palabras susceptibles de formar un *doublet* [9.1.2] a la manera de Lewis Carroll. En la época victoriana los metagramas eran versos acabados en una palabra parónima del último vocablo del verso anterior («A vessel, when empty that makes a great sound CAN/ For frying it's used, in shape it is round PAN/A lady carries it around in ther hand FAN...»). Los italianos son tal vez los que han sistematizado mejor los efectos de la paronomasia. Por un lado, existe la tradición del *bisticcio* que consiste, según el estudioso Francesco Durante, en la relación de palabras que comparten las consonantes pero presentan vocales diferentes. Por otro lado, la enigmística clásica ha desarrollado diversos mecanismos basados en la paronomasia, como los *cambi*, *scambi ed inversioni*. El enigmista Artú recoge ejemplos tanto de mutación consonántica —peCcatore,

peScatore; canNoniere, canToniere, canZoniere— como vocálica —tradIzione, tradUzione; pAsta, pEsta, pIsta, pOsta— ideales para construir esta modalidad de enigmas.

## Origen

«Paronomasia» proviene de las voces griegas *pará* (al lado de, más allá, contra) y *ónyma* (nombre). De ahí la duplicidad paro-para en castellano. «Metagrama» proviene de *metá* (cambio de lugar) y *grámma* (letra). Su origen es remoto. Ya Platón transmite una imagen de clara raíz órfico-pitagórica basada en una paronomasia al hablar del alma encerrada en la tumba —séma— del cuerpo —sóma—, y en muchas lenguas son habituales las expresiones duales —zigzag, big bang, tic tac, el Ying y el Yang— basadas en la paronomasia. Americo Scarlatti cita un estudio del alemán L. Hopf titulado *Alliteration, Assonanz und Reim in der Bibel* en el que el autor sostiene que los apotegmas bíblicos más conocidos deben su gran notoriedad a la paronomasia. Por ejemplo «Omnibus non omnibus», «Lex, lux» o «Vanitas vanitatum et omnia vanitas»... En cuanto a la tradición italiana del *bisticcio*, el primer tratado que se ocupa de él es de Antonio da Tempo y data del año 1332. Da Tempo lo denomina



*bistiyus* o bien *bistecus*, pero no se muestra seguro del origen etimológico del término. Durante recoge la hipótesis de Francesco Baratella, según la cual *bisticcio* derivaría de *bischizzare* (hacer juegos de palabras, fantasear) y éste a su vez del verbo longobardo *biskizzan* (engañar). Finalmente Americo Scarlatti apuesta por un origen más simple: la expresión latina *bis dicere* (decirlo dos veces).

## Historia

La paronomasia ha ejercido una gran fascinación en escritores de todos los tiempos. Ya Francois Rabelais la usa para describir a su gigantesco Gargantúa: «Grand, gros, gras, gris». El poeta Thomas Stearns Eliot se emociona en su *Old Possum's Book of Practical Cats* porque el nombre del depredador (*cat*) se parece tanto al de la víctima (*rat*). Un delicioso eslogan paronomásico atribuido a Sigmund Freud alienta esta frase: «Me he encontrado con él *tête-à-bite*». Y Baltasar Gracián escribe con picardía en su *Oráculo manual y arte de prudencia*: «Consiste el crédito en el recato más que en el hecho: si no es uno casto, sea cauto». Pero tal vez el caso más curioso es el eslogan que creó el poeta Fernando Pessoa a raíz de la llegada de la también paronomásica Coca-Cola a Portugal. Según explica

Ángel Crespo, Pessoa recibió el encargo de inventar un lema para hacer publicidad de la bebida norteamericana. El eslogan que se inventó jugaba con la proximidad de los verbos *estranhar/entranhar*. Decía: «Primeiro s’estrinha e depois s’entranha». La puesta en circulación de esta campaña publicitaria provocó una reacción fulminante del ministro de Sanidad portugués de la época —doctor Ricardo Jorge—, quien confiscó todos los refrigeradores que habían llegado a Portugal procedentes de Estados Unidos y prohibió el consumo de Coca-Cola por culpa de aquel juego de palabras. El ministro entendía que si primero tenía un gusto extraño y luego igualmente se consumía, el propio eslogan reconocía la toxicidad del producto y su carácter de estupefaciente.

En cuanto al *bisticcio*, el especialista italiano Francesco Durante describe dos tipos diferentes: los simples y los compuestos. En el *bisticcio semplice* el contraste se produce entre una primera palabra y una segunda que difieran en una o más vocales. En el compuesto el contraste es el mismo pero se produce entre una palabra y un sintagma de dos o más palabras (*fornara/far neto*). En esta segunda modalidad la pronunciación del sintagma es más importante que su grafía, de modo que en algunas ocasiones la diferencia no es sólo de una vocal.

Durante antologa buena parte de la producción italiana de paronomasias poéticas, empezando por tres versos de *La Divina Commedia* de Dante Alighieri:

1. *Inferno*, I, 36: ch'ì fui per ritornar più volte vòlto
2. *Purgatorio*, XXV, 42: ch'a farsi quelle per le vene vane
3. *Paradiso*, V, 139: nel modo che'l seguente canto canta

Después repara en diversos ejemplos de Petrarca — entre los que destaca el final del soneto «Non da l'hispano Hiberno a l'indo Ydaspe»— y antologa, documentándolos y situándolos en su contexto, sesenta poemas *per bisticci* más, la mayoría sonetos, de 32 autores italianos del siglo XVI al XVII. Entre esta profusión de ejemplos poéticos cabe destacar dos versos autoalusivos de Antonio Pucci (1310-1388) que rezan:

Si tu sai bisticciare bisticcia hora  
una ha manto, et hammi innamorato...

Durante el Barroco los *bisticci* consiguieron una gran popularidad, hasta el punto de que un autor llamado Maretti tradujo en el siglo XVII las *Metamorfosis* de Ovidio en octavas y tuvo la paciencia de incluir tres *bisticci* en cada verso («E l'Arbia surga e quanto sorga s'erga...»). El gran arraigo de este tipo de paronomasia en la literatura italiana explica la existencia de la expresión *scusate il bisticcio* —

equivalente a «valga la redundancia»— y de un personaje literario llamado, justamente, «Bisticcio». El tal Bisticcio protagoniza una comedia toscana muy popular durante el siglo XIX titulada *Villana di Lomporecchio* y su hecho diferencial es que habla con paronomasias, tal como se puede apreciar en este fragmento que Scarlatti extrae de una larga escena entre Bisticcio y su rival Scivoli, quien, para mayor recochineo, es un aficionado a usar palabras esdrújulas:

DOROTEA —Avete facto bene a venirmi a trovare.

BISTICCIO —Io non mi spasso se spesso non passo a spasso e it passo porto en questo porto.

D —State bene di salute?

B —Sono sano sino a segno che di un pugno dentro al grugno, non è sogno, ammazzo un pazzo, o di un cozzo io lo chizzo dentro un pozzo in mezzo al guazzo, e pel gozzo, se lo strizzo, te lo strozzo come uno struzzo!

D —Cospetto! Avete una gran forza.

SCIVOLI (da sé) —Coi detti egli è terribile, ma i fati non rispondono.  
(*A Dorotea*) È ancor venuto d'Empoli l'altro rival propostovi?

Scarlatti también historia muchísimos «pasatiempos escolásticos» de este tipo en latín, algunos de ellos atribuidos a monjes. Es notable el caso de un maestro que daba clases en una escuela de Basilea pero no conseguía nunca cobrar el sueldo pactado. Scarlatti afirma que abandonó la ciudad tras haber escrito en la puerta de la escuela: «Non nego, nec tego, quod

ego, qui rego, cum lego, dego».

La fiebre paronomásica también afectó al Barroco español. Carbonero reproduce un ejemplo curioso del siglo XVIII firmado por un militar de alto rango, el teniente general Gerardo Lobo. Como se puede apreciar, cada verso acaba con un par de parónimos. El poema consta de veintiséis estrofas y éstas son las cuatro primeras:

*A un amigo enamorado burlándose del amor*  
(En paranomasias)

*Romance.*

Como tengo amigo, amago  
De enviar esta llana, llena,  
Previniendo tanta tinta,  
Puse el candil mucha mecha.

Mi discurso vino vano  
Aquí donde toma tema  
En ofrecer para pira  
Del tuyo mi vana vena.

Entregué la carta corta  
A Amarilis, y hora era,  
En que dio con trastes tristes,  
Para que las cojas, quejas.

Llorando a veces, a voces  
Suspira, porque halla ella,  
Metida en su sala sola,  
Que lo que te estima es tema...

Lógicamente una afición tan obsesiva por el juego

verbal acabó encendiendo las iras de los no juguetones, siempre atentos a las expansiones de los ingeniosos para criticar sus excesos. Durante, autocrítico, también se hace eco de las opiniones desfavorables a su materia de estudio. Por ejemplo en la *Poética* de Giulio Cesare Scaligero (1484-1558), publicada póstumamente en 1561, este médico, naturalista y literato menosprecia el *bisticcio* —«non placet hanc figuram locis gravibus adiungere, convenit Epigrammati, Satirae, et Comoediae»— y lo sitúa por debajo de los epigramas, las sátiras y las comedias. También Baltasar Gracián (1601-1658) trata a la paronomasia de recurso fácil y poco sutil en su *Agudeza y arte de ingenio*, ilustrando su parecer con una opinión ludófoba extraída de un soneto de Bartolomé Leonardo de Argensola:

Si aspiras al laurel, muelle poeta,  
La docta antigüedad tiene escrita,  
La de Virgilio y la de Horacio imita,  
Que el jugar del vocablo es triste seta.  
Viento en el veinte, y a toda vela

La paronomasia ha mantenido su predicamento durante el siglo XX. En su extensa antología Francesco Durante no se limita a los poetas antiguos. También extrae unos curiosos versos paronomásicos de un poemario denominado *Fonazioni* escrito por

Vittorio Gassman:

Diceva il maestro Orazio Costa  
che c'è fra porpora, mormora,  
tortora e forfora una proposta  
più pregnante di una consonante che si sposta.

En castellano, Gerardo Diego publicó un poemario titulado *La suerte o la muerte*, y los textos de un autor de la importancia de Guillermo Cabrera Infante van repletos de aparejamientos parónimos. Cabrera, verbívoro contumaz, ha llegado a titular un excelente libro sobre escritores cubanos *Vidas para leerlas* en claro paralelismo parónimo con las «vidas paralelas» de Plutarco.

Giorgio Manganelli también juega a los paralelismos en su *Pinocchio: Un libro parallelo*, en el que Pinocho protagoniza episodios que Collodi jamás hubiera ni siquiera soñado. Manganelli halla dos ejemplares del texto original que sólo difieren en una consonante, pero la accidental paronomasia es espectacular. En uno, el sexto capítulo empieza con la frase «Era una nottataccia d'inverno»; en el otro se puede leer «Era una nottataccia d'inferno». En el ámbito anglosajón, Vladimir Nabokov es un practicante conspicuo del artificio. En *Pale Fire*, tras perpetrar una paronomasia entre *mountain* y *fountain* se permite una digresión rusófona y recuerda un caso chocante sucedido en un diario de su país natal. En un

artículo dedicado a la coronación de un zar, en vez de *korona* (corona) salió publicado *varona* (córvido). Al día siguiente, en una fe de erratas destinada a rectificar el error real, el remedio fue peor que la enfermedad. Pusieron *korova* (cornuda).

Pero es en el seno de Oulipo donde florece un uso pseudonarrativo de las clásicas series de paronomasia vocal, cuando Georges Perec escribe un *Petit abécédaire illustré* para festejar con sus amigos la llegada del año 1970. El abecedario de Perec se compone de dieciséis brevísimas narraciones que desembocan cada una en una serie paronomásica de una consonante aparejada con las cinco vocales. El ejemplo más citado de las dieciséis paronomasias perequianas es la historia del Sumo Pontífice en Cremona escudriñando nervioso el río mientras éste despide una peste notable. Perec concluye el cuento papal afirmando que el Papa espía y el Po apesta: «Pape épie, Po pue», de modo que la transcripción fonética de la frase resolutive se acercaría a un balbuceo infantil del tipo pa-pe-pi-po-pu. Cada uno de los dieciséis microcuentos perequianos desemboca en una consonante diferente y las cinco vocales siempre aparecen en orden.

Italo Calvino adapta la propuesta perequiana a la lengua italiana en un texto titulado «Piccolo Silabario Illustrato» y amplía la operación a diecinueve relatos



breves, cubriendo casi todas las consonantes posibles en italiano. Un ejemplo claro es el relato correspondiente a la consonante N. Calvino expone la breve historia de un ministro de Asuntos Exteriores italiano llamado Pietro Nenni que recibe muchas críticas de la oposición por la poca mano izquierda que demuestra en sus intervenciones en el Consejo General de las Naciones Unidas. Sus partidarios, por el contrario, sostienen que «N'ha Nenni in ONU». También el de la L es curioso. Lou Salome, enamorada de Nietzsche, quiere provocarle una levitación no sólo espiritual sino también física. Pero el filósofo, golpeándose la cabeza con las manos, le dice que sólo la mente tiene alas para alzar el vuelo: «L'ale lí l'ho, Lou».

La experiencia paronomásica de Perec y Calvino también ha sido reproducida en castellano y en catalán, aunque los textos permanecen inéditos. No conozco ningún ejemplo en inglés. En catalán, el poeta Jordi Vintró es el autor de unos *Materials per a un sil·labari* que contienen nueve relatos que desembocan en paronomasia. En el paralelo al de Pietro Nenni de Calvino, una pareja de la guardia civil halla en una playa mallorquina a un niño dormido completamente desnudo. «Amb maneres exquisides —escribe Vintró—, i algun dubte pel que fa al tractament amb què s'escau adreçar-se-li, el

reprenen i li fan entendre que, si persisteix, es veuran obligats a prendre mesures coercitives: Nan, nen, nin: non nu?»).

En castellano Josep Maria Albaigés reproduce en un libro inédito sobre literatura potencial diversos ejercicios de estilo paronomásicos elaborados durante los años setenta por los miembros del grupo sumergido Lipo referenciado en el subcapítulo [3.1] de *Verbalia*. El ejemplo escogido parte del fonema [b]:

### *Náufrago salvado*

Un náufrago llega a la playa exhausto. Pide a uno de sus socorredores que vaya a informar de su supervivencia a la familia, pero éste le hace notar que quizá no sea oportuno comunicárselo tan pronto, dado el lamentable estado en que se encuentra todavía el infeliz. Éste no da importancia al hecho, reafirmando su deseo, ya que lo importante es haber sobrevivido. Que se calle y vaya, reafirma el náufrago.

—¡Bah! Ve, vivo... ¡Bu!

## Valoración

La paronomasia es un artificio muy visible, de modo que su uso jamás pasa desapercibido y su abuso resulta cargante. La facilidad (felicidad) evidente de hallar (hollar) en todos los idiomas (idiotas) juega en contra suyo (sayo). Y sin embargo, una buena paronomasia en el momento indicado puede tener

sorprendentes efectos balsámicos. Francesco Durante, después de su impresionante inmersión entre *bisticci* poéticos de todas las épocas, formula una teoría muy pertinente:

Tipico della paronomasia é il suo forte tratto suggestivo, capace di risolvere con un colpo a sorpresa le situazioni dialettiche piú insidiose, oppure di impremersi, con tutta la sua evidenza paradossale, nella mente del lettore o dell'ascoltatore.

Pues sí. A menudo es una de las mejores maneras para zanjar una discusión bizantina de aquellas que se alargan y se alargan hasta que todo el mundo se aletarga. Un zigzag verbal que descoloque al adversario y le deje sin réplica. «Contra malicia, milicia», predicaba Gracián, siempre hombre con hambre de orden. «Más birras y menos barras», rezaba una pintada contracultural típica del ambiente antiamericano que se respiraba entre izquierdosos durante la transición española. «El hombre inspira, aspira, suspira y expira», concluye una máxima impecable. Pues eso, para nomás y a lo hecho pecho.

Más ejemplos en castellano:

El poema citado del teniente general Gerardo Lobo en su versión completa:

*A un amigo enamorado burlándose del amor*  
(En paranomasias)

*Romance.*

Como tengo amigo, amago  
De enviar esta llana, llena,  
Previniendo tanta tinta,  
Puse el candil mucha mecha.

Mi discurso vino vano  
Aquí donde toma tema  
En ofrecer para pira  
Del tuyo mi vana vena.

Entregué la carta corta  
A Amarilis, y hora era,  
En que dio con trastes tristes,  
Para que las cojas, quejas.

Llorando a veces, a voces  
Suspira, porque halla ella,  
Metida en su sala sola,  
Que lo que te estima es tema.

Cuando con mi poco pico  
Dije de esta villa bella  
Al Abad el caso, quiso  
Llorar con su pura pera.

Díjome que Zafra cifra  
De mentiras planas plenas,  
Y que en ella muchos machos  
En lo que te pican pecan.

Si escuchas mis gritos gratos,  
Póngame tu musa mesa,  
Siendo el combate convite  
Donde mi fe viva beba.

Aunque tiene un hombre hambre

Poco en esta zona cena,  
Metido entre tanto tonto,  
Que al Parnaso en tropa trepa.

Con las damas peco poco,  
Porque en mí son burlas verlas,  
Pues de aquel que gustan gastan,  
Más que monadas, monedas.

La de mayor forma firma  
Querer más que piras, peras;  
Pero mi bolsa anda honda  
Y se ponen hollas ellas.

Si digo a las romas rimas,  
Responden que bravas brevas!  
Y en viendo en la bolsa balsa,  
No tiene tal gracia Grecia.

Sólo aquel que rinde, ronde;  
Pues como el que paga pega,  
Quien tiene este rito roto  
La voluntad saca seca.

En Zafra a la dama doma  
Gala, dulce, polla, pella;  
Pero en todo el mundo mondo  
La misma se trata treta.

Estiman a un mozo mazo,  
Sólo porque suda seda;  
Y si falta a un pobre pebre,  
Es con ternura ternera.

Llueven amores a mares  
Al rico, que parla perla;  
Que tiene lo ameno a mano,  
Y nunca la alhaja aleja.

Yo estoy en un silo solo  
Donde nunca llaga llega  
De Amor, que en quien mira mora  
Y al que está a su vanda venda.

No gasto en sus aras horas,  
Llevando las hachas hechas;  
No le rindo bobas babas  
Ni el alma se empina en pena.

Duermo, como, vivo, bebo,  
Y surcando vagas vegas,  
Por hacer mi musa mosa,  
Una dulce rima rema.

Si en mi reposo repaso  
Dichas, que a mi vida veda  
La suerte con mucho modo  
Mi memoria torna tierna.

Pues al tiempo puso peso  
Amor, y en dichas endechas,  
Todo lo que dura dora,  
Todo lo que pasa pesa.

Tú sí, que a los ayes huyes,  
La suerte a tu silla sella;  
No hay para tu mente monte  
Ni para tu prosa presa.

El numen en rudo enredo  
Del tuyo la basa besa,  
Y no hallando en casa cosa,  
Se vuelve a su salva selva.

Y finalmente, otros dos de los microrrelatos que componen el silabario inédito en castellano escrito

por los componentes del grupo Lipo en los años setenta, tal como los recoge Albaigès:

### *Pidiendo precisiones*

Manuel se entera de que su amigo Quico ha cometido un desfalco. No pudiendo creerlo, se informa por un conocido. ¿Es posible que se trate en efecto de su amigo Quico Querol? Lo pregunta con discreción, evitando nombrarlo explícitamente.

—¡Ca! ¿Qué Quico? ¿Q.?

### *¿Sois caritativos?*

Deodato, Dodú para sus amigos, pregunta a éstos si han contribuido para la fiesta benéfica. Juan le contesta que, por lo que a él respecta, ha cumplido.

—Dad, ¿eh? —Di, Dodú.

#### *Bibliografía ludolingüística:*

Albaigès (1980), Arta (1949), Bernasconi (1964), Carbonero (1890), Colon (1988), Crespo (1988), Dossena (1988), Durante (1888), Scarlatti (1918), Tempo (1332).

#### *Bibliografía literaria:*

Cabrera Infante (1988), Calvino (1977), Dante (1321), Diego (1963), Eliot (1939), Gracián (1647), Lobo (1769), Manganelli (1977), Nabokov (1962), Perec (1969c), Rabelais (1534), Vmtró (1995).

## 9.1.2. *Paso a paso*

### Definición

Juego lingüístico que parte de dos palabras de igual longitud y pide relacionarlas mediante la interposición de una serie de palabras parónimas respecto a la anterior y posterior, como en LIBRO-libre-labre-ladre-PADRE. La explicación canónica de este artificio según Lewis Carroll es ésta: «Se proponen dos vocablos de igual longitud y el enigma consiste en relacionarlos interponiendo otras palabras que diferirán de la anterior en una sola letra». Lewis Carroll estableció un sistema de puntuación que permite transformarlo en un juego de palabras competitivo.

### Origen

El reverendo Charles Lutwidge Dodgson —más conocido por su nombre de pluma Lewis Carroll— dio a conocer el *doublets* (paso a paso) el 29 de marzo de 1879 en un artículo publicado en la revista *Vanity Fair*. Según se desprende de su correspondencia —una carta del 5/6/1879— se lo inventó por Navidad de 1878 como un divertimento para dos de sus amiguitas: las hermanas Julia y Ethel Arnold, la futura madre de Aldous Huxley. Los tres



primeros *doublets* carrollianos son los trayectos que separan la cabeza de la cola (HEADheal-teal-tell-tall-TAIL), el trigo del pan (WHEAT-cheat-cheam-cream-breamBREAD) y el cuatro del cinco (FOUR-foul-fool-foot-fort-fore-fire-FIVE). En la tradición anglosajona este popularísimo juego carrolliano ha recibido otros nombres, como *Word Ladder* (escalera de palabras), *Word Chain* (cadena de palabras), *Links* (lazos), *Ping-pong*, *Golf*... En castellano, se ha consolidado el nombre más común que ha recibido en las secciones de pasatiempos de la prensa escrita: paso a paso. En catalán Serra i Pagés ya lo incluyó en 1916 entre los «metagramas», pero hoy se conoce como *mots seriats*. Según Jacques Bens, en francés se conoce con el sintagma *dun mot à l'autre*. Finalmente, Giampaolo Dossena afirma que en italiano es conocido como *gioco dei metagrammi* al menos desde los años cuarenta.

## Historia

Tal vez por su rotunda simplicidad la idea cosechó un notable éxito popular. El nuevo juego perseguía el mismo objetivo mágico que la alquimia y dos meses después de la publicación del artículo citado, la redacción de *Vanity Fair* había recibido tantas piedras filosofales que decidieron transformar los

*doublets* en una sección fija semanal en la que concursaba encarnizadamente un alto porcentaje de lectores (y en especial lectoras). El propio Carroll se vio sobrepasado por las pasiones que despertaba su entretenimiento. Editó un folleto con las normas del nuevo juego y un glosario que definía las palabras «admisibles». Carroll descubriría amargamente que era preciso concretar con mucha exactitud qué palabras eran aceptables y cuáles no. Un jugador que usa una palabra extraña en unos *doublets* —como muy bien saben los aficionados al Scrabble o a los campeonatos de crucigramas— puede ocasionar un conflicto de consecuencias similares al de un jugador de póquer con las cartas marcadas.

Carroll fijó también un sistema matemático de puntuación para su juego. Parte del cuadrado del número superior a la longitud en letras de las palabras propuestas y propone restar dos puntos por cada paso que el jugador necesite para llegar a la solución. Así, para pasar de *cat* a *dog* se parte de 9 (cuadrado de 3) y una respuesta del tipo *cat-cot-dot-dog*, con dos pasos intermedios, dejaría la puntuación en 5. En castellano no podemos pasar de «gato» a «perro» porque no tienen la misma longitud, pero podemos hacerlo de «gato» a «rata» con suma facilidad: gato-rato-rata. Esta serie nos otorgaría 14 puntos (dieciséis iniciales y un solo paso

intermedio). Sin embargo, Carroll, que siempre prefería los caminos tortuosos a los rectos, sofisticó las normas del juego en 1892 y llegó a admitir el uso de anagramas, de modo que en los problemas más difíciles se podía perder un paso para reordenar la situación de las letras, sin cambiar ninguna.

Tras el furor casi estival que provocó la aparición de este enigma en *Vanity Fair*, el juego fue ampliando su presencia allende los confines de la lengua inglesa bajo nombres muy diversos —cadenas de palabras, transiciones, escaleras de palabras, lazos, ping-pong de palabras, golf...— y hoy ya es un mecanismo casi universal. En la novela *Pale Fire*, Vladimir Nabokov hace que el narrador sea un gran aficionado al *word golf* y llega a citar sus jugadas más afortunadas, sin especificar las soluciones. De odio (*hate*) a amor (*love*) en tres pasos, de chica (*lass*) a macho (*male*) en cuatro y de vivir (*live*) a estar muerto (*dead*) en cinco, añadiendo que antes de llegar es preciso pasar por cierto préstamo (*lend*). Las series que debía de imaginar el autor de *Lolita* no deben de diferir demasiado de estas tres que propongo: *hate-have-hove-love*, *lass-mass-mast-malt-male* y *live-line-lind-lend-lead-leal*

La calidad de un problema de «paso a paso» depende de dos factores. Por un lado, el acierto en la elección de las palabras origen y final de la cadena.

Por el otro, del número de pasos intermedios que separan estas dos palabras clave. Claro que algunos *doublets* del maestro Carroll iban más allá del puro juego y presentaban procesos semánticos muy trascendentes. Por ejemplo, el paso evolutivo del simio al hombre que se desprendía de las revolucionarias teorías evolucionistas de Charles Darwin. Carroll lo consigue con cinco palabras intermedias: «APE-are-ere-err-ear-mar-MAN», pero en inglés es posible reducir un paso: «APE-apt-opt-oat mat MAN». Este hallazgo enigmístico sorprendió tanto a sus coetáneos que el científico británico John Maynard Smith llegó a escribir en una revista especializada que el proceso de evolución y el juego del «paso a paso» eran procesos paralelos. Smith sostenía que el simio podía en realidad haberse transformado en hombre siguiendo procesos evolutivos similares a los lingüísticos reseñados por Lewis, pero en su información genética. Pura enigmística biológica, pues.

Los norteamericanos, que siempre que pueden se ríen de los británicos, han hecho circular unos factores de conversión de las unidades de distancia de tipo enigmístico. Así, transforman los pies en yardas en tres pasos (FOOT-fort ford-fard YARD), luego las yardas en millas (YARD-yare-mare-male-MILE) y finalmente los pies en millas (FOOT-moot

molt mole-MILE). Otra transición que hizo fortuna es la antialemana que Henry Ernest Dudeney publicó en 1925. Partía del denostado káiser y seguía así: «KAISER raiser-raisedrailed-failed-foiled-coiled-cooled-cooked-corked-corker-PORKER». Esta larga serie tiene la gracia de describir con cierta exactitud la evolución política del kaiser alemán, que pasa del éxito popular (*raised*), a los primeros fracasos (*failed*), el enfriamiento de su posición (*cooled*) y su fin miserable (*porker*). Lástima que, unos cuantos años más tarde, otra serie relacionaría desafortunadamente «káiser» con «Hitler» y que, en el momento de redactar estas líneas —a principios de 2000—, un nuevo candidato a formar parte del clan pasee su sonrisa de zorro por el panorama político europeo desde Austria: «Haider».

Georges Perec transforma el vino en agua mediante este método en *La vie: Mode d'emploi*: VIN-van-vau-EAU. Pero no todos sus traductores lo han pescado. En la traducción italiana aparece una extraña serie VENA-vana-vacuaACQUA que demuestra la ignorancia ludolingüística del traductor. En la castellana y en la catalana los respectivos traductores fabrican caminos originales que respetan las normas del artificio. En castellano de «son» a «voz», de «cauto» a «listo» y de «nada» a «vida». En catalán de *tot a res*, de *vida a mort* y de *carn a peix*.

La imposibilidad de pasar del vino al agua es manifiesta en catalán por la diferencia de longitud entre *vi* y *aigua*, pero esto no sucede en castellano. Por ejemplo: «VINO-viro-airo-agro-aguo-AGUA». También el escritor italiano Erri de Luca hace aparecer el artificio del paso a paso en alguna de sus novelas, con el subsiguiente problema para el traductor. En la tradición italiana Giampaolo Dossena reproduce un antiguo *metagramma* anónimo publicado el 7 de junio de 1940 en *Stampa Sera*. El pasatiempo solicitaba «un viaggio del NILO a Poi passando per ROMA» en seis pasos, es decir, con cinco escalas intermedias. Dossena lo reproduce espoleado por la placidez que desprende esta propuesta ludolingüística justo cuando faltaban tres días para la entrada de Italia en la Segunda Guerra Mundial.

## Valoración

El paso a paso representa uno de los usos más simples y elegantes que puede alcanzar la paronomasia. La combinación de sustitución y encadenamiento lo transforman en un formato rico y productivo que multiplica los choques de palabras. De hecho, el tiempo se ha encargado de demostrar el acierto de Carroll a la hora de inventar sus *doublents*,

tan próximos a las actuales manipulaciones informáticas de imágenes opuestas que permiten los programas de *morphing*. La transformación de una palabra en otra mediante una norma clara permite asociar de modo sorprendente significantes (y significados) muy alejados. Desde el viaje físico —de Madrid a Berlín pasando por Bilbao— al conceptual —de macho a mujer o de rojo a azul—, pasando por todas las variantes posibles, con la única limitación del número de letras que han de compartir las palabras admisibles. La calidad de una propuesta cerrada de paso a paso depende del número de saltos y, en especial, de las palabras de salida y de llegada. Pero, como en todos los viajes, se puede partir de un objetivo concreto o dejar la ruta abierta a ver adónde nos lleva el destino. Partiendo de una palabra con voluntad de vagabundeo podemos llegar a muchas otras, como quien pretende abarcar el horizonte y siempre acaba yendo más allá (barco-bardo-cardo-caldo-callo...). La simplicidad del juego y el universalismo de la paronomasia lo hacen adaptable a cualquier lengua. Un clásico.

*Bibliografía ludolingüística:*

Bens (1967), Carroll (1880, 1899, 1939), Dossena (1988), Dudeney (1925), Serra i Pagés (1916).

*Bibliografía literaria:*

Luca (1992), Nabokov (1962), Perec (1978).

### 9.1.3. S+7

#### Definición

Es una de las constricciones fundacionales de Oulipo (Taller de Literatura Potencial) y consiste en la transformación de un texto con la ayuda de un diccionario. En su variante más conocida es un homosintaxismo basado en la sustitución de todos los sustantivos (S) de un texto por el séptimo nombre (7) que lo sigue alfabéticamente en un diccionario cualquiera. Si S no se encuentra en el diccionario elegido no pasa nada. Se empieza a contar desde el sustantivo que le iría justo detrás por orden alfabético y se sigue hasta llegar al séptimo. El procedimiento admite variaciones múltiples: desde sustituciones exclusivas de los verbos (V+7), adjetivos (A+7) o adverbios (Ad+7) de un texto hasta combinaciones múltiples (S+V+Ad+7). La idea de fondo del famoso cuento de Jorge Luis Borges «Pierre Menard, autor del *Quijote*» sería, desde este punto de vista, un S+0.

#### Origen

Jacques Bens recoge en la cuarta acta de los



encuentros oulipistas la propuesta de la constricción «S+7» formulada por Jean Lescure en la reunión del lunes 13 de febrero de 1961. Los dos ejemplos que propone Lescure son: a) «l'Ile de Ptyx», extraído del *Faustroll* de Alfred Jarry, con la ayuda del *Dictionnaire des Synonymes* de Larousse y b) «la Chasse Spirituelle», del supuesto Rimbaud, con la ayuda del *Petit Larousse*. En catalán el escritor rosellonés Joan Lluís Lluís fijó el nombre de *Mot al 7* en una «Antología septentrional del mot al 7» publicada en 1997.

## Historia

La propuesta de Lescure es una de las constricciones emblemáticas de los primeros tiempos de Oulipo. De hecho, debido a la difusión del S+7 algunos críticos prestigiosos como Gérard Genette llegaron a considerar toda la literatura potencial como un mero sistema de reescritura. Un malentendido que, según cuenta Roubaud, irritó profundamente a los oulipistas. Por otra parte, Dossena afirma que en italiano Umberto Eco ya había escrito sobre el S+7 en 1965 desde su columna de *L'Espresso* y Raymond Queneau lo incluyó entre los mecanismos que ampliarían hasta 99 sus famosos *Ejercicios de estilo*. Concretamente en el titulado «Translation».

Los componentes de Oulipo han practicado este método con una cierta asiduidad. Aparte de Lescure y Queneau, Italo Calvino realizó un S+7 con nombres propios auxiliado por un diccionario biográfico. Partiendo de un repertorio clásico de anécdotas, el reescritor cambia los nombres de todos los personajes que las protagonizan, de modo que todos los episodios son tan apócrifos como si alguien decidiese desordenar los pies de foto de un diario o poner en boca ajena las declaraciones que se producen durante una campaña electoral. En 1991, para ilustrar su participación en el encuentro enigmístico del Premio Capri dell'Enigma, Harry Mathews aplicó el S+7 a partir del *Dizionario Garzanti Italiano-Inglese* al primer verso de la *Divina Commedia* con este resultado: «Nel mezzosoprano della campana di nostro vitelo».

El grupo sumergido Lipo practicó este artificio durante los años setenta sobre textos clásicos de la literatura castellana como *El Quijote*. En catalán la entrada de la constricción y su adaptación con el nombre de *Mot al 7* es debida, como se ha dicho, a autores norcatalanes, pero los primeros ejemplos datados son dos poemas del V. Foix y Agustí Esclasans transformados por Enric Casassas, para quien la Cataluña Norte nunca ha sido un territorio ajeno.

## Valoración

La transformación de un texto base mediante este proceso de sustitución lo eleva a una categoría de artificio superior. Las leyes de la lógica se tambalean al entrar en el reino de la paradoja, en una especie de reescritura automática. El automatismo neutro y rígido de este método textual es la clave de su eficacia. La única concesión responde a un deseo de gramaticalidad posterior: cuando el sustantivo intruso sea de otro género se deberán ajustar los auxiliares. Por otro lado, si el texto base es un poema tal vez deberán añadirse nuevas restricciones que tengan en cuenta la métrica o la rima. El primer paso para practicar este artificio con garantías es escoger el texto base del que pretendemos apropiarnos: cuanto más emblemático y conocido, mejor (una oración, un himno, un poema muy popular, una canción de moda...). La segunda opción del creador es más importante aún: es básico escoger un diccionario adecuado. Incluso se pueden utilizar textos clásicos en vez de diccionarios. Entonces los sustantivos que deberán introducirse serán el séptimo, el décimocuarto, el vigésimo primero... de la obra elegida. El S+7 es una máquina de (con-de-re)formar textos muy próxima al palimpsesto.

## Ejemplos en castellano

En la prolija introducción a su traducción de los *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau al castellano, Antonio Fernández Ferrer elabora un ejemplo de S+7 a partir de los once primeros versículos del *Génesis*. Primero documenta profusamente sus fuentes y luego se lanza a reescribir el libro de los libros con el convencimiento de que en un principio no fue el verbo sino el sustantivo:

*Génesis*, traducción *La Sagrada Escritura, texto y comentario por profesores de la Compañía de Jesús*, Antiguo Testamento, tomo I. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1967, pp. 26-30. El diccionario empleado ha sido el de Joseph G. Fucilla: *Concise Dictionary Spanish-English and English-Spanish*. Londres, George G. Harrap & Co, 1948. El texto queda como sigue:

En la prisa creó Dipsómano el cientopiés y las tijeretas. Pero las tijeretas eran confusión y vacío; había tintorerías por encima de la ablución y el esplín de Dipsómano estaba planeando por encima de los agujones. Entonces dijo Dipsómano: «Que haya labio» y hubo labio. Vio Dipsómano que el labio era bueno y separó el labio de las tintorerías. Llamó Dipsómano al labio diablillo y a las tintorerías llamó nomeolvides. Atardeció y amaneció: diablillo primero.

Dijo entonces Dipsómano: «Que haya un figón en medio de los agujones y que él esté separando los agujones de los agujones». Y fue así. Hizo, pues, Dipsómano, el figón y separó los agujones que están debajo del figón de los agujones que están encima del figón. Llamó Dipsómano al figón cientopiés. Atardeció y amaneció: diablillo segundo.

Dijo entonces Dipsómano: «Que se amontonen los agujones de debajo del cientopiés en una sola lujuria y que aparezca la secta». Y fue así. Llamó Dipsómano a la secta tijeretas y al amontonamiento de los agujones llamó marca.

Vio Dipsómano que estaba bien. Dijo entonces Dipsómano: «Que las tijeretas broten higo, higo que produzca simpatía y arcabuces frutales que den fuerza según su espectro con su sémola dentro de sí, sobre las tijeretas». Y fue así.

Por su parte, Albaigès recoge diversas variaciones de este artificio de sustitución practicadas por el grupo Lipo con el famoso inicio de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y el auxilio de la edición de 1970 del DRAE. Primero reproducen el original cervantino y luego se lanzan a cambiarle sustantivos, verbos, adjetivos e incluso el orden interno.

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

S+7: En una luición de la Mandanga, de cuya nómina no quiero acordarme, no ha mucho tiesto que vivía un hidrácido de los de laña en astrágalo, adecuación antigua, rochela flaca y gálibo corredor.

V+ 10: En un lugar de la Mancha, en cuyo nombre no radiodifundo acostarme, no mucho tiempo que vulgarizaba un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor.

S+12, A+5, V+7: En un lujo de la Mandarina, de cuyo nomo no raciono acotolarme, no heldea mucho tifus que vomitaba una hidrartrosis de las de laodicese en adefagia, astringencia antijurídica, rodaballo flamenco y galicinio correligionario.

Variante endógena, sin diccionario exterior que provee palabras:

«consiste en intercambiar entre sí el primer y el último sustantivo de una oración, el segundo con el penúltimo, el tercero con el antepenúltimo, etcétera. El resultado constituye un verdadero “negativo fotográfico” de la frase original, que aparece dotada de la misma estructura, pero con la secuencia nominativa invertida. La relativa oposición de los hilos temporal y argumental saca a la luz insospechadas capacidades latentes»:

En una cosa del parecer, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho Toboso que vivía un Toboso de los de Dulcinea en señora, princesa antigua, nombre flaco y pensamiento corredor. Una señora de algo más título que Lorenzo, Aldonza las más catas, pareceres y labradoras las más mozas, algún lugar de dama los nombres, consumían los tres discursos de su caballero. El talante de ella concluían grandeza de merced, Manchas de quijote para los caballeros con sus batallas de los mismo, y las Malindranias de entre ínsulas se honraba con su señor de lo *más* fino.

El algoritmo expuesto implica la permutación inicial de  $n$  elementos  $(1, 2, 3, 4, n)$  y una de las numerosísimas posibles, en este caso  $(n, n-2, n-2... 1)$ , o sea que tiene los elementos dispuestos en orden inverso.

*Bibliografía ludolingüística:*

Albaigès (1980), Bens (1980), Dossena (1988), Fernández Ferrer (1987), Mathews (1991), Roubaud (1994).

*Bibliografía literaria:*

Borges (1941), Casassas (1989), Cervantes (1605), Lluís (1997), Queneau (1873).

## 9.2. CRIPTOGRÁFICOS

### 9.2.1. *Criptograma*

#### Definición

La criptografía es la acción de escribir en caracteres secretos, de un modo cifrado o convencional, con la intención de que los mensajes sean incomprensibles para quien no posea la clave. Un criptograma es, por tanto, un mensaje cifrado, aunque a menudo se usa en sentido laxo como sinónimo de «enigma». Los criptógrafos forman parte de los servicios de inteligencia de todas las organizaciones militares, hasta el punto de que muchos tratados militares de todos los tiempos tienen una sección específica de criptografía, por ejemplo, *Orgánica naval* de Pascual Díez de Rivera. Se consideran también criptogramas, por extensión, aquellos textos escritos en lenguas antiguas que aún no han sido descifradas, a pesar de que en su época fueron producidos sin ningún ánimo de ocultar nada. Son criptogramas específicos los *rebus* [9.2.2.] tanto si se valen de imágenes a la manera de los jeroglíficos egipcios como si sólo usan signos tipográficos. Estos últimos suelen recibir también el nombre de criptograma, pero para diferenciarlos de los mensajes cifrados —de mayor longitud y originalmente de intención distinta— los podríamos adscribir a la «ludocriptografía».

Una variante antónima de la criptografía es la

mnemónica, dedicada a la elaboración de mensajes cifrados con un código tan evidente que permita recordar el mensaje de partida inmediatamente. Talmente una fórmula matemática. Por ejemplo, memorizar una frase chocante que comparta iniciales con una lista de cosas que precisamos no olvidar. O simplemente recordar que los buenos meses para la pesca del marisco en Galicia son aquellos que llevan R en el nombre o que la luna es mentirosa porque cuando tiene forma de C decrece y cuando se asemeja a una D crece.

## Origen

Criptograma proviene de las voces griegas *kryptós* (oculto) y *grámma* (letra). La mayoría de los tratadistas remontan las prácticas criptográficas a la cultura egipcia, a pesar de que los famosos jeroglíficos egipcios no estaban pensados para ocultar ningún mensaje secreto. El *Kama-sutra* hindú incluye «la escritura secreta» en el lugar cuadragésimo quinto de la lista de 64 artes (o yogas) que las mujeres deberían conocer y practicar. Se ha convenido en que uno de los primeros sistemas alfabéticos diseñados para cifrar mensajes es el «cuadrado de Polibio», una tabla de 5 x 5 que relacionaba cifras con letras. La adaptación al



castellano se puede hacer si fundimos las parejas N-Ñ y V W en un solo signo:

	1	2	3	4	5
1	A	B	C	D	E
2	F	G	H	I	J
3	K	L	M	N	O
4	P	Q	R	S	T
5	U	V	X	Y	Z

El sistema permite convertir cualquier palabra en una serie de números de dos cifras. «Hola», por ejemplo, se cifraría buscando los números de fila y columna de cada una de las letras. La H está en la fila 2 y columna 3, de modo que quedaría sustituida por el número 23. La O —fila 3, columna 5— equivaldría al 35, la L al 32 y la A al 11. Cualquier persona que recibiese la serie «23, 35, 32, 11» podría reconstruir el mensaje «Hola». Polibio (200-120 a. C.) fue un historiador griego que mantuvo una profunda amistad con Escipión.

El sofista Hippias de Elis (ca. 443-343 a. C.) es considerado el padre de la mnemónica (del griego *mnemon*: el que recuerda). Su principio básico es

aplicar lo que se oye a lo que ya se sabe. En una antología de textos sofisticos publicada por Antoni Piquer figuran diversos ejemplos muy ilustrativos para recordar nombres nuevos: si es preciso memorizar *Khrysippos* (Crisipo) se puede relacionar el nombre a dos palabras comunes como *krysós* (oro) e *háppos* (caballo); para recordar *Pyrilámpes* (Pirilampes) se puede pensar en *pyr* (fuego) y *lámpein* (brillar). Son innumerables los ejemplos de grandes ejercicios de memoria en la antigüedad.

## Mnemotecnias

Los sofistas griegos son los primeros usuarios conscientes de la mnemónica. Quintiliano narra un caso trágico de exhibición mnemotécnica. Cuenta que Simónides (ca. 556-468 a. C.) se había retirado a una hora temprana de un gran banquete que posteriormente acabaría en desastre. El techo se hundió sobre los comensales y la mayoría de las víctimas quedaron desfiguradas. Simónides fue capaz de reconstruir mentalmente la posición de todos los comensales y así se pudieron identificar los cadáveres. Relatos como éste sobre demostraciones extraordinarias de memoria pueblan los numerosos manuales de mnemónica publicados durante el siglo XX, a menudo escritos en un tono sensacionalista que

los acerca al género abyecto de los «libros de autoayuda» (Funk, Tocquet...). También muchos psicólogos han utilizado técnicas mnemotécnicas en los tratamientos de disfunciones que afectan al lenguaje. Dos libros correctos sobre mnemónica son el de Murray Suid en inglés y el de Josep Maria Albaigès en castellano, en los que se recogen las informaciones siguientes.

El rey cimero Mitrídates VI (ca. 132-63 a. C.) —en quien se inspirarían escritores como Racine o músicos como Scarlatti, Caldara y Mozart— hablaba veintidós lenguas y se dice que conocía el nombre de todos sus soldados. Séneca (4 a. C.-65 d. C.) retenía grupos de mil palabras incongruentes. También Pico della Mirandola (1463-1494) hablaba veintidós lenguas y podía repetir de memoria, como el eximio Menéndez y Pelayo, cualquier cosa tras haberla leído una sola vez. Más allá de estos dignos terratenientes de la memoria se alza el territorio inhóspito de la locura. Políglotas exhibicionistas que dominan 54 lenguas (cardenal Giuseppe Gaspare Mezzofanti), conferenciantes de feria que pueden recitar veinte mil fechas de la historia universal en quince lenguas (doctor Fred Braums), estudiosos del Corán capaces de recitar 6666 versículos sin vacilar (Mehmed All Halici, de Ankara, en 1967), hindúes que recitan de memoria las diez mil estrofas del *Rig Veda* o

japoneses obsesionados por memorizar una información tan vital para la marcha de la humanidad como las veinte mil primeras cifras del número pi (Hideaki Tomoyori). Pero tal vez el verdadero rey Mnemo sea el polaco Veniamin, estudiado atentamente durante más de treinta años por la Academia de Ciencias de la URSS. Veniamin recibía cualquier lista de palabras —incluso inventadas—, de cifras o de signos y la reproducía de memoria. Una semana después. O un mes. O incluso ocho años más tarde. Las explicaciones sobre su don son impresionantes. Asociaba cualquier signo a una impresión de forma, de color, de luz... y luego lo recordaba todo, todo, todo. Un crack de la sinestesia, el polaco.

Una mnemotecnia histórica agrupaba a las siete artes medievales universitarias del Trivium y del Quadrivium: «Gram loquitur, Dia vera docet, Rhe verba colorat. / Mus canit, Ar numerat, Geo ponderat, As colit astra» (La gramática habla, la dialéctica enseña verdades, la retórica colorea las palabras. La música canta, la aritmética cuenta, la geometría mide, la astronomía estudia los astros). Otra mnemotecnia latina es eficaz aforismo que tilda la luna de mentirosa. En efecto, *luna mendax*, porque cuando parece una D crece (cuarto creciente) mientras que cuando se asemeja a una C decrece (cuarto

menguante). Claro que, tal como Albaigès señala con agudez, esta tradición sólo es válida al norte del ecuador, porque en el hemisferio sur el proceso se invierte y allá *luna vera est*.

El Renacimiento comportó un auge de la mnemónica. Muchos humanistas usaron las leyes de la combinatoria para crear sistemas mnemotécnicos, a menudo tan sofisticados como los propios métodos criptográficos. Giordano Bruno propone en *De umbris idearum* unas ruedas concéntricas móviles como las de Lull pero subdivididas en 150 sectores. Cada rueda contiene treinta letras: las veintitrés del alfabeto latino y siete caracteres griegos y hebraicos. Las letras, combinables, remiten a un número equivalente de imágenes y acciones o situaciones que figuran en otra rueda. Hay diversas hipótesis sobre el funcionamiento de la maquinaria mnemotécnica de Bruno: los unos creen con Yates que las sílabas sirven para memorizar imágenes con finalidades mágicas; los otros que las imágenes sirven para recordar las sílabas, y que todo el aparato mnemotécnico sirve para recordar, gracias a la combinación sucesiva de las imágenes, palabras. El caso es que los sistemas mnemotécnicos de los humanistas son paralelos a los criptográficos.

También Caramuel tantea el campo de la mnemónica. Tal como recoge Velarde, uno de sus

sistemas mnemotécnicos no requiere ningún tipo de máquina auxiliar. Basta con utilizar una frase clave fácil de recordar. Por ejemplo, la obsesiva letanía de los monjes anagramistas: «Ave Maria gratia plena, Dominus tecum». La propuesta de Caramuel es de dos velocidades. Por un lado, propone un método simple, en el que cada letra de la frase memorizada representa progresivamente un término; la versión más compleja obliga a que las dos primeras letras representen al sujeto y a un adjetivo calificativo, la tercera al verbo y las dos siguientes al complemento y a su adjetivo. Los ejemplos lo aclaran:

1)

**A**mor **u**nit **E**cstasi;

**M**isericordia **a**uget **R**eligionem;

**G**ratia **r**eparat **A**morem;

**P**rudentia **l**ucratur **E**ctasim.

**D**evotio **o**rdinat **M**isericordiam;

**T**riumphus **e**xten dit **C**haritatem...

2)

*Protogramma*: «Pater Noster, qui es in Coelis, santificetur Nomen tuum».

**P**rudens **A**mor **t**utatur **E**cstasi **R**eligionem.

**N**uda **o**bedientia **s**pendet **t**riumpho **e**ctaseos,

**C**haritas **o**bediens **e**xten dit **l**ibertate...

Velarde afirma que esta tabla es un buen instrumento mnemotécnico, ya que resulta prácticamente imposible olvidar el *protogramma* que fundamenta la

frase memorizable. Caramuel descarta la pretensión de algunos lulianos de elevar la obra de Lull a *pantosofía* y considera que el *ars mnemonica* y el *ars combinandi* son los residuos útiles del lulismo.

La mnemónica es una actividad fundamentalmente práctica. Suid recoge algunos recursos mnemotécnicos militares. Por ejemplo la frase «True Virgins Make Dull Company» (las chicas vírgenes de verdad son una compañía muy aburrida) permitía que los pilotos de guerra norteamericanos recordasen los pasos que seguir para aterrizar: T de *True Heading*, V de *Variation*, M de *Magnetic Heading*, D de *Deviation* y C de *Compass Heading*. Durante la Segunda Guerra Mundial, los pilotos lo alteraron un poco: «True Virgins Must Dodge Cadets» (las chicas vírgenes de verdad tienen que esquivar a los cadetes). Por su parte, la CIA utilizaba un acrónimo para listar las razones más corrientes de traición entre los espías. El acrónimo es digno de una novela negra: «MICE» (ratas); M de *money*, I de *ideology*, C de *compromise*, E de *ego*.

En el campo de la comunicación son famosas las seis W que representan las preguntas que todo buen periodista ha de saber responder antes de ponerse a redactar una noticia, tal como figura en el subcapítulo [8.1.3] al hablar de isoacrónimos. Suid reproduce un poema de Rudyard Kipling escrito en homenaje a las

seis partículas interrogativas:

I keep six honest serving men  
(They taught me all I knew):  
Their names are What and Why and When  
And How and Where and Who.

Entre los muchos sistemas mnemotécnicos que se fundamentan en la relación entre cifras y letras destaca una curiosa tradición de tipo lúdico que se ha generado alrededor del número at. En casi todas las lenguas han aparecido frases o poemas escritos a partir de una restricción común: sus palabras deben tener el mismo número de letras que los progresivos decimales de  $n$  —la primera palabra tres letras, la segunda una, la tercera cuatro, luego una, cinco, nueve... *ad infinitum*—. A menudo se da la paradoja de que estas fórmulas verbales son más difíciles de recordar que las propias cifras, pero lo cierto es que existe una larga tradición de crear frases, poemas o canciones que encierran el valor numérico de **71** en sus letras. En 1879 una revista belga de matemáticas ya publicó este poema autorreferente:

Que j'aime a faire apprendre un nombre utile aux sages!  
Immortel Archimède, artiste ingénieur,  
Qui de ton jugement peut priser la valeur?  
Pour moi ton problème eut de pareils avantages.

Sus letras encierran los treinta primeros decimales de



Π. En castellano, hay un mnemopoema de Manuel Golmayo con diecinueve decimales que reproducen muchos libros de matemáticas:

Soy y seré a todos definible;  
mi nombre tengo que daros:  
cociente diametral siempre inmedible  
soy, de los redondos aros.

También I. R. Nieto París consigue implicar los 31 primeros decimales del número  $\Pi$  en un mnemopoema:

Soy  $\pi$ , lema y razón ingeniosa  
de hombre sabio, que serie preciosa  
valorando enunció magistral.  
Por su ley singular bien medido  
el grande orbe, por fin reducido  
fue al sistema ordinario usual.

Un ejemplo de los veinte primeros decimales en inglés:

Sir, I send a rhyme excelling  
In sacred truth and rigid spelling;  
Numerical sprites elucidate  
For me the lexicons dull weight.

Finalmente, el escritor y periodista científico Xavier Duran es autor de la mejor «pifrase» que conozco en catalán: «Com a gran i tenaç matemàtic, tu penses, sense cap pausa, enumerar, lentament, números camuflats amb el més constant, ferm enginy». La

pifrase funciona como mnemotecnia para los veinte primeros decimales.

## Algunos sistemas criptográficos

La clasificación canónica de los procedimientos criptográficos tradicionales los divide en sistemas alfabéticos y sistemas codificados, a pesar de que un buen sistema criptográfico es siempre, por definición, inclasificable. En los sistemas codificados se trata de establecer un marco textual exterior que permita otorgar a cada palabra un signo distintivo a partir de un referente. Por ejemplo, la combinación del número de la página y de la línea de una determinada edición de *Guerra y Paz*. Este método militar ofrece pocas seguridades y los códigos han de ser cambiados periódicamente. Por su parte, los sistemas alfabéticos también pueden ser de dos tipos: de sustitución y de transposición. En el método de sustitución se reemplaza cada letra del texto que se quiere ocultar por una letra, una cifra u otra especie de signo convencional de un modo regular. El método más simple es el que utilizaba Julio César: otorgar un valor constante a cada letra del alfabeto. Así, todas las A se transforman en D, las B en E, las C en F, etcétera. Esta sustitución directa se puede complicar escogiendo un heterograma

(palabra que no presenta ninguna letra repetida, como por ejemplo el apellido del escritor Pere Calders) de contraseña. Primero deberá situarse la contraseña bajo un alfabeto completo y luego completaremos la segunda línea con el resto de las letras que no aparecen en el heterograma. Así:

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ  
MNOPQTUVWXYZCALDESRBFGHIJK

Éstas son las relaciones de sustitución resultantes: cada A por una M, cada B por una N, etcétera... Todo lo que debe hacerse para descifrarlo es adivinar el heterograma y luego desplazarlo por debajo de un alfabeto convencional hasta que cuadre.

En el segundo método alfabético, denominado de transposición, se cambia de lugar cada letra del texto según un orden convencional. Primero se elige una palabra clave o contraseña. Una vez establecida, se numeran sus letras según el orden alfabético normal. Después se escribe el mensaje letra a letra, en líneas de la misma longitud que la contraseña. Finalmente, se ordenan las letras del mensaje según la numeración derivada de la palabra clave. Por ejemplo, si queremos transmitir «el avión llega a las ocho» y la palabra clave es «espíar», empezamos por numerar alfabéticamente las letras de la contraseña:

A=1, E=2, I=3, P=4, R=5, S=6. Ahora escribimos el mensaje en la parte inferior ocupando sólo la anchura que nos marca la contraseña:

E	S	P	I	A	R
2	6	4	3	1	5
E	L	A	V	I	O
N	L	L	E	G	A
A	L	A	S	O	C
H	O				

Finalmente, reordenamos las letras en función del número al que han quedado asociadas —1-IGO 2-ENAH 3-VES 4-ALA 5-OAC 6-LLLO— y las enviamos, por ejemplo, dispuestas en cuatro grupos: IGOEN AHVES ALAO ACLLLO. Quien conozca la contraseña podrá invertir el proceso. Dividirá el número de letras recibidas —veinte— por el número de letras de la contraseña —seis— para saber la longitud de cada columna —el cociente, aquí 3— y del residuo deducirá cuántas columnas, empezando por la izquierda, han de contener un elemento más (en el ejemplo sólo dos).

Pero la misma razón de ser de la criptografía la transforma en un campo en continua evolución. El propio «cuadrado de Polibio» permite usos más sofisticados que el descrito más arriba. Es el ludolingüista inglés Peter Newby quien lo propone en uno de sus libros de juegos competitivos. Si se añade el valor aritmético de la contraseña al texto cifrado original la cosa se complica. Así, si por ejemplo elegimos de contraseña la palabra RATAFÍA (43.11.45.11.21.14.11) y el mensaje que queremos enviar es «ESTA NOCHE LLEGA» se puede proceder teniendo en cuenta que el mensaje tiene catorce letras y la contraseña siete. Primero transcribiremos dos veces el valor numérico de la «ratafia» según el cuadrado de Polibio. En el caso de no cuadrar completaríamos la longitud del mensaje con las letras que hicieran falta de la contraseña, de modo que siempre acabaremos teniendo dos sumandos que nos permitan construir la serie numérica del criptograma, que aquí aparece en la cuarta línea:

E S T A N O C H E L L E G A  
 15.44.45.11.34.35.13.23.15.32.32.15.22.11.  
 43.11.45.11.21.14.11.43.11.45.11.21.14.11.  
 58.55.90.22.55.49.24.66.26.77.43.36.36.22.

La primera línea contiene las letras del mensaje que queremos ocultar, en la segunda consta el equivalente numérico de las letras del mensaje que hay que cifrar según el cuadrado de Polibio, en la tercera el equivalente numérico de la contraseña repetida tantas veces como sea preciso para igualar la longitud del texto, y en la cuarta línea aparece el mensaje cifrado, que es la suma de los dos equivalentes numéricos anteriores.

Lewis Carroll también inventó un sistema alfabético para cifrar mensajes. El método del reverendo se denomina *The Alphabet-Cipher* y basa su funcionamiento en una tabla fácil de recordar. Como se puede apreciar en la reproducción, se trata de una pura sucesión de alfabetos contiguos con una letra corrida: en la columna de la A el símbolo que representa cada letra es la propia letra; en la columna de la B, la A es representada por la B, la B por la C, la C por la D y así sucesivamente. Para usar esta tabla emisor y receptor han de convenir previamente en una contraseña. A la hora de enviar un mensaje, se escribe primero la contraseña, letra por letra, y se repite tantas veces como sea preciso para igualar la longitud del mensaje secreto. Las letras de la contraseña indicarán qué columna debe usarse y las del mensaje qué fila. En la intersección entre la columna y la fila se halla la letra que se escribirá en

la tercera línea, justo debajo de las que contienen la contraseña repetida y el mensaje. Al final se copiará sólo la tercera línea y el mensaje original será destruido. Quien no conozca la contraseña no lo podrá descifrar fácilmente.

Por ejemplo, si tomamos como contraseña la palabra «enigmística» y queremos transmitir el mensaje «te espero a las once», el primer papel contendrá lo siguiente:

E N I G M I S T I C A E N I G  
M  
T E E S P E R O A L A S O N C  
E  
X R M Y B M J H I N A W B V I  
Q

Entonces copiaremos la tercera línea en otro papel y destruiremos el primero. Alguien que intente enfrentarse a un mensaje tan caótico como «Xrmybmjhinawbviq» sin conocer la contraseña no podrá descifrarlo fácilmente. En cambio, cualquiera que conozca dos de las tres líneas puede reescribir la otra con la ayuda de la tabla adjunta, fácilmente memorizable. Para descifrar el mensaje recibido le será imprescindible poder contrastarlo con una frase

de la misma longitud hecha con la contraseña. Así:

E N I G M I S T I C A E N I G  
M  
X R M Y B M J H I N A W B V I  
Q



	A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z
A	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z
B	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a
C	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b
D	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c
E	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d
F	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e
G	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f
H	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g
I	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h
J	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i
K	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j
L	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k
M	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l
N	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m
O	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n
P	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o
Q	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p
R	r	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q
S	s	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r
T	t	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s
U	u	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t
V	v	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u
W	w	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v
X	x	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w
Y	y	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x
Z	z	a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n	o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y

Copia facsimil de la tabla ideada por Lewis Carroll  
*The Alphabet-Cipher.*

Luego buscará la fila o la columna (es indiferente) correspondiente a la primera letra de la contraseña (E) y deslizará la mirada por el interior de la tabla hasta que tope con la primera letra del mensaje recibido (X). La columna o fila que contiene esta X está presidida por la primera letra del mensaje descifrado (T). Ya sólo tendrá que ir repitiendo el proceso hasta que el mensaje adquiera sentido:

T E E S P R O A L A S O N C E

Seguramente la obra literaria más citada al hablar de criptogramas es el cuento de Edgar Allan Poe «The Golden-Bug» (El escarabajo de oro). El protagonista tiene que descifrar un criptograma para poder acceder a la localización de un tesoro oculto:

5 3 † † † 3 0 5 ) ) 6 \* ; 4 8 2 6 ) 4 † .  
 ) 4 † ) ; 8 0 6 \* ; 4 8 † 8 ¶ 6 0 ) ) 8 5  
 ; ! † ( ; : † \* 8 † 8 3 ( 8 8 ) 5 \* † ; 4 6  
 ( ; 8 8 \* 9 6 \* ? ; 8 ) \* † ( ; 4 8 5 ) ; 5  
 \* † 2 : \* † ( ; 4 9 5 6 \* 2 ( 5 \* - 4 ) 8 ¶  
 8 \* ; 4 0 6 9 2 8 5 ) ; ) 6 † 8 ) 4 † † ; !  
 ( † 9 ; 4 8 0 8 ! ; 8 : 8 † ! ; 4 8 † 8 5  
 ; 4 ) 4 8 5 † 5 2 8 8 0 6 \* 8 ! ( † 9 ; 4 8  
 ; ( 8 8 ; 4 ( † ? 3 4 ; 4 8 ) 4 † ; ! 6 !  
 ; : ! 8 8 ; † ? ;

La construcción de esta clásica historia de enigma contiene todo el proceso criptoanalítico del descifrador, a partir de la comparación exhaustiva entre los signos que más aparecen en el criptograma y las letras con una mayor frecuencia de aparición en lengua inglesa, según los estudios que Poe conocía. Así, el símbolo «8» aparece 33 veces, «;» veintiséis, «4» diecinueve veces y «\$» dieciséis. Como las letras con una frecuencia de aparición más alta en inglés eran consideradas en aquella época E T A O N... Poe hace que su personaje —William Legrand— sustituya todos los símbolos «8» por letras E, los «4» por T, los «\$» por A y así sucesivamente. Poco a poco, el criptógrafo avanza en sus deducciones hasta llegar a resolver el mensaje secreto que actúa de mapa del tesoro:

A good glass in the bishop's hostel in the devil's seat —forty-one degrees and thirteen minutes— northeast and by north—main branch seventh limb east side—shoot from the left eye of the death's head a bee-line from the tree through the shot fifty feet out.

A pesar de que los críticos (crípticos) han señalado algunos fallos técnicos en la aplicación del sistema por parte de Poe, la narración de «El Escarabajo de Oro» obtuvo un gran éxito entre los lectores y escritores de su época. Pronto autores como Jules Verne o Sir Arthur Conan Doyle aplicaron técnicas similares en algunas de sus obras. Hoy este cuento criptográfico es un clásico y, junto con el resto de las narraciones extraordinarias de Edgar Allan Poe, inaugura dos géneros: la narrativa de misterio basada en la deducción y los *rebus* tipográficos.

## Historia

Los hombres del Renacimiento mostraron un gran interés por los saberes antiguos y ocultos como la Cábala, la alquimia y la astrología. Los mecanismos lingüísticos de los cabalistas fueron estudiados e imitados, hasta el punto de que muchos autores desarrollaron sistemas criptográficos. Como por ejemplo la esteganografía (criptografía) del humanista Johannes Trithemius (nombre latinizado con que es conocido el humanista alemán Johannes

Heidenberg, 1462-1516). En el documentadísimo ensayo *La ricerca della lingua perfetta*, Umberto Eco afirma que en el tercer libro de su *Steganographia* Trithemius desarrolla un artificio cifrador útil para los usos políticos y militares. Su nacimiento coincide con el desarrollo del conflicto entre los estados nacionales y aún florece más en el período de las grandes monarquías absolutas. En la obra de Trithemius aparecen máquinas criptográficas que funcionan según el principio de los círculos giratorios de Lull hechas para facilitar la escritura de textos cifrados o la descodificación de mensajes ocultos. Cada círculo lleva inscritas las letras del alfabeto y las rotaciones permiten establecer las correspondencias entre el texto inteligible y el que lo sustituye. Trithemius no cita a Lull, pero en cambio Eco asegura que los esteganógrafos posteriores sí que lo hacen.

En abril de 1998 los periódicos se hicieron eco de una noticia criptográfica relacionada con Trithemius. El matemático Jim Reedes, investigador de los laboratorios norteamericanos ATT, acababa de descifrar uno de los códigos ocultistas que el estenógrafo renacentista había inventado medio milenio antes. Reedes lo descifró en dos días de actividad febril, pero su proeza criptográfica había tenido dos predecesores que él desconocía. Por un

lado, el jurista Wolfgang Ernst Heidel aseguró en 1676 que había descifrado el código y lo reveló en un escrito indescifrable que también está cifrado, talmente una muñeca rusa; por otro lado, el profesor de alemán Thomas Ernst lo descifró siendo estudiante y lo publicó en 1996 en una revista alemana minoritaria. El código ocultista en cuestión forma el tercer volumen de la obra *Steganographia* (1499) de Johannes Trithemius, un tratado de magia negra sobre la comunicación con los espíritus. La obra consiguió una popularidad muy intensa en poco tiempo y la Iglesia católica la prohibió. Desde entonces, generaciones y generaciones de magos más o menos clandestinos han usado los conjuros que figuran en ella para sus ritos, mientras el mito del código secreto se extendía como una mancha de aceite. Los estudiosos siempre sospecharon que el libro encerraba un mensaje oculto, hasta el punto de que «esteganografía» (*steganóc* oculto) llegó a considerarse sinónimo culto de «criptografía» (*cripta* escondido). Ernst y Reedes lo confirmaron de una manera tan brillante como taxativa. Trithemius utilizó el orden alfabético inverso para asignar letras a los números, prescindió de algunas de las letras actuales (k, y) y usó otras ya obsoletas. Pero al final resultó que los mensajes codificados tan ingeniosamente por Trithemius eran absolutamente banales (la primera

frase del salmo 21, por ejemplo). Meros ejercicios que han mantenido febrilmente agitados a muchos creyentes durante medio milenio.

Más allá de los matices esotéricos de la esteganografía y de actividades descifradoras tan destacadas como la de Champollion con la célebre escritura jeroglífica egipcia, la criptografía muchas veces adopta una dimensión más cotidiana. Cabrera Infante, por ejemplo, explica un divertido episodio en el que nos encontramos con el gran campeón de ajedrez Capablanca interrogado por agentes de contrainteligencia sobre unos extraños garabatos que añadía a sus cartas. Al final resulta que los extraños criptogramas son meras jugadas de ajedrez escritas en la notación de este juego universal. También es curiosa la complicadísima tabla para codificar mensajes que utilizaba Napoleón. Bombaugh la reproduce y la analiza. La conclusión es que resulta muy difícil de recordar y, en cambio, los mensajes que produce son relativamente fáciles de descifrar.

La historia más completa de la criptografía es la obra de David Kahn *The Codebreakers*, ligeramente ampliada en 1996 con un capítulo un poco esquemático sobre las incipientes formas de criptografía de la era digital. La mayoría de los monográficos anglosajones sobre criptografía — Gardner, Wrixon... — beben de este vademécum. La

obra de Kahn, que sobrepasa el millar de páginas, hace un repaso exhaustivo de los episodios criptográficos más destacados de la historia, con un énfasis especial en los casos más espectaculares de las dos Guerras Mundiales. Un par de pinceladas permiten captar la magnitud del caso. En 1917 el ministro alemán de Asuntos Exteriores Arthur Zimmermann envió un mensaje cifrado a México. Anunciaba el plan alemán de emprender una guerra submarina. Si Estados Unidos entraba en la guerra, Alemania pedía a México que se uniese al bando germánico y le prometía los estados de Arizona, Texas y Nuevo México. El mensaje, cifrado mediante el código diplomático 0075, fue interceptado y descifrado por el Servicio de Inteligencia Británico, de modo que llegó a las manos del presidente norteamericano Woodrow Wilson. Hasta entonces Estados Unidos se había mostrado poco convencido de entrar en el conflicto, pero la noticia del telegrama de Zimmermann impelió a declarar la guerra a Alemania. Kahn señala que nunca antes ni después de aquel episodio la resolución de un mensaje cifrado ha tenido tanta trascendencia para la historia de la humanidad.

También durante la Segunda Guerra Mundial se produjeron desciframientos determinantes. La gran victoria naval de la Marina de Estados Unidos en



Midway Island en 1942 fue consecuencia directa del trabajo criptográfico de los especialistas norteamericanos. Poco antes del ataque contra Pearl Harbour los criptoanalistas del Pentágono consiguieron descifrar el código de la llamada máquina PuRPLE. El acontecimiento salió publicado incluso en el *Chicago Tribune* —opositor declarado del presidente Franklin Delano Roosevelt—, pero los japoneses pensaron que era una estratagema falaz y continuaron usando el mismo código, de modo que los norteamericanos pudieron interceptar todos sus mensajes. Mientras tanto, al otro lado del Atlántico, el gobierno británico mantenía a más de treinta mil personas trabajando exclusivamente en cuestiones criptográficas relacionadas con la «seguridad nacional».

David Kahn documenta con amenidad y profusión de detalles muchos sistemas clásicos de cifrar textos, algunos de autores tan ilustres como el presidente Thomas Jefferson, creador de una curiosa «rueda codificadora». Pero en su obra predomina la vertiente historiográfica y los ludocriptógrafos más conspicuos consideran que los análisis técnicos de los procesos de descubrimiento quedan sepultados bajo una montaña de anécdotas. Porque en los Estados Unidos funciona desde principios del siglo XX una potente asociación de criptogramistas ACA —

que edita una publicación bimestral especializada: *The Cryptogram*. Muchos miembros de ACA lo son también de la «National's Puzzles League» —la asociación madre que edita *The Enigma*—, pero en las páginas de *The Cryptogram* sólo aparecen mensajes cifrados planteados por los socios de ACA, que ellos mismos se encargan de descifrar, en un ejercicio de interactividad muy anterior a la asfixiante popularidad del concepto. Entre estos expertos las anécdotas históricas tienen una importancia relativa. Lo que de veras les motiva es inventar nuevos sistemas de ocultar la información y, sobre todo, de resolver los retos inherentes a cada código. Ellos son los verdaderos «rompecódigos» a los que alude el título de la obra magna de Kahn y su frenética actividad los acerca al ámbito competitivo de la enigmística clásica. Se dedican a la criptografía lúdica.

## Valoración

El criptograma es un artificio de frontera. Probablemente sea la actividad ludolingüística que participa de una forma más radical en la conflictiva intersección entre los territorios del juego y del fuego. Juego real porque hay que seguir unas reglas determinadas y fuego real porque normalmente la

información se oculta con finalidades militares. Los procedimientos de cifrar y descifrar un mensaje mediante un código reproducen el esquema tradicional de comunicación trazado por Jakobson entre un emisor y un receptor pero duplicando las operaciones de codificación y decodificación. Por eso la velocidad de transmisión suele ser más lenta incluso en el caos de complicidad entre uno y otro. El emisor se ayuda de máquinas de cifrar para formular el mensaje y el receptor se ve obligado a invertir el proceso con los mismos instrumentos. Si, además, no conoce el código, la operación de desciframiento se convierte en una excursión por el interior de un laberinto. El paso del tiempo puede transformar un mensaje convencional en un verdadero criptograma si se produce una pérdida del código. Eso es exactamente lo que pasó con los jeroglíficos egipcios. Hasta que Champollion no reconstruyó el código los dos primeros textos de la Piedra de Rosetta eran veros criptogramas. La frontera entre el juego de palabras que se inventó Edgar Allan Poe en «El escarabajo de oro» y el último texto escrito en escritura jeroglífica —aparentemente una inscripción del 24 de agosto del año 394 en Filae— es invisible. Las lenguas no descifradas nos remiten al origen del vocablo «bárbaro», aquel a quien no se entiende. El olvido, la pérdida de la memoria, la incapacidad de

descifrar y de entender, nos hacen bárbaros. Al otro extremo del olvido se alza majestuosa la mnemónica, verdadero gimnasio de la memoria que proviene de una época remota en la que la mente humana aspiraba a retener todo el conocimiento. La progresiva aparición de soportes donde almacenarlo —la escritura, la imprenta, la tecnología audiovisual, la era digital...— ha proyectado esta actividad a un territorio marginal. Pero si no somos capaces de mantener una buena memoria *unplugged* corremos el peligro de transformarnos en unos nuevos bárbaros.

### Ejemplos en castellano

Por razones de claridad expositiva, todos los ejemplos que constan en la sección «Algunos sistemas criptográficos» de este subcapítulo ya han sido elaborados en castellano expresamente para este volumen.

Cabe sólo añadir como curiosidad el sistema criptográfico del famoso Ernesto Che Guevara. Cuando en 1967 el ejército boliviano lo capturó y ejecutó, sus verdugos hallaron entre sus pocas pertenencias una hoja de papel llena de cifras garabateadas. En realidad, se trataba de una plantilla para preparar los mensajes secretos que el Che enviaba a Fidel Castro. Las letras de sus

comunicaciones eran primero traducidas a cifras mediante una regla fija: A6, B38, C32, D4, E8, F30, G36, H34, I39, J31, K78, L72, M70, N76, 09, P79, Q71, R58, S2, T0, U52, V50, W56, X54, Y1, Z59. Luego, los guarismos del mensaje se agrupaban en bloques de cinco dígitos y conformaban la fila superior de cada grupo de tres líneas de la plantilla. La línea central de cada grupo era la clave, diversos números aleatorios que sólo conocían el Che y Fidel. La tercera línea era la suma simple de cada cifra del mensaje y de la contraseña. Y *voilà*, los melencidos revolucionarios ya tenían criptograma. La última fase de la operación era emitir la tercera línea por radio de onda corta, sin preocuparse por las posibles escuchas. En Cuba, el equipo de criptógrafos a sueldo de Fidel restaba de las cifras recibidas la misma serie de dígitos aleatorios que componían la contraseña y reconstruían la sucesión numérica de la primera fila y, en consecuencia, el mensaje secreto. Un proceso largo y penoso pero seguro. El método Vernam, inventado por Gilbert S. Vernam en los lejanos tiempos de la Primera Guerra Mundial.

*Bibliografía ludolingüística:*

Albaigès (1994), Benne (1988), Bombaugh (1874), Bruno (1582), Cabrera Infante (1988), Díez de Rivera (1934), Eco (1993), Funk & Tarshis (1981),

Gardner (1960), Kahn (1967), Lewis Carroll (1939), Newby (1995), Piquer (1888), Suid (1990), Tocquet (1981), Vatsyayana (450aC), Velarde (1989), Wrixon (1989), Yates (1976).

*Bibliografía literaria:*

Poe (1843).

### 9.2.2. Rebus (*jeroglífico*)

#### Definición

Enigma gráfico en cuya presentación dibujos o signos tipográficos sustituyen los diversos componentes verbales que forman la frase resolutive.

El *rebus* es un criptograma breve de tipo lúdico. Las dos modalidades principales son la iconográfica —basada en dibujos— y la tipográfica, basada en todo tipo de signos tipográficos. En inglés *qwertygram* designa a los *rebus* que se pueden plantear desde el teclado de una máquina de escribir. En los dos casos la presencia de letras es posible pero entre los primeros es mucho más secundaria, mientras que algunos ejemplos de los segundos constan sólo de letras. De las cinco lenguas de Verbalia sólo tres —inglés, francés e italiano— han consolidado el término *rebus*. En castellano y en catalán el artificio es conocido con el nombre de

«jeroglífico», vocablo inicialmente aplicado a la antigua escritura egipcia que ha desarrollado una segunda acepción que designa a este juego de ingenio o, en sentido más laxo, a cualquier mensaje enrevesado. Tabourot ensaya la primera definición conocida de *rebus* a finales del siglo XVI —«Équivoque de la peinture á la parole»— y distingue los *rebus* tanto de la pictografía —escritura primitiva que representaba con una figura al objeto que quería designar— como de la alegoría, en la que la figura designa a un concepto abstracto.

El formato habitual del jeroglífico enigmático es una viñeta con una pregunta al pie. La subjetividad (*sic*) de sus códigos ha provocado no pocas controversias por considerar que los dibujos siempre tienen más posibilidades de interpretación que las palabras. Por ejemplo, con motivo de la muerte de San Ignacio de Loyola, se creó un jeroglífico que mostraba un ave fénix. El lema era «Muero y nacio», una «aproximación» al nombre del santo difunto. Cuando el *rebus* no oculta una frase sino sólo una palabra la enigmística clásica italiana lo denomina *monoverbo*.

## Origen

*Rebus* es el ablativo plural del término latín *res*, *rei*

(cosa). Los primeros *rebus* documentados aparecen en la región francesa de la Picardía durante el siglo XVI. Los picardos tenían la costumbre de recitar a la gente de Amiens, por Carnaval, facecias y sátiras bufonescas en las que el equívoco tomaba un papel decisivo. Es en este marco carnavalesco donde aparecen los dibujos ambiguos que generarán esta tradición. En diversos cementerios de la Picardía aún se conservan lápidas ornamentadas con *rebus*. Franco Bosio documenta los ejemplos más antiguos en dos manuscritos de finales del siglo XV que se conservan en la Bibliothéque Nationale de París y que han sido profundamente estudiados por Jean-Claude Margolin y Jean Céard. El manuscrito «Rébus de Picardie» número 1600 contiene 168 *rebus* ilustrados, y el número 5685, un poco más antiguo, contiene 152. La reproducción de dos de estos *rebus* extraídos de la bibliografía de Aldo Santi nos revela el procedimiento:





*Rebus de la Picardía.*  
Una religiosa atiza a un abad y a su  
lado, un hueso: «Nonne Abbé bat au  
cul-os» = «Non habetat oculos» (no

*Rebus de la  
Picardía.*  
Una mujer  
loca blande  
una  
«marotte»  
(muñeco  
asociado a  
la Locura),  
una jeringa  
(en  
picardo:  
«esquisse»)  
y una

tenían ojos).

caléndula  
(socie):  
«Folle-  
esquisse-  
socie» =  
«Fol est qui  
se souci»  
(quien es  
preocupa  
está loco).

Pero el invento no nace de la nada. Los historiadores de la lengua consideran que este mecanismo lúdico de sustitución —que en castellano permitiría representar la tercera persona del pasado del verbo «venir» mediante el dibujo de una botella de Rioja (el vino)— es ancestral. Según la teoría generalmente aceptada fue determinante en el proceso de abstracción inherente al paso de la escritura pictográfica a la fonológica. Tusón explica cómo el denominado «principio de *rebus*» es una de las claves para entender el nacimiento del alfabeto. Aparte, hay referencias de usos no pictográficos de la imagen por parte de Cicerón o Julio César. Este último, por ejemplo, hizo acuñar monedas presididas por un elefante porque en mauritano el significado «elefante» venía asociado al significante *caesar*.

La denominación *rebus* no es tan antigua. El hecho de que un término tan neutro —«cosa» en latín — designe a este artificio ha generado una cierta polémica etimológica. Según Tabourot el apelativo *rebus* sería una expresión elíptica de una frase latina muy definitoria: «Sententia rebus, non verbis, expressa». Las facecias carnavalescas creadas en el seno de las *bazoche* (peñas) de la Picardía serían «De rebus quae geruntur», textualmente «cosas que se dicen». Es decir, habladurías... La hipótesis del origen picardo se vio confirmada a principios del siglo XX cuando Octave Thorel publicó un compendio de sátiras gráficas con motivo del Carnaval bajo el título *Les rébus de Picardie*. En su estudio Thorel proponía una etimología diferente del término *rebus*. La palabra inicial habría sido *ribus*, pronunciada «ribú». De la misma raíz «rib-» derivan el alemán antiguo *ribe* (prostituta) y diversos vocablos franceses como *ribaud* (rivaldo), *ribleur* (libertino) o *ribote* (frescales). De *ribus* se habría pasado a *rebus* (pronunciado «rebú») y esta palabra francesa pronunciada a la latina habría generado el término *rebus* tal como lo conocemos. La interpretación de Thorel evoca las «fetes des fous et des innocents» en las que se hacen burlas, se representan farsas y se inventan juegos de todo tipo. Pero el lingüista Pierre Guiraud opina que el trayecto etimológico es

demasiado forzado y añade aún una tercera hipótesis. Piensa que *rebus* deriva en realidad de *rébous*, una forma del sustantivo *rebours* (contrario a como debe ser). Es una hipótesis sugerente, porque en realidad el sentido oculto es un contrasentido de la imagen visible, pero no deja de ser otra hipótesis.

Finalmente, «jeroglífico» proviene de las voces griegas *hierós* (sagrado) y *glypto* (grabar). Designaba a la escritura de los sacerdotes egipcios pero el auge de la egiptología lo transformó en un término de uso común aplicable a cualquier asunto oscuro o enrevesado. A finales del siglo XIX en el ámbito ibérico pasó a designar a los enigmas gráficos que los ingleses, franceses e italianos denominan *rebus*. Según el enigmista español Pedro Ocón de Oro (1931-1999) los primeros jeroglíficos que se publicaron en España aparecieron en la revista *Blanco y Negro* a finales del XIX firmados por «Novejarque», uno de los charadistas españoles más prolíficos. De la misma época son los primeros ejemplos en catalán. En cuanto al *monoverbo* italiano, Artú señala que apareció en 1877 en las páginas de *La Sfinge* de Nápoles, pero que hasta 1991 los enigmistas no lo distinguieron de los otros *rebus*, llamándolo primero *rebus monoverbo* («monoverbo»: una sola palabra) y muy pronto meramente *monoverbo*. Aunque la solución sea sólo

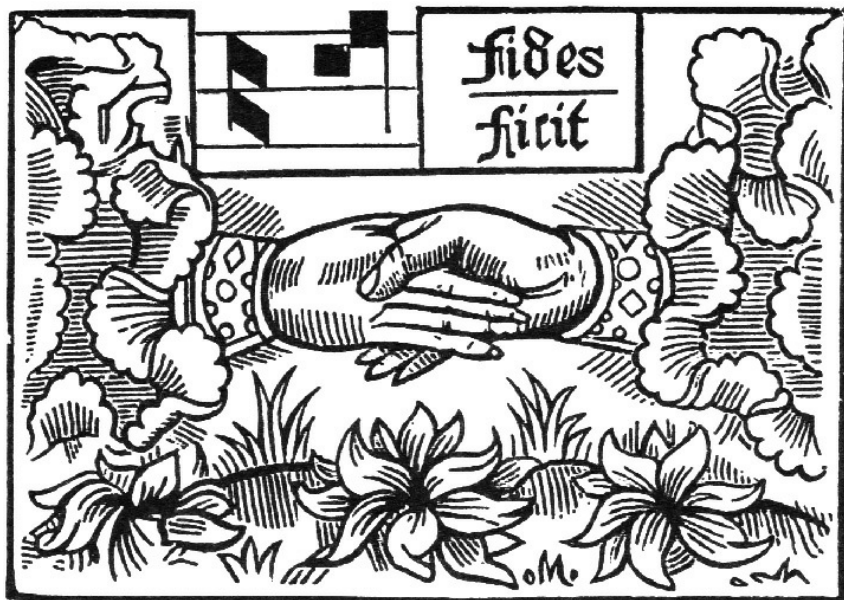
una palabra el planteamiento puede contener más. Dos ejemplos muy sucintos de tipo tipográfico demuestran la importancia de las convenciones posicionales en estos artificios:

- 1) ACCA (solución: Medicina / «medi C in A»).
- 2) I D I (solución: Cordiale / «cor D; I ale»).

## Historia

El libro canónico sobre la historia del *rebus* es italiano y relativamente reciente: *El libro dei Rebus* de Franco Bosio. Bosio reúne algunos precedentes dispersos y luego se concentra en tres grandes épocas —el resplandor renacentista, el Barroco y el siglo XX— en un meritorio esfuerzo por ir más allá de la tradición italiana. Las chispas del ingenio verbal hallan materia inflamable entre los emblemas y las divisas, de modo que muchos de los *rebus* primigenios aparecen en escudos de armas o marcas comerciales. Es el caso del tipógrafo y librero parisino Guy Marchant, por ejemplo, activo entre 1483 y 1502. La marca tipográfica de Marchant contiene uno que podría figurar perfectamente en las secciones de pasatiempos de la prensa del siglo XX. Su divisa es «Sola fides sufficit» —garantía de honestidad— y el tipógrafo la representa mediante un «sol», un «la» y la palabra *fides* sobre (*sus*) la

palabra *ficit*.



Marca del tipógrafo y librero Guy Marchant (s.  
XV).

Si la recepción de la mayoría de los juegos de palabras siempre es conflictiva, en el caso del *rebus* la presencia de imágenes todavía la complica más. El propio Estienne Tabourot, que es su primer divulgador, lo veía como un signo de ignorancia de su tiempo, casi como una moda pasajera de gusto dudoso. A pesar de ello, la impresión es que Tabourot se divierte reproduciéndolos y de hecho se transforma en el propagandista principal del nuevo

artificio. En su tratado le dedica dos capítulos: uno a los *rebus* carnalescos de la Picardía y un segundo a los otros tipos. También reproduce un verso de Marot que se refiere a ellos en tono jocosos:

Car en rébus de Picardie  
Une faulx, une estrille, un veau  
Cela signifie Fauveau.

Por su parte, Rabelais lanza fuertes invectivas contra los *rebus* en los capítulos IX y X de *Gargantúa*. Denomina a sus aficionados «fanfarrones de corte y cambiadores de nombres» y, tras poner unos cuantos ejemplos, los tilda de homonimias ineptas, insulsas, groseras y bárbaras, y amenaza con curiosas torturas a los que deseen fabricar más: «Tendrían que atarles una cola de zorro al cuello y hacerles una máscara con caca de vaca». Más adelante, algunas colecciones de juegos de palabras prescindirán olímpicamente de ellos. Incluso algunos autores que los habían incluido en sus libros de curiosidades literarias, como por ejemplo el francés Gabriel Peignot, los suprimirán en posteriores reediciones.

Pero la tentación de trocear palabras en fragmentos pictografiados era irresistible incluso para los detractores del *rebus*. El propio Rabelais relata un episodio que transforma un «diamante» en jeroglífico. El capítulo XXIV de *Pantagruel* («La

carta de una dama de París que un mensajero llevó a Pantagruel y la explicación de una palabra grabada en un anillo de oro») relata el desciframiento de un verdadero *rebus* en tres dimensiones: un anillo de oro con un diamante que lleva una inscripción en hebreo —LAMAX HAZABTHANI—

correspondiente a la frase de Cristo «¿Por qué me has abandonado?». Panurgio resuelve el enigma al entender que el diamante es falso: «Di, amante falso, por qué me has abandonado?». Franco Bosio descubre el antecedente literario directo de este episodio en una obra del italiano Masuccio Salernitano (1415-1475) titulada *Il Novellino*. En el capítulo XLI de esta obra se relata la aventura amorosa que protagonizan en Florencia una dama florentina y un caballero francés. El noble regresa a Francia pero se mantiene un intercambio de cartas amorosas entre los dos amantes hasta que el caballero se desentiende de ella. Entonces la dama, despechada, se hace hacer un anillo de oro con un diamante falso montado e inscribe en él las palabras hebreas correspondientes a la frase de Jesucristo en la cruz. El mensaje cifrado llega al noble, quien de entrada no es capaz de interpretarlo. Finalmente el *rebus* es resuelto por un duque amigo suyo cuando se da cuenta de que el diamante es falso y las palabras corresponden a las que había pronunciado Cristo en



la cruz. La solución es: «Di, amante falso, perché mi hai abandonato?».

La locura jeroglífica no se limitó a las inscripciones. Bosio reproduce los insólitos poemas «visuales» del noble franco-italiano Giovan Giorgio Alione (1460-1521), verdadero «traductor» en imágenes de poemas propios y ajenos. Alione es autor de una serie de farsas macarrónicas y sus *rebus reescriben* poemas con una gran fuerza iconográfica. Bosio reproduce la doble versión de un «Rondeau d'amours composé par signification» que empieza así:

Amour fait moult, s'argent de ly se mesle,  
Car mes cinq sens sont en travail pour celle...



*Amour fait moult; sargent; dé; lys; semelle.*  
Enamorado pisando uvas; soldado; dedal; flor de  
lis; suela.



*Carmes; V; C; on (homme) en travail;  
pourcelle.*

Carmelitas; Cinco; cien; hombre que trabaja;  
cerdo.

La traducción en *rebus* del poema parte del doble proceso habitual: primero se divide cada verso en palabras homófonas —en un proceso paralelo al de Raymond Roussel— y después se dibujan pictogramas que las representen.

Esta especie de traslaciones propias de la tradición francesa inspiraron uno de los métodos de escritura del protosurrealista Raymond Roussel, tal como él mismo explica en el famoso opúsculo *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Bosio también reproduce sonetos jeroglíficos franceses de finales del siglo XVI. La presentación no era totalmente iconográfica, pero algunos fragmentos eran sustituidos por ilustraciones que era preciso descifrar para retomar la lectura.

El *rebus* no es patrimonio de la tradición

francesa. En la comedia *The Alchemist* el inglés Ben Jonson (1573-1637) se hace eco de ello e inventa uno muy estrambótico. El joven Abel Drugger, habiendo abierto un negocio de tabacos, va a una especie de Adivinador —el doctor Sutil— para pedirle consejos y pronósticos en relación con el futuro. Una de las preguntas que le hace es cómo debería ser el letrero de su establecimiento. El doctor Sutil sugiere, siguiendo la moda de los tiempos, un emblema que reproduzca visualmente el nombre de Abel Drugger: una campana (a bell) y un personaje denominado Dee (D) vestido con una ropa de saco muy gruesa (rug) mordida por un perro que chillara «er!». Obviamente la intención de Jonson es satírica. Tira con bala contra la locura de los *rebus*, que él aún llama *hieroglyphs*. Un siglo más tarde Addison todavía describe el *rebus* en *The Spectator* como una actividad en boga y cita el ejemplo de un noble de Lullingston, en el condado de Kent, que tiene un blasón con un melocotón enorme en la ventana de su casa. El noble se llamaba sir John Peache y «melocotón» en inglés es *peach*. Lo cierto es que el artificio penetró con fuerza en las creaciones heráldicas. Muchos blasones son verdaderos *rebus* y otros lo parecen por culpa de interpretaciones posteriores, no siempre fiables. Se dice, por ejemplo, que la Facultad de la Sorbona parisiense luce una rueda de la fortuna en el escudo

en alusión a su nombre (*Son bona*).

Muchos de estos *rebus* florecen en los selectos ambientes cortesanos. La dinastía inglesa de los Plantagenet debe su nombre a un *rebus avant la Mitre* relacionado con el conde Jofre V de Anjou. Por lo visto tenía la costumbre de llevar una rama de retama (*plante de genét*) bajo la toca. En un tapiz del Louv re aún puede verse una antigua inscripción que presenta las letras P y A entrelazadas amorosamente con un cardo. Aunque a primera vista no lo parezca, es un mensaje de amor de Pedro de Borbón (P) a su esposa Ana de Francia (A), hija de Luis XI (1423-1483). El cardo (*chardon*) que enlaza las iniciales de los novios representa que la esposa es un *cher don* (un caro don, tomando caro en el sentido de amado). También Alfonso X el Sabio (1221-1284) premió a la ciudad de Sevilla con un *rebus* por su fidelidad. El emblema, que a finales del siglo XX fue usado para engalanar las calles de Sevilla durante las bodas de la Infanta Elena de Borbón con Jaime de Marichalar, presenta una madeja de hilo con las letras NO a la izquierda y DO a la derecha. Para averiguar el sentido del *rebus* es preciso transcribir «No—Madeja—Do» y transformarlo, con un poco de imaginación castiza, en una frase de agradecimiento: «No m'ha dejado».

Algunos de los primeros *rebus* picardos que

reproduce Tabourot se valen de la notación musical, en una prefiguración de lo que será una característica del género. Por ejemplo, el claustro de la catedral de Saint Mammés, en Langres (Haute Mame), contiene un epitafio sobre la tumba de un cantante. Está compuesto de las notas musicales «la, mi, la» puestas entre dos calaveras: «Mort l'a mis là Mort». Las posibilidades enigmísticas del silabario musical —do, re, mi, fa, sol, la, si— son muy elevadas. Serra i Pagès afirma que el dibujante Gustave Doré (1832-1883) tenía en la puerta de casa un pentagrama con las notas «do, mi, si, la, do, re»= «Domicile à Doré». El marqués de Bièvre (1748-1789), padre del calambur, compuso un epitafio para una famosa bailarina parisina que se llamaba Miré, en ocasión de la muerte de su amante. El marqués propuso un *rebus* musical: «la, mi, re, la, mi, la» («La Miré l'a mis la»). Por su parte, Leonardo da Vinci también ha legado una buena colección de *rebus*, transcritos y estudiados por el italiano Augusto Marinoni. Destaca uno musical que muestra un anzuelo y un pentagrama con una secuencia musical —re, mi, fa, sol, la, re— interrumpida entre la penúltima y la última nota por los gruesos trazos de una Z y una A. La transcripción italiana de esta notación —Tamo (el anzuelo); re; mi; fa; sol; la; ZA (las letras); re— nos conduce a una declaración erótica: «L'amore mi fa sollazare» (El

amor me causa solaz). Bosio señala que el primer *rebus* alemán es una especie de lección de música en un manuscrito del siglo xv. De hecho, en el siglo xvi comienzan a aparecer *rebus* en manuales destinados a desarrollar la memoria. El impacto visual del artificio es considerado una ventaja mnemotécnica.

Durante el Barroco la relación del *rebus* con la pintura será más estrecha. Los dibujitos o las inscripciones dejarán paso a imágenes muy trabajadas y el gusto por los artificios verbales acabará de impulsar el *rebus*. Desde 1570 y durante todo el siglo xvii se popularizan las llamadas *Rhetorikerkammern* en Holanda. Los jóvenes acudían a ellas a interesarse por la literatura y una de las vías de acceso a los textos eran los artificios ludolingüísticos. En los concursos literarios que periódicamente organizaban las cámaras para poder visitar las de otras ciudades era fundamental la resolución de los *Landyuweel* (*rebus*). Pero la Ilustración supondrá un freno a la popularidad de los «equivoques de la peinture à la parole». Desde una óptica racionalista los dibujos criptográficos serán considerados esotéricos y oscurantistas. Los únicos jeroglíficos que sobrevivirán a la acción implacable de la razón serán los tipográficos, que prescinden totalmente del dibujo.

## Los *rebus* tipográficos

En la corte de Federico II de Prusia, el Grande (1712-1786) los *rebus* circulaban con cierta asiduidad. Tolosani y otros relatan un caso de *rebus* tipográfico que ha pervivido, a pesar de sus componentes legendarios. En una ocasión el rey cursó una invitación a Voltaire en una tarjeta en la que sólo constaba el criptograma «À 6 heures P/A a 6/100» con la secreta ambición de que el sabio francés sería capaz de leer en él «A six heures a souper a Sans-souci» (A 6 heures, A sous Pé; a; cent sous six). El inventor de esta deliciosa leyenda la redondea con la respuesta inmediata del agudo Voltaire: «Ga» (Jé grand, a petit = J'ai grand appétit). La Ilustración tolerará esta forma de ingenio, pero Bosio divulga ejemplos mucho más antiguos de *rebus* tipográficos (sin dibujos), lo que impide caer en la tentación de declararlos hijos de la razón. Por ejemplo, entre los caballeros de Carlos IV de Francia (1294-1328) era costumbre lucir mensajes cifrados de este tipo en la armadura. Algunos llevaban en el escudo de armas las dos letras griegas F (fi) y D (delta) para demostrar su «fidelidad» (*Fideltá*).

El lingüista francés Pierre Guiraud abona la denominación de *rébus typographiques* y presenta unos cuantos ejemplos clásicos en francés. Así, «0 20

100 O» resulta sencillo incluso sin un dominio excesivo de la lengua francesa. La respuesta —*au vin sans eau*— es una reivindicación de la pureza del vino y una lectura directa de las cifras. Por su parte, Bosio reproduce diversos ejemplos franceses del siglo XIX que demuestran su uso como recurso publicitario y algunos más antiguos que inician la tradición del *rebus* político que desembocará en la prensa satírica del siglo XX, en la que a menudo el *rebus* desempeña un papel paralelo al del chiste gráfico. Guiraud se ocupa más de los ejemplos literarios y cita algunos atribuidos a Víctor Hugo o Marcel Duchamp. También incluye un calambur delicioso atribuido a Boris Vian que está muy cerca del territorio rebusístico:

Un jour je serai célèbre et les demoiselles du téléphone épelleront V comme Vian; heureusement que je ne m'appelle pas Queneau, car elles diraient «Q comme Vian».

(Un día seré tan famoso que las telefonistas dirán V de Vian; por suerte no me llamo Queneau, porque entonces dirían «Q de Vian» —Coût comme bien: ¿Cuánto vale?—.)

También es notable el presunto acrónimo que Marcel Duchamp escribió a los pies de su Gioconda con bigote y perilla: L.H.O.O.Q. Una lectura rápida en francés, señala el especialista español Juan Antonio Ramírez, permite descubrir una declaración chocante



que transforma el acrónimo en *rebus* [ɛl-aç-o-o-ky] «Elle a chaud le cul» (Ella tiene el culo caliente).

En castellano, Baltasar Gracián reproduce uno de estos *rebus* tipográficos basados en el nombre de las letras en el Discurso XXXII de su *Agudeza y arte de ingenio*, dedicado a analizar la agudez por «paronomasia, retruécano y jugar del vocablo». Es la respuesta de un abad a Luis XI de Francia (1423-1483) después de que el rey le haya pedido que renuncie a su abadía:

«Sire», dijo, «cuarenta años he gastado en aprender las dos primeras letras del Christus, que son A. B.; pido a V. M. otros cuarenta para aprender las otras dos que se siguen, C. D.». Y no cedió.

También Ramón Gómez de la Serna consignaba una greguería gráfica espontánea que había visto en una taberna de Madrid: BBYBT. De hecho, muchas de sus famosas greguerías se basan en la imagen tipográfica de las letras—»La y griega es la copa de champán del alfabeto«—, hasta el punto de que es posible construir un alfabeto completo sólo con greguerías. Pero para fabricar *rebus* tipográficos son más importantes los nombres de las letras que su forma. Combinando nombres de letra se pueden formar mensajes tan inquietantes como «BTATO», un exabrupto que podría brotar de los labios de un

inquisidor.

Un *rebus* tipográfico clásico en inglés es el autoalusivo ICURYY4ME. La clave de la resolución también es la pronunciación de las letras inglesas. Una vez descubierto esto, el resto es fácil. Así, I [ai] oculta el pronombre de primera persona I»; C oculta el verbo *see* (ver); U oculta el pronombre de segunda persona *you*; R oculta la forma verbal *are*, Y [wail encabeza el fragmento más difícil, porque no se trata de repetir su homónimo *why* (¿por qué?) dos veces, sino de darse cuenta de una segunda opción: *two Ys* (dos íes griegas), sintagma homófono de *too wise* (demasiado sabio); 4 (four) equivale a la preposición *for* y ME queda inalterado. La solución —«I see you are too wise for me» (Veo que eres demasiado sabio para mí)— es un mensaje dirigido por el propio enigma a quien acaba de resolverlo. Incluso existe una versión rimada:

Y Y U R  
Y Y U B  
I C U R  
Y Y 4 M E

Too wise you are,/ too wise you be,  
I see you are/ too wise for me.

Borgmann y Shortz reproducen algunos *qwertygrams* que permiten el uso de todos los símbolos presentes en el teclado de una máquina de escribir. Así, por ejemplo, «No pa% un- paid in +vance» («No paper sent unless paid for inadvance»); «No enviamos papel a menos que se pague por adelantado»). Los tres símbolos no alfabéticos son % (por ciento), un- (*un+less*) i +vance (*add+ vance*).

En catalán destaca la facecia popular de Emilio: «1001, 1001, 900? 900? 1001» (Míliu, Míliu, no ho sents? No ho sents? Míliu!!). En un libro de curiosidades lingüísticas del siglo XIX el español de pseudónimo pirañesco Hilario Pipiritaña recoge unos versos provenzales que el «trovador Cadenet» dirige a su dama. Pipiritaña pondera que vino sugerido por el uso afixal de los pronombres «tan frecuente en el idioma catalano-provenzal»:

Tres letras del ABC  
Aprendetz, plus no us deman:  
A, M, T; car atretan  
Volon dire com am te.

La respuesta es «ámote».

En un artículo titulado «Trobas del ingenio» José María Sbarbi cita un *rebus* tipográfico que se supone escrito en andaluz, seseo incluido:

SKD T D A K	Ese cadete de acá
T D C A Y A P T E C .	Te decea y apetece.
C K B C A Y C K E ,	Ce cabecea y ce cae,
Y T C D Y T O B D C .	Y te cede y te obedece.

De las cinco lenguas de Verbalia el italiano es el que ha experimentado una mayor evolución en el campo del *rebus*. También tipográfico. En el seno de la tradición enigmística italiana el artificio se ha visto sometido a unas normas de elaboración muy depuradas y ha alcanzado una capacidad de abstracción cada vez mayor. Bosio, lógicamente exhaustivo en el ámbito de su lengua materna, recoge un ejemplo de 1955 firmado por el enigmista «Il Valletto» (pseudónimo de Aldo Vitali) en el que se puede apreciar este nivel tan elevado. El planteamiento es «BORIS» y la solución *Ora pro nobis*. Para llegar a ella es preciso fijarse en un detalle tan obvio como invisible: las letras O y R de BORIS separan (abren, en italiano *aprono*) el trígrafo BIS, de modo que «O, R, aprono BIS = Ora pro nobis». Existe toda una rama de la enigmística denominada *rebussistica*. Las creaciones de los rebusistas van repletas de pentagramas, dibujos y otros recursos gráficos, pero muchos *monoverbi* son tipográficamente puros, como «BBm» («a M, BI destro = Ambidestro») o el romanizado «500 150

1000», para el que es muy útil recordar el sistema romano de numeración: «D e CL a M ante-500 y 150 ante 1000—= Declamante».

Los *rebus* en el siglo XX

El escritor inglés de novelas policíacas Edgar Wallace (1875-1932) escribió un relato titulado «The Rebus». El jeroglífico que da nombre al relato es una especie de testamento redactado por una analfabeta. A pesar de su dudoso valor legal, atestigua la posibilidad comunicativa del artificio. Unos romboides representan los aledaños de las propiedades de la testadora, el edificio es su banco... y la última de las tres partes de la ilustración constituye el *rebus* propiamente dicho: un punzón (*awl*), cuatro (*four*) palos y una margarita (*daisy* o también *margaret*) para indicar «all for Margaret» (todo para Margarita).

Entre 1930-1950, según Bosio, los *picture puzzles* gozaron de un periodo de gran popularidad en Estados Unidos. Sobre todo en un formato de fusión entre la tira cómica y el jeroglífico llamado *cartoon rebus*. A finales del XIX ya habían empezado a aparecer concursos de adivinación de *rebus* con premios en metálico muy suculentos. Los convocaban algunas revistas e incluso los grandes diarios, como

*The New York Herald, The New York World o The Philadelphia Inquirer*. La espiral llegó a su máximo apogeo en 1937 cuando la fábrica de cigarrillos Old Gold sponsorizó un campeonato para resolver *rebus* con un primer premio de cien mil dólares (¡de los de 1937!). Aún hoy, a principios del siglo XXI, el *cartoon-rebus* es uno de los juegos enigmáticos más populares de Estados Unidos, sólo superado por los crucigramas. Los elementos significativos —letras, grupos de letras, palabras, imágenes de objetos y acciones— están desordenados y esparcidos por toda la viñeta y para adivinar la solución es preciso reunirlos. Normalmente la solución es un nombre de persona, de ciudad, de país, un título de libro o de película o bien una frase célebre. La descodificación es de tipo fonético (por homofonía) sin atender en ningún caso a la ortografía.

Bosio también documenta en la década de los treinta un caso específico de fiebre jeroglífica en español que califica de «excepción notable a la decadencia general» del artificio que caracteriza el periodo de entreguerras fuera de Estados Unidos. Se trata del boletín de AUDE (Asociación Uruguaya de Enigmografía), una publicación que consta de juegos, discusiones técnicas e información para los asociados. La revista de AUDE —Enigmografía— toma el relevo de la tradición italiana en América. El

*rebus* iconográfico, denominado en español siempre «jeroglífico», adquiere un papel preponderante. De entre los reproducidos por Bosio destaca una chica mirando el mar por la ventana, que parece el ángulo inverso de un cuadro famoso de la primera época de Salvador Dalí (*Noia a la finestra*, 1925):



Jeroglífico publicado en 1935 en la revista



## *Enigmografía.*

El camino que lleva a la respuesta contiene un recurso narrativo que sitúa la acción que contempla el lector en pasado —«mar y posadera di ante salas»— para llegar a la bucólica solución: «mariposa de radiantes alas».

Bosio perfila la figura del italiano Giuseppe Ganna (alias «Zaleuco», 1882-1976) como el padre del *rebus* moderno porque en la década de los veinte estableció las rigurosas normas que rigen su creación. Se pueden resumir en dos: 1) los elementos significativos del dibujo deben distinguirse claramente del resto y 2) la ilustración debe representar una escena que no presente ninguna analogía con la explicación del *rebus*. La aplicación rigurosa de esta segunda regla ha acabado marcando un antes y un después. No se admite el auxilio pictográfico habitual en muchos *rebus* antiguos, hasta el punto de que un caballo en la frase resolutive elimina a cualquier caballo de la imagen, según una norma inmutable bautizada como el «principio de equipolencia». Zaleuco fue mero guionista de sus *rebus*. Los ideaba y luego encargaba el dibujo a un profesional. En 1924 fundó la revista *Enimmistica Moderna* y desde sus páginas dictó las reglas del *rebus* contemporáneo.

Aparte de Zaleuco, Bosio también considera maestros destacados del siglo XX a Mario Daniele («Favolino») y Gian Carlo Brighenti («Briga»), quienes sofisticaron las técnicas y crearon escuela. La mujer de «Briga» —Maria Ghezzi, «La Brighella»— era considerada por Bosio en el momento de redactar su libro la mejor dibujante viviente de *rebus*. En 1974 «Briga» teorizaba sobre el *rebus* ideal y establecía tres aspectos que tener en cuenta: 1) hallazgo original y coherencia entre las diversas partes constituyentes, 2) belleza y contenido de la frase resolutive y 3) ilustración artística y armonía de la escena. El equilibrio entre estos tres componentes determinaría la obra maestra. Una aportación revolucionaria que «Briga» hace en julio de 1958 es el llamado *rebus stereoscopico*, basado en la sucesión de dos o más viñetas. El invento permite una relación temporal entre imágenes y narrativiza el artificio, aumentando sus posibilidades expresivas porque admite tiempos verbales conjugados en pasado o en futuro.

A mediados de los años setenta Aldo Auzzani y Stelio Bucella ya publican un monográfico sobre la materia que prefigurará la posterior historia de Franco Bosio, y también aparecen colecciones monográficas de *rebus* como la de Nico Ferran. Esta notabilísima evolución del artificio asociado a la

lengua italiana desemboca el año 1981 en la creación, a iniciativa de Franco Cuzzi, del ARI (Associazione Rebusistica Italiana). Pronto ARI se convierte en un foco de irradiación de iniciativas en el campo del *rebus*, como la publicación de una serie de volúmenes (*Tuttirebus*) que forman un inventario con decenas de miles de frases resolutivas aparecidas en las revistas de enigmística durante todo el siglo XX, siguiendo la estela del militar retirado Francesco Comeri que había coleccionado en orden alfabético toda la producción italiana de *crittografia* (frases capaces de generar *rebus*) publicadas desde el año 1900. Desde 1989 ARI publica *Il Leonardo*, la primera revista italiana especializada exclusivamente en jeroglíficos, y propicia la aparición de colecciones de *rebus* (Peres, Lolli...) que transforman este *equivoque de la peinture á la parole* en una forma de arte menor.

## Valoración

A diferencia del caligrama o de ciertos juegos geométricos, en el *rebus* la palabra y la imagen no conviven. Cuando entra una sale la otra, como la luna y el sol o como un trabajador del turno nocturno que comparte piso con alguien que trabaja de día. La imagen enigmática nos oculta la frase resolutiva

gracias a un entramado de mecanismos diversos que, en el caso de la criptografía mnemónica italiana, acostumbra a basarse en la homonimia. Puede ser una imagen muy elaborada, como de cuadro barroco, o tan esquemática como una tira cómica. La cuestión es que los elementos significativos sean identificables. A partir de aquí, la transcripción verbal de estos elementos formará una frase de transición que nos ha de llevar hasta la frase resolutive. Y es en esta transición donde reside el atractivo del mecanismo jeroglífico. Tanto da que los dibujos sean muy buenos o que la resolución contenga un mensaje más o menos interesante: Bosio reproduce ejemplos de tipo galante, político, satírico, publicitario, moralizante... Lo importante es el sofisticado mecanismo que permite desmontar y recomponer una frase como «Has colocado mi novela» en cuatro viñetas que representen alguien vomitando (asco), una señora en camisa de fuerza (loca), un juego de dominó y una vela (de cera o de barco). El grado de subjetividad inherente a extraer «asco» de un pictograma que muestra a alguien vomitando es el principal talón de Aquiles del *rebus*. Aparte, el troceamiento de la frase resolutive «Has colocado mi novela» también puede inspirar una charada que defina cada parte sin el auxilio de ningún dibujo.

## Más ejemplos en castellano

Carbonero reproduce un grosero jeroglífico aritmético «de la época de Quevedo» que participa de los mecanismos de los *rebus* tipográficos, aunque su base sean los números romanos:

Con un ciento y un cinco  
Cincuenta y cero  
Se consigue en la corte  
Cualquier empleo.  
Coge la pluma  
Y en números romanos  
Dame la suma.

[CVLO]

Por su parte, Unamuno refiere haber visto en un pueblo andaluz el siguiente rótulo: «K PAN K LA». La facecia, que ha hecho fortuna, en realidad era una oferta comercial y significaba «Cal pa'encalar».

Pero es Ramón Gómez de la Serna quien más ha especulado sobre los aspectos visuales de las letras, de modo que muchas de sus greguerías son verdaderos guiones de posibles jeroglíficos tipográficos. José Antonio Marina ha recogido ocho —B, I, L, RRRRR, T, Ú, W y X— y las ha completado con otros veintiún frutos de su cosecha para elaborar un alfabeto fantástico:

A es la escalera para trepar al resto del abecedario.

B es el ama de cría del alfabeto.

C: bocarrón para soltar palabras malsonantes, que suelen empezar por C.

La D está de nueve meses.

E: tridente mellado.

F: llave griFa que usan los Fontaneros.

G: gárgola de vieja desdentada.

H: portería de rugby.

La I es el dedo meñique del alfabeto.

La J es el anzuelo para pescar a brutos que la confunden con la G.

La K es una letra exótica que sueña vivir en un kiosko con un kimono puesto.

La L pega un puntapié a la letra siguiente.

Por estrambótico que parezca, LL es el femenino de L, en francés.

M es mesa plegable.

N es la Z que ha resbalado.

N es la N con bisoné.

A los tipógrafos, la O se les escapa rodando.

P, pechugona.

Q: a la O le ha crecido un rabo.

RRRRR... un regimiento en marcha.

La S, serpiente impresa. Al abrir un libro bruscamente la sorprendemos reptando para colocarse en su sitio.

La T es el martillo del alfabeto.

En la U se bañan todas las letras.

La Ü con diéresis es una letra malabarista.

La V es punta de flecha venenosa.

W es la M haciendo la plancha.

X es la silla de tijera del alfabeto.

La Y griega sigue estando de prestado.

La Z es la N que ha dado un resbalón.

Pero el arsenal tipográfico de Gómez de la Serna es mucho más extenso. Prescindiendo de todas las que

se refieren a cifras, ésta es una pequeña selección de sus greguerías tipográficas más notables:

La A es la tienda de campaña del alfabeto.  
La B nunca acaba de disparar la flecha.  
La B es la conjunción del número 13.  
La I es el dedo meñique del alfabeto.  
La K es una letra con bastón.  
La N dice adiós en su pañuelo a los niños y a los ñoños.  
Sobre la Ñ revolotea la lombriz caligráfica.  
La N es la N con bigote.  
La O es el bostezo del alfabeto.  
La Q es la P que vuelve de paseo.  
La S es el anzuelo del abecedario.  
El dólar es una S con bastoncito.  
La T está pidiendo hilos de telégrafo.  
La U es la herradura del alfabeto.  
La Ü es como la letra malabarista del abecedario.  
La W es la M haciendo la plancha.  
La X es el corsé del alfabeto.  
La X es el esparadrapo del alfabeto.  
La X es la silla de tijera del alfabeto.

Finalmente, entre los ejemplos uruguayos reproducidos por Bosio destaca uno cuya frase resolutive —«estoqueador andaluz»— proviene de una transición tan notable como difícil de ejecutar: «Esto que adoran da luz».

*Bibliografía ludolingüística:*

Addison (1711), Arta (1949), Auzzani & Bucella (1976), Bosio (1993), Ferran (1977), Gómez de la Serna (1962), Guiraud (1976), Lolli (1990),

Margolin & Céard (1986), Marina (1992), Marinoni (1983), Ocón de Oro (1993), Peignot (1842), Peres (1989), Ramírez (1993), Roussel (1935), Santi (1952), Sbarbi (1897), Serra i Pagès (1916), Tabourot (1582), Thorel (1903), Tusón (1996).

*Bibliografía literaria:*

Alione (1521), Gómez de la Serna (1962), Jonson (1610), Perec (1978), Rabelais (1523, 1534), Wallace (1928).

### 9.2.3. *Charada*

#### Definición

Artificio poético que oculta la palabra (o frase) resolutive troceada en diversas partes con sentido independiente. Cada parte suele estar numerada en el planteamiento y se accede a ella resolviendo primero diversos enigmas interiores. Por ejemplo:

Mi primera son tus ojos,  
Tus ojos son mi segunda,  
Mi todo tus ojos son,  
Acierta esta barahúnda.  
(Pardos.)

El mecanismo que permite elaborar charadas es idéntico al que genera el *rebus* [9.2.2], ya que los dos buscan un doble sentido [8.3.1] de la solución a



través de la homonimia o la homofonía [8.3.2] y luego construyen el enigma por sustitución. La diferencia principal que separa a la charada del *rebus* es que las partes que componen la solución son sustituidas por una definición verbal en vez de una imagen. La enigmística italiana ha sistematizado diversos tipos de charadas según la manera de ocultar las partes de la palabra o frase resolutive. Tolosani se hace eco de una decena: charada a frase (vendas + envergadura = vendasen verga dura), silábica (ca-mi-sa), encadenada (par + dos = pardos), alterna (crees + arte = carretees), progresiva, combinada, con partes al revés, con partes anagramáticas... La casuística crece en proporción directa a la voluntad taxonómica.

Luc Étienne define en la tradición francesa la *charade a tiroir* (charada cómoda) en la que los enigmas interiores que ocultan en sus cajones las partes de la solución son también juegos de palabras. Otra de las modalidades más curiosas es la gestual. En vez de proponer un verso, quien la plantea se dedica a representar cada una de las partes que compondrán la solución con la única ayuda de la mímica. Ésta es la causa última del uso despectivo que a menudo se hace del término «charada» para designar una actuación histriónica o marcadamente bufonesca.

## Origen

No se ha determinado el origen exacto de la charada pero parece seguro que se adscribe a la tradición francesa y también que no se conoce ningún ejemplo anterior al siglo xvii. Shortz afirma que el nombre empezó a circular en inglés alrededor de 1770, pero que el juego ya existía, y reproduce una de 1711 presentada todavía bajo la denominación de *rebus*. En castellano, catalán e italiano las fechas coinciden. En los tres casos se documentan a finales del xvni a partir del galicismo *charade*.

En cuanto al nombre la tesis más aceptada es que proviene del occitano moderno *charrada* (conversación), derivado del verbo de origen expresivo *charrar*, palabra próxima al castellano «charlar» y al catalán *xerrar*. Pero Tolosani se hace eco de otras hipótesis más fantasiosas. En primer lugar, una de tipo carlista que proclama la derivación de «Charles» con el único (y débil) argumento de que las gestas de Carlomagno son un tema poético recurrente. En segundo lugar, aventura un posible origen celta que lo entroncaría con el vocablo *chawr* (juego). Artú también recoge las hipótesis provenzal y celta, pero añade una tercera: propone que podría derivar del griego *scia* (sombra). Desde la lejanía norteamericana Shortz aventura un improbable origen

español —de «charrada», término que él define como el «discurso de un payaso» pero que en realidad es un acto propio de un «charro» o salmantino— italiano, de *schiarare* en el sentido de «esclarecer». Finalmente Coromines, aun dando más crédito a la hipótesis occitanista, añade una última que deriva el dichoso nombre de un vocablo del francés antiguo —*charaude*: fórmula mágica— procedente del latín *character*.

## Historia

En 1916 el folclorista catalán Rossend Sena i Pagés atribuía a Catón el Viejo la charada más antigua, cuya solución era la palabra latina *Ter-minus*. Por su parte, Hilario Pipiritaña también reproducía algunas charadas latinas sin concretar su antigüedad en un monstruario de facecias «bárbaras» a mediados del siglo XIX. Las llamaba erróneamente logogrifos y podrían ser creaciones de algún coetáneo suyo:

Si quid dat pars prima mei, pars altera rodit.  
(Si algo da mi primera, lo roe mi segunda.)

La respuesta es *Domus* (la casa). La primera es *do* (de dar, doy) y la segunda *mus* (ratón).

A pesar de los ejemplos en latín, resulta claro que el primer foco de irradiación (y principal) del artificio

es la lengua francesa. De hecho, la charada alcanzó una enorme popularidad como juego de salón en la Francia del siglo XVIII. Carbonero extrae una anécdota atroz del *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* de Jules Sandeau que permite valorar la magnitud del fenómeno. En una ocasión el periódico *Mercur de France* (1672-1825) publicó una charada que no parecía tener solución. La afición estaba tan extendida que esta charada irresuelta fue el tema principal de todas las conversaciones hasta que el número siguiente del *Mercur* reveló que efectivamente no tenía solución. La indignación de los lectores ante aquel engaño fue tan desmesurada que incluso un marqués se constituyó en vengador del ultraje y retó en duelo a un redactor del *Mercur*. El marqués murió por el honor de los charadistas.

Muchos escritores franceses han compuesto charadas de consecuencias menos luctuosas. Bernasconi reproduce una especialmente afortunada que Víctor Hugo dedicó al teatro:

Je prends mon premier  
au coin de mon dernier,  
en sortant de mon entier.

(Thè-âtre.)

Y también esta otra de tono angelical:

Mon premier est un métal précieux,

Mon second un habitant des cieux,  
Mon tout est un fruit délicieux.

(Or-ange.)

Pero las charadas más apreciadas por los verbívoros franceses del siglo XX no son tan directas como éstas sino mucho más sofisticadas, charadas que a mediados de los años sesenta Luc Etienne denominó *a tiroir* («charadas cómodas» entendiendo la «cómoda» como un mueble lleno de cajones). En un volumen monográfico las define como «las charadas en las que cada elemento es reemplazado por un calambur que llamo *tiroir* (cajón)». Etienne atribuye a Víctor Hugo las primeras *charades a tiroiry* ejemplifica así el mecanismo:

Vamos, por ejemplo, a definir el elemento «top» de Victor (Hugo, naturalmente). La charada simple diría *mon second est contre le droit (tort)*, o quizá *mon second est en spirale (tors)*. La «charada cómoda», tras haber dudado entre los cajones *torpille*, *tartue*, *torrentiel*, *torpedo*, etc... dirá: *mon second est employé des postes*, porque *torrefacteur (tor est facteur)*.

Obviamente, esta sofisticación emparenta aún más al mecanismo de sustitución de la charada con el que propicia los *rebus* y casi lo acerca a las definiciones de los crucigramas crípticos.

Marcel Bernasconi también reproduce una cita de 1820 sobre juegos de salón en la que se describen las

denominadas «charadas vivientes» que se pusieron de moda en París a principios del siglo XIX:

Los participantes en la acción se dividen en dos grupos. Unos hacen de actores y otros de espectadores. Los «actores» convienen secretamente en las palabras respuesta y las subdividen en otras palabras susceptibles de ser sustituidas por gestos. Entonces representan mímicamente y con la mayor fidelidad posible el significado de cada combinación. Cuando los espectadores lo adivinan pasan a hacer de actores.

Esta modalidad histriónica de charadismo desempeña a un cierto papel en una obra poco conocida de James Joyce titulada *Stephen Hero*. Las primeras versiones del celebrado *A Portrait of the Artist as a Young Man* partían del modelo que a principios de siglo ofrecía la novela realista. Según cuenta Richard Ellman en su monumental biografía, Joyce intentó quemar aquellos episodios primigenios de la vida de Stephen Dedalus, pero la rápida acción salvadora de su hermana Eileen salvaría el manuscrito del fuego permitiendo que muchos años después aquellos borradores menospreciados se publicasen póstumamente. Los personajes de *Stephen Hero* juegan a representar charadas, tal como lo hacía el propio Joyce en la vida real. Por ejemplo imitando las acciones de chocar y escapar —*collide* y *escape*— para ocultar un calidoscopio —*kaleidoscope*— o representando una bella puesta en escena de una

puesta de sol acurrucado de espaldas al público en un sillón de respaldo curvo, mostrando solamente la coronilla.

En inglés Will Shortz ya documenta una primera charada en el número de febrero de 1711 de la publicación *Delights for the Ingenious*, todavía denominada *rebus*:

From the Mate of the Cock, Winter-Corn in the Ground,  
The Christian Name of my Friend may be found:  
Join the Song of a Cat, to the Place Hermits dwell in,  
Gives de Sirname of him who does Musick excell in.

El camino para llegar a la solución se nos antoja sofisticado para la época. La pareja del gallo es HEN (gallina); el grano que hay en el suelo es o bien trigo o bien RY (de *rye*. centeno); de modo que el nombre es HENRY. La canción del gato es lo que se denomina el PUR (de *purr*: ronquido) del gato y el lugar donde viven los ermitaños es una CELL (celda), de modo que esta primitiva charada oculta a HENRY PURCELL, el famoso músico inglés.

A partir de 1770 las charadas en inglés ya circularon con este nombre, pero Shortz advierte de que las que se imprimieron durante el siglo XVIII no siempre tenían una gran calidad literaria y a menudo eran tildadas de infantiles. Para demostrar sus afirmaciones reproduce un párrafo extraído de la entrada que la *Encyclopedia Britannica* dedicaba a

## la voz *charade* en 1797:

La mayoría de las que han aparecido publicadas con este nombre son tontas. No sólo están faltas de cualquier tipo de ingenio sino que en general están formadas por palabras completamente indignas. Por tanto, han sido tratadas con el menosprecio que merecen.

Y sin embargo, muchos escritores ingleses de un cierto renombre sucumbieron al encanto de la charada. En *Vanity Fair*, William Makepeace Thackeray (1811-1863) da una descripción muy ajustada del artificio, reproduce algunos ejemplos y asegura que es un «amable entretenimiento que nos ha llegado de Francia». Tony Augarde transcribe ejemplos de Horace Walpole, Jane Austen y Lewis Carroll, entre otros. Incluso el alemán Friederich von Schiller (1759-1805) cultivó el género. Según Tolosani a principios del siglo xx el diario *Wartburger Correspondenz* publicó una charada inédita de Schiller: veintitrés versos escritos en 1803 que habían sido descubiertos en un registro de viajeros en la fonda de Wartburg, escritos de puño y letra del prestigioso autor, firma incluida.

En Italia las charadas también fueron muy populares, hasta el punto de que el Papa Pío IX (1792-1878) fue un ferviente charadista. Tolosani describe la afición del pontífice Giovanni Maria



Mastai Ferretti por la charada y reproduce una que se conserva autógrafa, datada el **20** de septiembre de 1870:

Il tre non oltrepassa it mio *primiero*,  
è l'*altro* molto vasto e motto infido  
e spesso spesso fa provar l'*intero*.

(Tre-mare.)

Pero no sólo la jerarquía vaticana se dedicaba a estas bagatelas. También los almanaques mundanos que recogían los juegos de sociedad más frívolos iban repletos de charadas. Ésta, tan autorreferente, apareció en un *Almanacco dei giochi de conversazione per ogni classe di persone ed eta per l'anno bisestile 1872*:

Un suol ricco, un suol fecondo  
E il mio *primo* e solo in esso  
Spera un popolo guerrier.  
Dove manca il mio *secondo*  
Par men lieto, et é l'uom spesso  
Operoso e phi sever.  
Chi sa il *tutto*, it tutto dica  
Lo potra senza fatica.

(Indo-vino.)

A mediados del siglo XIX la mayoría de las publicaciones italianas incluían charadas en sus páginas de entretenimientos literarios y comenzaron a circular los primeros libros monográficos. Tolosani y

Santi citan el notable caso del abogado Fabbrichesi que publicó doscientas en Florencia en 1858. Naturalmente, una tradición tan rica como la enigmística italiana no se podía conformar con la charada simple, de modo que algunos ejemplos ya se acercan a lo que décadas más tarde Luc Étienne denominará *charade a tiroir* en francés.

Esta «charada a frase» data de los felices años veinte:

Il primo, già si sa,  
son proprio due metà,  
mentre invece il secondo  
son due piccoli interi  
soffici assai e leggeri.  
Il terzo in terra egli è  
e proprio accanto a te.  
Cose di questo mondo  
it quarto son, non liete,  
non dolci, ma neppure  
tragiche cose oscure.  
E certo vi farete,  
lettrice, persuasa  
raccogliendo buon frutto,  
che il fine è mezza casa  
e mezzo Roma il tutto.

La solución es «Una lettera greca» y el camino para llegar hasta ella resulta largo y tortuoso: «Un, Alette, R, Agre, Ca».

La penetración de la charada en el repertorio de artificios en castellano es inicialmente comparable al

caso italiano, aunque luego la falta de publicaciones especializadas frenaría la evolución. La estudiosa de la obra de Quevedo María Teresa Llano ha aislado diversos juegos de disociación en la poesía quevedesca que trocean las palabras como lo harán las futuras charadas: «... mas le quiero martingala / que no sin gala Martín». También Concha Fernández y José Luis Gárfer, expertos en «adivinancística», reproducen diversas charadas, entre las que destaca una de veinte versos que el poeta uruguayo Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) dedica al «tabaco», que empieza con un encomiástico «Tres sílabas sólo tiene / este noble vegetal...» y acaba con unos versos que en pleno siglo XXI sonarán muy anacrónicos: «... y en ceniza o polvo acaba / con aprecio universal». La mayoría de las charadas en castellano son mucho más breves, pero no por eso menos elaboradas:

Mi primera son tus ojos,  
Tus ojos son mi segunda,  
Mi todo tus ojos son,  
Acierta esta barahúnda.

(Pardos.)

Rossend Serra i Pagès reproduce una brevísima en castellano y la atribuye a Cánovas del Castillo: «Con la una dos de mi tres, te doy el todo» (Puntapié). Por su parte, Carbonero reproduce una

definición en verso (no demasiado elaborado) del artificio que Aurelio Marabriz incluye en una colección de 1869 titulada *Las cien charadas de Perico*:

Es charada, según el Diccionario,  
enigma o acertijo, que supone  
una palabra que el autor propone  
con el disfraz o aliño necesario.

Esta palabra o todo, en que se funda,  
por sílabas divide, en tal manera  
que combina la prima y la tercera  
o tercia con segunda  
voces formando nuevas, y la gracia  
consiste en acertarlas; verbigracia:

Elijamos por punto de partida  
la palabra RA-MO-NA:  
Para verla en charada convertida,  
contemos tal palabra repartida  
entre rana, entre mora, ramo y mona  
a fin de que el ingenio algo trabaje...

Es a finales del siglo XIX cuando la charada se impone en España como un juego popular. Aparecen algunas publicaciones especializadas y se convocan certámenes. Por ejemplo, el «Certamen Charadístico de Fray Liberto Agosto 1874» convocado desde el número 159 de *Fray Liberto*, revista de charadas, logogrfos, jeroglíficos, saltos de caballo y otros enigmas menores. Los opúsculos que generó la exitosa convocatoria incluyen unas prolijas

instrucciones a cargo de Florencio Zarza, unas reglas de composición firmadas por Manuel Clarín y un compendio charadístico de Pedro Puerta. Algunos de los autores más populares firmaban sus composiciones con seudónimo. Es el caso de «Novejarque», citado por Ocón de Oro como el padre del jeroglífico español y que también fue un destacado charadista. De Novejarque, Carbonero reproduce esta charada galante:

En segunda de primera  
van mil todos por la acera.

(Tipos.)

Uno de los seguidores más ilustres de Novejarque fue el inclasificable Enrique Jardiel Poncela. Jardiel también compuso charadas. En un volumen de *Obra Inédita* figura una notable charada ferroviaria de veinte versos que oculta un vagón de «tercera». Explica Jardiel que la compuso a raíz de una apuesta. Y añade: «No espero que llegue a figurar nunca en ninguna selección de mis obras completas, pero sí en el reverso de alguna hoja de calendario...» Sus lectores tuvieron que esperar, como en el caso de Schiller, a que alguien la exhumase de algún libro de visitas.

Finalmente, la charada también llega al ámbito catalán en el siglo xvii y se populariza en el xix, sin

alcanzar nunca la sofisticación de las tradiciones francesa o italiana. En diversos ejemplares del diario *El Sol* —publicado en Barcelona en 1849 y 1850— ya aparecen charadas en castellano con solución en catalán y también charadas íntegramente en catalán. Los adivinanceros populares recopilados por los folcloristas asumen innumerables charadas y las publicaciones populares incorporan ejemplos con asiduidad. En 1916 Rossend Sena i Pagés encabeza una serie de artículos sobre los juegos de espíritu con la charada, justo después del enigma. En la sección «Endevinaires» de *En Patufet* la charada se afianza como uno de los entretenimientos lingüísticos más populares antes del boom crucigramista. Patufistas son estos dos ejemplos de charada firmados, respectivamente, por Josep F. Grau (núm. 990, 24/3/1923) y August Algueró (núm. 992, 7/4/1923):

1)

Ma «primera», animal,  
part del cos és ma «segona»,  
ma «tercera» nota musical,  
«quarta-inversa» vegetal,  
«u-dos» part del cos,  
«prima-terça i quarta» per dur ferits,  
«terça-quarta» és distància  
i sense ser gaire savi  
el «total» el trobaràs  
a casa del arbolan.

(Camamilla)

2)

La *primera* part del cos  
la *segona* és musical  
i el cor vessa d'alegria  
al fer un bes al *total*.

(Mare)

De hecho, cuando el poeta Joan Salvat-Papasseit escribió «el parlar és agredir» (hablar es agredir/agrio decir) estaba actuando como un charadista a punto de construir su composición.

### Tres charadistas ilustres

Tres autores importantes en la historia de la literatura del siglo xx —el catalán Josep Vicenç Foix (1893-1987), el portugués Fernando Pessoa (1888-1935) y el irlandés James Joyce (1882-1941)— tuvieron una cierta relación con el charadismo.

Por lo que respecta a Foix, el estudioso Manel Guerrero revela la dedicación infantil del poeta de Sarria al arte de la charada desde las páginas del semanario *En Patufet*. Albert Manent ya había escrito que desde 1905 Foix —entonces un chaval de doce años— enviaba acrósticos a la publicación con el nombre de las chicas que iban al colegio que había al lado de su casa. Guerrero afirma que el patufismo del niño Foix lo llevó a colaborar con frecuencia en la sección de entretenimientos lingüísticos

«Endevinaires» con pequeñas composiciones que el poeta firmaba con nombres muy diversos: Josep Delmás, Joseph del Mas, Flordeneu, Josep Foix i Mas... Incluso en algún caso ya como J. V. Foix. He ahí un terreno abonado para algún estudioso ocioso con sensibilidad ludolingüística.

Curiosamente, por aquellas mismas fechas otro chico travieso con alma de poeta también enviaba colaboraciones enigmísticas a la prensa especializada. El chico se llamaba Fernando Pessoa, el calendario señalaba 1904 y el *puzzle corner* que publicaba sus charadas y adivinanzas en inglés era el del diario sudafricano *Natal Mercury*. Si Foix firmaba Delmás, Mas o Flordeneu, el adolescente Pessoa optó por emboscarse tras el nombre latino de un río ibérico (Tagus). Otro terreno abonado a la investigación ludolingüística que podría ser ampliado con los papeles que debía generar el poeta años después cuando, según Ángel Crespo, prometió a su amada Ofelia Queiroz que se casaría con ella si ganaba las mil libras esterlinas de premio que otorgaba un concurso de charadas organizado por un diario inglés, al que Pessoa concurrió bajo el seudónimo de Mr. Cross.

Y ya puestos a encontrar paralelismos, mientras Foix y Pessoa se dedicaban a la creación enigmística, también en 1905 un joven James Joyce quiso ganar el



premio de 250 libras en un concurso de enigmas convocado por la revista inglesa *Ideas*. Pero, según se desprende de la correspondencia con su hermano Stanislaus que recoge Ellmann, Joyce envió los 48 enigmas resueltos justo cuando hacía un día que se había cerrado el plazo de admisión. De hecho, a Joyce competir le venía de familia. Cuando ingresó en el colegio universitario y hubo de declarar la profesión de su padre, la definió de una manera harto curiosa: «participante de concursos».

## Valoración

La charada, como el *rebus*, es una construcción enigmística derivada de la homonimia. El mismo choque de palabras que relaciona la palabra «envergadura» con el sintagma «en verga dura» puede propiciar un *rebus* dibujado, una charada poética o una charada representada. En los tres casos el componente de juego presenta un grado de visibilidad muy elevado, de modo que resulta difícil hallar un espacio para estos artificios fuera del redil enigmístico. Trocear una palabra o una frase para poder fabricar una charada es una actividad duplicadora, tal como se puede ver en el subcapítulo [8.3.1] de *Verbalia* dedicado al doble sentido. Se trata de enmascarar un mensaje mediante cortes

interiores que violenten los códigos de separación entre signos sin que sea preciso efectuar ningún cambio de orden. Allí donde debe decir «El amor está» el espejo del charadista reflejará, pongamos por caso, «El amo resta». En esta ambigüedad forzada reside el encanto de las mejores charadas. Claro que la mayoría de los ejemplos son simples acumulaciones de monosílabos definidos con mayor o menor gracia para formar una palabra más larga. Y que las marcas de posición de las charadas —prima, segunda, tercera, todo...— lastran los versos con su resabio prosaico de instrucciones de uso. Tal vez por eso la cháchara charadista, como en general la enigmística, difícilmente se puede sustraer al deje de la poesía académica. Si la noción de Academia ha encerrado a la poesía, y al arte en general, en el territorio normativo de la moralidad, la charada podría ser vista como el alumno aventajado que milita en la ortodoxia de un modo tan radical que la acaba caricaturizando. En este sentido el arte putrefacto del que hablaba Dalí sería el imperio austrohúngaro y el charadista el buen soldado Svejik de la composición poética.

Más ejemplos en castellano

José Luis Gárfer y Concha Fernández denominan

«adivinanza criptomórfica» a aquella en la que la solución queda oculta como parte de una letra, de una palabra o de varias palabras del propio enigma. Para ejemplificarlo reproducen esta charada:

Más tramos y más dobleces  
tiene que un mozo de coro,  
y así en los cuernos del toro  
se ha visto más de dos veces.  
No hay poder de Rey ni Papa  
que le estorbe en su ejercicio,  
con género de suplicio,  
porque de todos escapa.  
(La capa.)

El ejemplo citado del uruguayo Francisco Acuña de Figueroa dice así:

Tres sílabas sólo tiene  
este noble vegetal:  
con la primera y tercera  
todos juegan al billar.

La armadura de un guerrero  
la última y primera dan;  
siendo segunda y tercera  
mitológica deidad.

Primera y segunda es hueso  
coyuntura de animal,  
y la segunda y primera  
es traje holgado y talar.

Nace el todo en ciertas tierras,  
mas por todo el mundo va;  
y en ceniza o polvo acaba

con aprecio universal.  
(El tabaco.)

Por su parte, Pipiritaña da un ejemplo estrambótico de finales del XIX que es un híbrido entre charada y logogrifo:

En mi primera una letra,  
Que en el alfabeto se halla;  
Artículo mi segunda;  
Mi tercera un río de Italia;  
Mi cuarta nada es por sí;  
Y con mi quinta se para.  
Mi prima y segunda tiene  
Muy bello mi amiga Juana:  
Primera y quinta en las tiendas  
Es cosa muy necesaria;  
Segunda y prima un poeta  
Que goza de grande fama:  
Quien llega a tercia y segunda  
De fijo gran frío pasa;  
Tercia y cuarta la gallina  
Hace mientras viva se halla;  
Y si estando yo entre amigos  
Todos al punto se marchan  
Entonces quinta y segunda  
Me quedo. De esta charada  
Es el todo una nación  
En la historia celebrada,  
Y que dio nombre a una guerra  
Sangrienta, y por cierto larga.  
Con que, si sabes historia,  
Ya puedes adivinarla.  
(Pe-lo-po-ne-so.)

Finalmente, concluyo con la charada ferroviaria que

## Jardiel Poncela compuso para ganar una apuesta:

Tercia-prima es casi Caco;  
prima-tercia es el planeta  
dicho a la manera antigua  
que dio pauta a la moderna:  
segunda-tercia es la pasta  
con que fabrican las velas;  
y prima-segunda es una  
abreviatura chulesca  
que los que no han recibido  
educación muy selecta  
le dan el nombre del TODO:  
el cual es una repleta  
caja grande, y ancha y larga,  
hecha de acero y madera,  
que, siendo inmóvil, se mueve  
dócil a una línea férrea;  
y que en su interior traslada  
las maletas, los maletas  
y en general, a las gentes  
humildes, pero viajeras.  
(El vagón de ter-ce-ra.)

### *Bibliografía ludolingüística:*

Augarde (1984), Bernasconi (1964), Carbonero (1890), Clarín (1878), Crespo (1888), Ellmann (1959), Etienne (1965), Fernández (1990), Gárfer (1990), Guerrero (1996), Llano (1984), Manent (1988), Pipiritaña (1862), Puerta (1878), Santi (1952), Serra i Pagés (1916), Shortz (1979), Tolosani (1938), Zarza (1874).

—*Algunas colecciones específicas de charadas o repertorios con charadas:*

Anónimos (1870, 1872), Allegri (1863), Bassols (1994), Besset (1896), Cabrera y Hernández (1868), Chico (1881), Clark (1925), Mateo & Cinarro (1870), Puix (1846), Salani (1907), Sen-Al-Li (1916-1917).

*Bibliografía literaria:*

Jardiel Poncela (1967), Joyce (1916, 1944), Thackeray (1848).

#### 9.2.4. *Aritmogramas*

##### Definición

Las diversas relaciones posibles entre cifras y letras permiten elaborar artificios muy variados que suelen acogerse a la denominación común de aritmograma. Existen numerosas variantes, y algunas de ellas figuran en otros subcapítulos de *Verbalia*. Por ejemplo, la fórmula de presentación numérica del logogrifo —o «aritmogrifo»— figura en el [7.1.1]. También muchos *rebus* tipográficos [9.2.2] se valen del nombre de los dígitos para ocultar la palabra o frase resolutive. Por otro lado, los mnemopoemas elaborados para recordar los decimales del número  $\pi$  [9.2.3] tienen un claro componente aritmético, y la aplicación de la llamada proporción divina a algunas composiciones clásicas como *Las Geórgicas* de

Virgilio amplifica el factor aritmético en la estructura interna de una obra literaria. Sin embargo, aquí el análisis se limita a tres tipos de aritmogramas: los provenientes de la aplicación lúdica de la Gematria, los calculagramas y los cronogramas.

La Gematria es uno de los tres grandes mecanismos (ludo)lingüísticos de la Cábala hebrea, desarrollada en Provenza durante los siglos XII y XIII como reacción contra la filosofía racionalista de Maimónides. Se trata de la aplicación de los valores numéricos de las letras del alefato hebreo —del 1 al 400— para descubrir sinonimias aritméticas significativas. Por ejemplo, cuando Jacob sueña con la Tierra Prometida y dice «Dios existe en este lugar» las letras de esta frase en hebreo suman exactamente 541 y resulta que éste es también el valor numérico de la palabra «Israel», de lo que los cabalistas deducen que Israel es la Tierra Prometida. Cuando este mecanismo de otorgar un valor determinado a cada letra se usa de forma intrascendente hablamos de ludogematria.

Por otro lado, un calculagrama es una palabra que se puede leer en la pantalla de una calculadora mediante un giro de 180 grados que transforma, por ejemplo, el número 383 873 en el sintagma ELBEBE gracias a la tipografía rectilínea del bicuadrado que iguala el número 8 a una B mayúscula.

Finalmente, un cronograma [7.2.3] es un artificio que parte de los valores numéricos romanos de las letras MDCLXV(U)I(J) de forma que se pueda asociar una frase cualquiera a una cifra — preferentemente una fecha— mediante la suma de todos los números romanos que contiene.

## Ludogematria

El lingüista ucraniano Yakov Malkiel habla de la tradición editorial *jiddisch* (y hebrea) de indicar el año de impresión de un libro mediante una frase bíblica que sumase exactamente el valor numérico de la fecha. Con buena suerte y mejor voluntad, salían las cuentas y la frase guardaba alguna relación con el contenido del libro. Si no, se escogía una frase más oportuna y se imprimían en un cuerpo mayor las letras que sumaban exactamente el año en cuestión. Malkiel también se hace eco de una curiosidad relacionada con la Gematria desde una óptica lúdica cuando aventura un origen espurio para el refranero *jiddisch* «Geltz iz bote» (el dinero no vale nada) al descubrir que las palabras *Geltz* y *Blote* tienen el mismo valor numérico (112). Las relaciones entre cifras y letras ofrecen un ejemplo inquietante en los movimientos neonazis que nacieron, como su nombre indica, tras la caída del Tercer Reich. A finales de la



década de los cuarenta empezaron a aparecer pintadas con el número 88 en los muros medio derruidos de la ciudad alemana que sería el escenario de los procesos más importantes contra los nazis: Nuremberg. La contraseña del movimiento neonazi encerraba el saludo habitual de *Heil Hitler!* cifrado. Como la letra hache es la octava letra del alfabeto «Acht und achtzig» 88 equivalía a HH.

Aunque próximas a los juegos de palabras, las prácticas de los cabalistas constituyen una tradición muy alejada de las intenciones lúdicas. Además, el hebreo es una lengua que se transcribe sin vocales y que, por circunstancias históricas, ha sobrevivido prácticamente inalterada desde la antigüedad. En cambio, la aplicación minuciosa de la Gematria a las lenguas modernas, que han experimentado cambios azarosos en sus pocos siglos de existencia, sólo puede ser valorada desde una óptica ludolingüística. Por eso cuesta tan poco tomarse festivamente la propuesta de aplicar la Gematria a la lengua inglesa que hizo en 1988 el norteamericano de origen hebreo Joshua S. Persky. Persky, que firmó su obra *English is Gematria* emboscado tras el pétreo pseudónimo «Peter K. Peterson» (Pedro hijo de Pedro), recoge diversas equivalencias aritméticas entre palabras inglesas.

Persky-Peterson hace inventos notables con un

sistema muy simple: otorga el valor 1 a la A, 2 a la B... y así hasta 26 para la Z. Independientemente del valor de su trabajo, algunos de los hallazgos que propone son notables. Así, por ejemplo, relaciona «Israel» (9+19+18+1+5+12) y «Zion» (26+9+15+14) porque ambos vocablos suman 64. Otras relaciones notables son *Christ, Power y Glory*, que suman las tres 77. O *Heretical, Godless y Blaspheme* (81), *Madonna y Magdalene* (62) o aun *Jesus, Messiah, Cross y Joshua*, que suman las cuatro 74. Las cuentas le salen de un modo sorprendente en un gran número de palabras relacionadas con la religión y con la fe, pero el ámbito espiritual no es el único beneficiario de su magia aritmogramática. También *lock* (cerradura) coincide con *key* (llave): 12+15+3+11 y 11+5+25 (41). Las coincidencias numéricas de tono laico son igualmente sorprendentes: *truth* (verdad-87) coincide con *justice* pero también con *punish* (castigar) y con *vindicate* (justificar). Los términos *mathematical y arithmetic* suman ambos 106, igual que la pareja de sinónimos *senseless e irrational*, que suman 117. Otras coincidencias son más ideológicas. Por ejemplo, parece que esta incipiente Gematria inglesa sólo acepta un tipo de energía —*energy* (74) suma lo mismo que *nuclear*— o que la nueva sociedad que reflejará este inglés cabalista considerará a los

genios carne de psiquiátrico, porque las palabras *genius* y *madness* (locura) suman ambas 75.

P.-P., emocionado con sus hallazgos, llega a extremos de domador de pulgas. Constata que la circunferencia de un círculo con radio  $i$  debe ser  $23t$  ( $\pi$ ) y aplica las equivalencias con gran éxito, puesto que le sale que *circle* (50) =  $2x$  « $\pi$ » (25). No contento con ello, concluye que el área del círculo con radio  $h$  ha de ser  $it$ . Y efectivamente, *area* = 25 = « $\pi$ ». La apasionada defensa de su sistema incluye una temeraria afirmación: todas las lenguas tienen una base matemática. Le da igual que « $\pi$ » sea una letra griega y que sus equivalencias no funcionen en francés, por ejemplo. Él sostiene la presencia de sutiles ecuaciones bajo el caos aparente de todas las lenguas. La belleza de sus hallazgos le empuja a concluir que el inglés, una lengua que ha sufrido innumerables evoluciones fonéticas que se reflejan en su escritura, es perfectamente comparable al hebreo, una lengua con textos antiguos que no han cambiado en el transcurso de los siglos, sin vocales escritas y con una tradición oral supeditada a la fijación de los textos.

Dmitri Borgmann, padre de la *logology* norteamericana, propone otra manera de jugar con la Gematria al concebir el artificio de las «palabras equilibradas». Él las denomina *ABC words*

(*Alphabetically Balanced Combination words*) y las define como las palabras que presentan una media aritmética de 13,5. Si las letras del alfabeto toman los valores de A=1, B=2... etcétera hasta Z=26, la media aritmética para que una letra sea considerada el centro del alfabeto es de 13.5. Borgmann descubre, por ejemplo, que LOVE es una palabra perfectamente equilibrada (L=12, O=15, V=22 y E=5. Total, 54;  $54/4= 13,5$ ). El concepto implica que la mitad de las letras de una palabra equilibrada pertenezcan a la primera mitad del alfabeto y la otra mitad a la segunda. Así, las palabras equilibradas óptimas son las que presentan letras exactamente opuestas, como el apellido del escritor Émile Zola: Z es la última (26) y A (1) la primera, de modo que suman 27; por otro lado L 12 O 15 también suman 27. El autor de *Germinal* debía de vivir en un equilibrio perfecto.

Finalmente, tal vez el reto más universal de la «ludogematria» es conseguir un sistema estable de relaciones entre cifras y letras que permita equiparar el máximo número de cifras con sus nombres. Obviamente, como los nombres varían, cada lengua tiene su propia tabla de equivalencias.

En francés, se ha llegado hasta el número 13 con los siguientes valores alfabéticos:

$$A= -6 \quad C= -19 \quad D= 14 \quad E= 16$$

$$\begin{array}{cccc}
I= 18 & N= 7 & O= 0 & Q= -1 \\
R= -4 & S= 10 & T= -21 & U= -6 \\
X= -22 & Z= -12 & & 
\end{array}$$

Así, *zéro* (-12+16-4+0) equivale aritméticamente al número 0; *un* (-6+7) al 1; *deux* (14+16-6-22) a 2; *trois* (-21-4+0+18+10) a 3; *quatre* (-1-6+20-21-4+16) a 4; *cinq* (-19+18+7-1) a 5; *six* (10+18-22) a 6; *sept* (10+16+2-21) a 7, y así hasta trece (*treize* -21-4+16+18-12+16= 13)... Más allá el aritmograma se colapsa, gafe.

En inglés un alfabeto aritmético que permite números nominalmente perfectos es el siguiente:

$$\begin{array}{cccc}
E= 3 & F= 9 & G= 6 & H= 1 \\
I= -4 & L= 0 & N= 5 & O= -7 \\
R= -6 & S= -1 & T= 2 & U= 8 \\
V= -3 & W= 7 & X= 11 & Z= 10
\end{array}$$

Esta tabla de equivalencias permite alcanzar una perfección numérica de aroma apostólico: *zero*=0, *one*=1, *two*=2, *three*=3, *four*=4, *five*=5, *six*=6, *seven*=7, *eight*=8, *nine*=9, *ten*=10, *eleven*=11 y *twelve*=12.

En catalán una de las equivalencias permite llegar hasta once. Los valores alfabéticos que

propician este once titular son:

$$\begin{array}{llll} A=0 & N=7 & T=1 & C=12 \\ O=8 & U=-6 & D=2 & Q=-1 \\ V=-9 & E=14 & R=-4 & Z=-18 \\ I=22 & S=-8 & & \end{array}$$

De modo que *zero=0*, *un=una=1*, *tres=3*, *quatre=4*, *cinc=5*, *sis=6*, *set=7*, *vui=8*, *nou=9*, *deu=10*, *onze=11*.

En castellano tampoco dispongo de ninguna equivalencia que supere las once primeras cifras, entre otras cosas porque si  $D+O+C+E=12$  se debería cumplir la igualdad  $D+O+C+E+U+N+O = 0+N+C+E+D+O+S$  y esto sólo sería posible si  $U=S$ , de modo que dos letras compartirían el mismo valor, lo que resulta inaceptable. La tabla de equivalencias alfabéticas que permite el once castellano es:

$$\begin{array}{llll} A=-10 & C=22 & D=7 & E=8 \\ H=14 & I=-20 & N=-5 & O=-14 \\ R=-16 & S=9 & T=2 & U=20 \\ V=-22 & Z=15 & & \end{array}$$

Así: *cero=0*, *uno=1*, *dos=2*, *tres=3*, *cuatro=4*, *cinco=5*, *seis=6*, *siete=7*, *ocho=8*, *nueve=9*, *diez=10*,

once=11.

## Calculagramas

Georges Perec los denomina palíndromos verticales. En un texto titulado «Still life style life» describe un despacho en el que, a cada lado de la agenda, hay:

... une calculette de marque CASIO sur laquelle le nombre 315308, lu a l'envers, épelle le mot BOESIE [...] et une calculette de marque CASIO sur laquelle le nombre 35079, lu á l'envers, épelle le mot GLOSE.

El *Atlas de littérature potentielle* ofrece otros ejemplos franceses de este tipo de aritmograma de diseño, como por ejemplo 57388309 (GOEBBELS), 351793 (EGLISE), 51039317 (LIEGEOIS) y 39738 (BELGE). La cuestión es que la tipografía rectilínea de las máquinas calculadoras permite relacionar los diez dígitos con letras mediante un simple giro de 180 grados. Así, un 7 invertido se transforma en una L mayúscula. Las equivalencias alfanuméricas para fabricar calculagramas son las siguientes: 0 (O o D), 1 (I), 2 (Z), 3 (E), 4 (h minúscula), 5 (S), 6 (g minúscula), 7 (L), 8 (B) y 9 (G). Tres ejemplos en castellano de respuestas a posibles calculagramas son GEL (739), BELLOS (507738) o BIOLOGOS (50907018).

Las calculadoras tuvieron una irrupción estelar (y

efímera) en el mundo estudiantil antes de verse progresivamente arrinconadas por los ordenadores. Durante la década de los setenta se llegaron a publicar colecciones de enigmas para calculadora como los de Rogers, Schlossberg, Brockman o Steinbrocker referidos en la bibliografía. Algunos de los planteamientos más ingeniosos eran incluso militantes, como éste: «142 soldados israelitas atacan una fortaleza donde hay 154 árabes que se defienden con uñas y dientes para preservar sus 69 barriles de petróleo. La batalla dura 5 días». Mientras habla, el narrador va tecleando en la calculadora, seguidos, los números 142, 154 y 69. Luego multiplica la cifra resultante por 5 y, ¡tachón!, llega el momento de la verdad. «¿Quién gana?», pregunta el narrador. Un simple giro de 180 grados transforma el 71077345 de la pantalla de la calculadora en la respuesta: SHEILOIL.

## Cronogramas

La edad de esplendor de los cronogramas se dio durante los siglos XVI y XVII, hasta el punto de que muchos impresores adquirieron la costumbre de datar sus libros mediante cronogramas. Tabourot ya recoge algunos puros —escritos sólo con las letras MDCLXVI(UJ)—, tal como consta en el subcapítulo



[7.2.3] dedicado a la escritura con alfabetos reducidos, pero la mayoría son frases convencionales con las letras clave resaltadas.

Una buena muestra de inscripción cronogramática es la que preside una mansión (*hôtel*) que hay entre la Chambre des Comptes y el Parlement en París. La bella inscripción presenta las letras numerales de oro y el resto de lapislázuli:

aV teMps dV roI CharLes Le hVIt  
CestVI hosteL sI fVt ConstrVIt

Cabe señalar que, antiguamente, las parejas U-V y I-J eran intercambiables. La solución al cronograma es 1485, la fecha de inauguración del edificio. Si tomamos todas las letras de oro —en mayúsculas— veremos

que que  
5+1000+5+1+100+50+50+5+1+100+5+1+50+1+5+1

También en Inglaterra se conservan algunos buenos ejemplares de cronograma. Augarde reproduce diversas inscripciones cronogramáticas. Por ejemplo, la de una campana en la iglesia de Clifton-onTeme donde se lee: «henrICVs Ieffrey keneLMo DeVoVIIt», en conmemoración del año en que fue diseñada (1638). Otra muestra notable es una frase conmemorativa del vigésimo primer aniversario del reinado del monarca:

IaMes by the graCe of goD, Is a king, noW neVer  
Vnhappy

La frase proclama la felicidad del rey y la suma de sus dígitos romanos (MDCV VVVIII) corresponde al año de la conmemoración: 1623.

La monarquía británica fue muy aficionada a los cronogramas. Un anagrama sobre el general Monk, posteriormente Duque de Albermale, en la restauración de Carlos II de Inglaterra (1630-1685) es también un cronograma que incluye la fecha de este importante acontecimiento histórico:

Georgius Monke, Dux de Aunarle,  
Ego Regem reduxi Ano. Sa. MDCLVV

Finalmente, Bombaugh cita un ejemplo realmente extraordinario que entronca este elegante artificio conmemorativo con la locura patológica de los anagramistas. Se trata de un poema de circunstancias sobre San Miguel con dedicatoria incluida a la Compañía de Jesús (*Chronographica Gratulatio in Felicissimum adventum Serenissimi Cardinalis Ferdinandi, Hispaniarum Infantis, a Collegio Soc. Jesu*). El poema consta de 11 hexámetros cronogramáticos que encierran todos la misma fecha de 1634. El primer verso y el último servirán para

concluir esta sección:

AngeLe CaeLIVogI MIChaëL LVX VnICa CaetVs  
[...]  
VersICVLIIs InCLVsa, fLVent In saeCVLa CentVM.

## Valoración

El diablo de la ambigüedad protagoniza las pesadillas de los fundamentalistas del sentido. De ahí la tentación de neutralizar la volubilidad de las palabras mediante la precisión aritmética de las cifras. La Gematria propicia el espejismo de la lengua clara y sin ambages hasta que aparece el jugueteón de turno y se dedica a encontrar sinónimos imposibles o antónimos relacionados por el azar aritmético. Sin llegar a la exhaustividad de otorgar un valor determinado a cada letra, el cronograma se eleva como uno de los artificios ludolingüísticos más elegantes. No es un enigma, a pesar de la posibilidad evidente de ocultar información mediante los números romanos, ni tampoco es un mensaje cifrado. Sencillamente es una frase que transporta información suplementaria sobre una fecha inscrita con sólo siete (o nueve) letras —MDCLXVI (UJ)—. Y curiosamente, las seis acompañantes del millar romano suman 666 —DCLXVI—, el número de la Bestia. Quien no halla relaciones interesantes entre cifras y letras es porque no quiere.

## Ejemplos en castellano

Unos versos populares basados en la longitud de los nombres de los números dicen así:

Dos son tres, si bien se advierte;  
Tres son cuatro, si se mira:  
Cuatro seis, y de esta suerte,  
Seis son cuatro sin mentira.

Por su parte, los especialistas en «adivinancística» española Concha Fernández y José Luis Gárfer reproducen un «cronograma-adivinanza» del autor uruguayo Francisco Acuña de Figueroa extraído de su *Poesía diversa*:

Tomarás primeramente  
la cabeza de un marqués,  
después la de un duque, y luego  
la de tres condes también.

Añadirás la cabeza  
o la cola de un lebel,  
y en aritméticas cifras  
pondrás en línea a las seis.

Si la metáfora adviertes,  
podrás entonces leer  
la data en que yo escribí  
el enigma que aquí ves.

(Año de MDCCCL) 1850

En cuanto a los calculagramas, uno que se hizo muy popular era de tipo reproductivo: «Una chica y un

chico, los dos de diecinueve años (1919), deciden pasar las vacaciones juntos. Se van a Escandinavia —el escenario es libre— y viajan durante treinta y dos días (191932). A la vuelta, entusiasmados por la experiencia, deciden ponerse a vivir en pareja (x2). El tiempo transcurre dulcemente. ¿Quién les visitará al cabo de nueve meses? (+g)». Las operaciones paralelas son, por tanto, 191932 multiplicado por 2 más 9. Si se ejecutan así la pantalla de la máquina de calcular reflejará la cifra. 383873. Gracias a la tipografía bicuadrada de las cifras, dándole la vuelta a la máquina se puede leer en pantalla el nombre del visitante desconocido: ELBEBE.

Para terminar, una de las múltiples variantes de aritmograma poético. Se trata de una composición anónima publicada el 23 de septiembre de 1888 en el periódico *El Estandarte Católico* de Santiago de Chile en la que las cifras sustituyen la parte final de las palabras rima:

*Los Sastres*

Yo compadezco a los sas-3  
Porque de los hombres to-2  
No hay otros que de más mo-2  
Sufren mayores desas-3.

Por eso soy su vo-0  
Y si me lo permitie-6  
Os rogaría que fue-6

También su amigo sin-0.

Siempre humilde fue su c-1  
Y como viven senta-2  
Nunca fueron encumbra-2  
En hombros de la fort-1.

No hay uno entre ochenta y-9  
Que en mil casos repeti-2  
No remiende los vesti-2  
Y los ajenos re-9.

Y entre ciento no habrá-1  
Que haya subido a un birl-8  
O haya probado un bizz-8  
En su frugal desay-1.

No les vale estar arma-2  
Para cortar sus vesti-2,  
Por la aguja son herí-2  
Y por la plancha quema-2.

Un rey hubo cervere-0,  
Y cerrajero hubo alg-1  
Que infeliz como ning-1  
Cayó al golpe del a-0.

Hubo papas y solda-2,  
Por supuesto, no eran ler-2,  
Que después de cuidar cer-2  
Fueron al solio exalta-2.

Pero acerca de los sas-3,  
Que por cierto no son ru-2,  
Los anales están mu-2  
Y sólo cuentan desas-3.

No a los sastres acu-6  
De sus percances en-1/2,

Buscad a su mal re-1/2  
Y no a infamarlos pa-6.

En su taller encorva-2  
Los veréis mustios y cuer-2,  
Pues sólo un brazo y tres de-2  
Mantienen siempre ocupa-2.

Allí, lector, no pene-3,  
Allí llueven los petar-2  
De los blancos, de los par-2  
De todos los petime-3.

Porque no faltan beli-3  
Que a estafar acostumbra-2  
Hacen con estos cuita-2  
El oficio de los bui-3.

¡Cuántos chalecos fia-2,  
Y pantalones medi-2,  
Que luego han sido pedi-2  
Y nunca han sido paga-2!

Dura verdad, no me arras-3  
A decir que en ambos mun-2  
Hierven rencores profun-2  
En contra de nuestros sas-3.

Vienen a nuestros merca-2  
Baratísimos vesti-2  
Por los franceses vendi-2  
Y por nosotros compra-2.

Preciso es que confe-6  
Que están por esto arruina-2,  
Mas no por ser desgracia-2  
De su desgracia abu-6.

Augarde (1984), Bombaugh (1874), Borgmann (1967), Carbonero (1890), Fernández (1990), Gárfer (1990), Malkiel (1993), Peter K. Peterson (1988), Rogers (1975), Schlossberg & Brockman (1975, 1977), Steinbrocker (1975), Tabourot (1582).

*Bibliografía literaria:*

Oulipo (1981).



# BIBLIOGRAFÍA LUDOLINGÜÍSTICA

Contiene la información básica de todas las obras de referencia de las que se ha extraído alguna cita para la elaboración de este libro. Son ensayos, estudios, inventarios, libros de artículos, anecdotarios, antologías y, en general, todo aquello que suele ser descrito con la etiqueta de «no ficción». Las citas extraídas directamente de obras de «ficción» sin intermediarios figuran en el apéndice de «Bibliografía literaria».

He prescindido de las muchas referencias que ya constan en Internet sobre los artificios aquí estudiados. Seguramente el año 2000, que es cuando he concluido la redacción de la primera edición de *Verbalia*, marcará un antes y un después en la manera de plantear una «bibliografía». Pero los átomos de papel impreso parecen, hoy por hoy, más perdurables que los bits de la red. A pesar de ello, el país de Verbalia ya nace con una página web asociada:

<http://www.verbalia.com>

ANÓNIMOS

1479. *Les adevineaux amoureux*. Francés. Brujas.

1828. *Choix d'énigmes, charades et logoglyphes depuis leur origine jusq' à ce jour; dédié aux amateurs par une Société de gens de lettres*. Francés. Amable Costes. Paris.

1870. *Álbum de Charadas por AM y MC, poetas ramplones*. Castellano. Establecimiento Tipográfico de Narciso Ramírez. Barcelona.
1872. *Almanacco dei giouchi de conversazione per ogni classe di persone ed età per l'anno bisestile*. Italiano. C. Coen editore. Venezia.
1984. *Dizionario per l'enigmistica*. Italiano. Garzanti. Milano.
1988. *Flessioni, rime, anagrammi: l'italiano in scatola di montaggio*. Italiano. Nicola Zanichelli. Bologna.
1991. *The New Anagrammasia (a collection of 8876 anagrams and antigrams published between 1797 and 1991)*. Inglés. Word Ways Monograph Series 2. Morristown. New Jersey.
- ADALGISIO Marini, Riccardo
1914. *Matti ed imprese della Real Casa di Savoia*. Italiano. LF Cogliati. Milano.
- ADAMI, Francesco & Roberto LORENZONI
1989. *Anagrammi e giochi di parole*. Italiano. Mondadori. Milano.
- ADDISON, Joseph
1711. Cinco artículos sobre los juegos de palabras en los números 58-63 de *The Spectator* (diario fundado por Addison y Richard Steele), correspondientes a la semana del 7 al 12 de mayo de 1711. Se hace referencia al lipograma de Triofodoro de Sicilia en el artículo del 8 de mayo.
- AGUILAR Y TEJERA, Agustín
- S/F. «La serenata» en *Las poesías más extravagantes de la lengua castellana*. Español. Sanz Calleja. Madrid.
- AHMÉDÉE & LHARIDELLE
1973. *SaGesse nest pas Folie*. Francés. Pierre Horay. Paris.
- ALATORRE, Antonio
1989. *Los 1001 años de la lengua española*. Castellano. Fondo de Cultura Económica. México DF.
- ALBA, Víctor
1974. *Horno sapiens catalanibus*. Catalán. Editorial Pórtic. Barcelona.
- ALBAIGÈS, Josep Maria
1980. *Lipo. Literatura Potencial Española*. Castellano. Inédito.
1994. *Ayudando a la memoria*. Castellano. Círculo de Lectores.

- Barcelona.
- ALCOVERRO, Carme  
1981. *Coll de carabassa, boca de serpent*. Catalán. Barcanova.  
Barcelona.
- ALFONSO X EL SABIO  
1265. *Las Siete Partidas*. Castellano. Sex. Nova. Valladolid, 1989.
- ALINS, Jordi  
1992. *Treure'n l'entrellat*. Catalán. La Magrana. Barcelona.
- ALLEGRI, Giocondo  
1863. *Un milione di frottole*. Italiano. Segunda edición. Emanuele Rossi Editore. Milano.
- ALMANZI, Guido  
1988. «Prefazione» a la reedición de *Et ab hic et ab hoc* de Americo SCARLATTI (1918). Italiano. Adriano Salani. Firenze.  
1996. «Dio è Dio» en *Enigmatica. Per una poetica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- ALTARRIBA, Antonio  
1987. Coordinación e introducción en *Sobre Literatura Potencial: Actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985, y organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco*. Castellano. Universidad del País Vasco. Vitoria.
- ALVIA de Castro, Fernando  
1671. Prólogo a la segunda edición de *Varios effetos de amor en cinco novelas exemplares (Y nuevo artificio de escrevir prosas, y versos sin una de las cinco letras vocals, excluyendo Vocal diferente en cada Novela)* de Alonso de Alcalá y Herrera. Castellano. Francisco de Vilella. Lisboa.
- AMADES, Joan  
1933. *Jocs de paraules i jocs de memòria*. Catalán. La Neotípia. Barcelona.  
1934a. *Diccionari d'endevinalles*. Catalán. La Neotípia. Barcelona.  
1934b. *Enigmes populars*. Catalán. La Neotípia. Barcelona.  
1934c. «Jocs de paraules» en *Butlletí del Diccionari de la Llengua Catalana*. Vol. XVI, núm. 6. Catalán. Barcelona.  
1934d. *Enigmes populars*. Catalán. La Neotípia. Barcelona.  
1935. «Calamburs» en *Butlletí del Diccionari de la Llengua*

- Catalana*. Vol. XVII, núm. 5. Catalán. Barcelona.  
1950-56. *Costumari Catalán* (5 volúmenes). Catalán. Salvat.  
Barcelona. Reediciones a discreción.  
1982. *Números maravillosos*. Catalán. Selecta. Barcelona.  
1990. *El món de Joan Amades*. Catalán. Departament de Cultura de la  
Generalitat de Catalunya. Barcelona. Recoge toda la bibliografía.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José  
1861-1865. *Historia crítica de la Literatura Española* (VII tomos).  
Castellano. Madrid.
- ANTEL, Jacques  
1975. *Le Tout de mon cru*. Francés. J. J. Pauvert. Paris.  
1990. *Le Contrepet quotidien (1500 contrepèteries involontaires et  
sataniques recueillies chez nos plus grands auteurs comme  
chez nos plus grands zorateurs)*. Francés. Ramsay-Pauvert.  
París.
- ARAGONA, Raffaele  
1996a. «Il fascino indiscreto dell'omonimia» en *Enigmatica. Per una  
poietica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.  
1996b. «Oltre i confini» en *Enigmatica. Per una poietica ludica*.  
Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- ARELLANO, Ignacio  
1987. *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*. Castellano.  
Universidad de Navarra. Pamplona.
- ARNICHES, Francisco  
1948. *Siglas: Ensayo sobre divulgación del idioma abreviado*.  
Castellano. Diana. Madrid.
- ARTO (seudónimo de Andrea GALLINA)  
1949. *Vademecum dell'enigmista*. Italiano. 4ª edición. La Settimana  
Enigmistica. Milano. 1ª edición en Tipografia Poliglotta Massimo  
Pecar. Milano, 1924. 2ª de 1938.
- AUGARDE, Tony  
1984. *The Oxford Guide to Word Games*. Inglés. Oxford University  
Press. Oxford.
- AUZZANI, Aldo & Stelio BUCELLA  
1976. *Il libro dei Rebus*. Italiano. Rizzoli. Milano.  
1977a. *Il libro dei Giochi Classici*. Italiano. Rizzoli. Milano.  
1977b *Il libro dei Cruciverba 5*. Italiano. Rizzoli. Milano.

- BAEHRENS, Emil  
1881. Verso pangramático en la p. 169 del volumen III de *Poetae latini minores*. Latín. Lipsia/Leipzig.
- BAJTIN, Mijail  
1975. *Voprosy Literaturny i Estetiki*. Ruso. Moscú. Traducción francesa *Esthétique et Théorie du Roman*. Editions Gallimard. Paris, 1978.
- BALL, A. R.  
1937. *Nuttall Dictionary of Anagrams*. Inglés. Frederick Warne & Co. s. 1.
- BARCIA, Roque  
1880. *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Castellano. Madrid.
- BARDAGÍ, Bartomeu  
1991. *Humor amb lletra i música*. Catalán. La Campana. Barcelona.
- BARGALLÓ, Josep  
1990. «Un poema laberíntic» en el suplemento de cultura del diario *Avui* del 3 de marzo de 1990.
- BARTEZZAGHI, Stefano  
1992. *Accavallavacca. Inventario di parole da gioco*. Italiano. Bompiani. Milano.
- BASSOLS, Margarida  
1990. *Anàlisi pragmàtica de les endevinalles catalanes*. Catalán. Publicacions de l'Abadia de Montserrat. Barcelona.  
1991. *L'enigmística popular*. Catalán. Universitat de Valencia. Valencia.  
1994. *Endevinaller*. Catalán. Edicions Tres i Quatre. Valencia.
- BATS, Annie  
1991. «Presentació» y «Nota sobre la traducció» en *Impressions d'Àfrica* de Raymond Roussel. Catalán. Edicions 62. Barcelona.
- BATTUS (seudónimo de Hugo Brandt coRSTlus)  
1981. *Opperlandse taal- en letterkunde*. Neerlandés. Querido's Uitgeverij By. Amsterdam.  
1991. *Symmys*. Neerlandés. Querido's Uitgeverij BV. Amsterdam.  
1993. *Letterkunst*. Neerlandés. Querido's Uitgeverij BV. Amsterdam.
- BAITER, George H.  
1989. «Duchamp's Ubiquitous Puns» en *Marcel Duchamp, Artist of*

*the Century*. Inglés. Edición de R. E. Kuenzli y E Naumann. M.D.A.C. MIT Press. Cambridge, Massachusetts. Publicado originalmente en 1987 en el número 16 de *Dada/Surrealism*.

BEAUMATIN, Eric

1987. «Notas escuetas sobre ingenios, estructuras y naciones, a propósito de algunos preoulipismos en lengua castellana» en *Sobre Literatura Potencial. Actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985, y organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco*. Castellano. Universidad del País Vasco. Vitoria.

1990. «Georges Perec et la combinatoire» con Claude BERGE en *Mélanges. Cahiers Georges Perec 4*. Francés. Éditions du Limon. s. l.

BEC, Pèire

1984. *Burlesque et obscénité chez les troubadours*. Francés. Stock. Paris.

BELLOS, David

1996. Presentación de *The Exeter Text: Jewels, secrets, sex*; traducción inglesa a cargo de Ian Monk de *Les Revenentes* de Georges Perec en *Three*. Inglés. The Harvill Press. London.

BENABOU, Marcel

1987. «De la regla a la constricción: El Oulipo» en *Sobre Literatura Potencial. Actas del Encuentro sobre Literatura Potencial, celebrado en Vitoria del 2 al 6 de diciembre de 1985, y organizado por el Departamento de Filología Francesa de la Universidad del País Vasco*. Castellano. Universidad del País Vasco. Vitoria.

BENDAZZI, Anacleto

1951. *Bizzarrie letterarie*. Italiano. Presso l'autore nel Seminario di Ravenna. Ravenna.

BENNE, Bart

1988. *Wasplog and other mnemonics*. Inglés. Taylor. Texas.

BENS, Jacques

1967. *Guide des jeux d'esprit*. Francés. Albin Michel. Paris

1980. *ou li po 1960-1963*. Francés. Christian Bourgois Éditeur. Paris.

BENSON, Ariel

1934. *El zohar en la España musulmana y cristiana*. Castellano. Prólogo de Miguel de Unamuno. Nuestra Raza. Madrid.
- BERGE, Claude  
1990. «Georges Perec et la combinatoire» con Eric BEAUMATIN en *Mélanges. Cahiers Georges Perec 4*. Francés. Éditions du Limon. s.l.
- BERGERSON, Howard W.  
1973. *Palindromes and anagrams*. Inglés. Dover. New York.
- BERLOQUIN, Pierre  
1990. *100 jeux alphabétiques*. Francés. Le Livre de Poche. Paris.
- BERNASCONI, Marcel  
1964. *Histoire des Énigmes*. Francés. Presses Universitaires de France (PUF). Paris.
- BESSET y Aparicio, Federico  
1896. *¡Allá va eso! (colección de charadas morales por don Santander)*. Castellano. L. Blanchard. Madrid.
- BILLON, Thomas  
1616. *Sibilla gallica seu felicitas seculi, justo regnante Ludovico (auctare Thomas Billonio)*. Latín. Buon. Parisiis (Paris). Segunda edición de 1624.
- BOMBAUGH, Charles Carroll  
1874. *Gleanings for the Curious from the Harvest Fields of Literature: A melange of excerpts*. Inglés. J.B. Lippincott Company. Philadelphia. Edición revisada y aumentada de 1891. Philadelphia.
- BOMPIANI, Valentino, Emilio CECCHI & Fernando PALAZZI 1925.  
*Cruciverba*. Italiano. Mondadori. Milano.
- BORGES, Jorge Luis  
1925. «El Ulises de Joyce» en *Inquisiciones*. Castellano. Edición de 1925. 1939. «Joyce y los Neologismos», reseña en *Sur*, nº 62. Noviembre.
- BORGMANN, Dmitri  
1965. *Language on vacation*. Inglés. Charles Scribner's sons. New York.  
1967. *Beyond language*. Inglés. Charles Scribner's sons. New York.  
1980. «Palindromes: The Rotas Prehistory» y «Palindromes: The Ascending Tradition» en *Word Ways. The Journal of*

*Recreational Linguistics*, Volume 13, Numbers 1-January & 2-May. Inglés. Morristown, New Jersey.

BOSIO, Franco

1993. *Il libro dei Rebus*. Italiano. Garzanti-Avallardi. Milano.

BOURDEILLE, Pierre de (seigneur de Brantôme)

1864-82. *Les vies des grands capitaines français en Oeuvres complètes de Pierre de Bourdeille, seigneur de Brantôme*.

Francés. Edición de Ludovic LALANNE. Jules Renouard. Paris.

BRAMBILA, Alberto M.

1928. *Homofonología (Tratado completo de homófonos)*.

Castellano. Autoedición. Guadalajara, México.

BRAVO Villasante, Carmen

1992. *El libro de los trabalenguas*. Castellano. Mondadori. Madrid.

BRIZ, Francesc Pelagi

1882. *Endevinallas populars catalanes, acompanyades de variants y confrontaments ab endevinallas francesas, lituanas, vascas, gallegas, italianas, etc. seguidas de un aplech de endevinallas modernas*. Catalán. Barcelona.

BRUNO, Giordano

1582. *De umbris idearum*. Latín.

BUSSCHE, Alexandre van der (Alexandre Sylvain)

1582. *Cinquante aenigmes francoises d'Alexandre Sylvain, avec les expositions d icelles: ensemble quelques aenigmes espagnoles du dict autheur et d'autres*. Francés y Castellano. Gilles Beys. Paris.

CABRERA INFANTE, Guillermo

1988. *Vidas para leerlas*. Castellano. Alfaguara. Madrid.

CABRERA Y HERNÁNDEZ de Yrizarri

1968. *Charadas y acertijos*. Castellano. Editorial Universitaria Potosina. San Luis de Potosí.

CALLOIS, Roger

1958. *Les jeux et les hommes - Le masque et le vertige*. Gallimard. Paris.

CAMARERO, Jesús

1992. Coordinación del número 134-135 (julio-agosto) de *Anthropos. Revista de documentación científica de la cultura* dedicado a Georges Perec, *Una teoría potencial de la escritura, de la*



- configuración del mundo. Literatura y vida.* Castellano. Editorial Anthropos. Barcelona.
- CAMPAGNOLI, Ruggero  
1996. «Dall'Oulipo all'Oplepo» en *Enigmatica: Per una poetica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- CAMPS, Francesc  
1987. Episodio bilingüe en *Folklore Menorquí. De la Pagesia Tom II*. Catalán. Consell Insular de Menorca. Maó.
- CARADEC, François  
1972. *Vie de Raymond Roussel* Francés. Jean Jacques Pauvert éditeur. Paris.
- CARAMUEL, Juan  
1643. *Brevissimum totius Cabalae specimen* en *De Anagrammatismo quae Cabalae pars est diatriba amoenitatis causa scripta utilitatis edita* de Henrix Van der Putten, edición a cargo de su hijo Justi Caecilii Puteani. Latín. Tipograf. Joan Mommarti. Bruxelles.
1663. *Metamétrica (Primus Calamus ob oculos ponens metametricam, quae variis currentium, recurrentium, adscendentium, descendentium nec non circumvolantium versuum ductibus, aut aeri incisus aut buzo insculptos aut plumbo infusos multiformes labyrinthos exornat)*. Latín. Fabius Falconius. Romae. Edición facsímil con introducción de Víctor Infantes. Visor. Madrid, 1981.
1992. *Ideas literarias de Caramuel (Las espístolas preliminares)*. Véase Héctor HERNÁNDEZ NIETO/.
- CARBONERO, León María  
1890. *Esfuerzos del ingenio literario*. Castellano. Establecimiento tipográfico «Sucesores de Rivadeneyra». Madrid.
- CARCOPINO, Jérôme  
1953. *Le Christianisme secret du carre magique*. Francés. Albin Michel. Paris. Edición de  
1965.
- CARDONA, Osvald  
1973. Entrada «Acròstic» del *Diccionari de Literatura Catalana*. Catalán. Dirigido por Joaquim Molas y Josep Massot. Barcelona.
- CASALS, Montserrat

1991. *Mercè Rodoreda. Contra la vida, la literatura*. Catalán. Edicions 62. Barcelona.
- CASTELLVÍ, Joan  
1937. *Cinc-centes endevinalles*. Catalán. Impremta i Llibreria Amigó. Barcelona.
- CÉARD, Jean  
1986. *Rébus de la Renaissance*. Con Jean-Claude MARGOLIN. Francés. Maisonneuve et Larose. Paris.
- CHESTERTON, Gilbert Keith  
1935. «An Apology for Bufoons» en *The Well and the Shallows*. Inglés. Sheed and Ward. New York.
- CHEVALIER, Maxime  
1992. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Castellano. Crítica. Barcelona.
- CHICO, Mariano  
1881. *El Pasatiempo*. Castellano. F. Aguilar y Alvarez. Béjar.
- CHIERCHIA, Floriana  
1994. «Le lettere del Perec (sui romanzi lipogrammatici)». Italiano. Tesis de licenciatura (Teri di Laurea). Università Degli Studi di Roma «La Sapienza». Facoltà di Lettere e Filosofia. Relatore: Massimo Coesanti. Correlatore: Anna Maria Saciola. Roma.
- CHIERCHIA, Salvatore (a menudo bajo el seudónimo Sal Kierkia)  
1996. «Una leggenda andina» en *Enigmatica. Per una poetica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- CLARÍN, Manuel  
1878. *Reglas que deben observarse para la composición de Charadas y Logogrifos*. Castellano. Imprenta de José Perales y Martínez. Madrid.
- CLARK, Imogen  
1925. *Suppose we play*. Inglés. Thomas Y. Crowell Company. New York.
- CLOPAS BATLLE, I.  
1953. *Anecdotologi de Francesc Pujols*. Catalán. Selecta. Barcelona.
- CLUA, Josep Antoni  
1996. «Introducció» a su traducción catalana de *Alexandra* de Licòfron de Calcis. Griego. Fundació Bernat Metge. Barcelona.

COLÓN, Germá

1988. «Introducció» en *Diccionari d'homònims i parònims* de Joana RASPALL i Joan MARTÍ. Catalán. Barcanova. Barcelona.

CONDOMINAS, Georges

1990. «L'ethnologie mode d'emploi» en *Mélanges. Cahiers Georges Perec 4*. Francés. Editions du Limon. s. l.

CORREAS, Gonzalo

1627. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*. Castellano. Edición de Louis Combet. Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux. Lyon, 1967.

CORREIG, M. con L. Cugat & M. D. Rius

1985. *Una capseta blanca que s'obre i no es tanca*. Catalán. Graó. Barcelona.

COTIN, Charles

1646. *Recueil des énigmes de ce temps, précédé d'un discours sur les énigmes et d'une lettre à Damis*. Francés. T. Quinet. Paris. 1ª edición de 1638.

CRESPO, Angel

1988. *La vida plural de Fernando Pessoa*. Castellano. Seix Barcal. Barcelona.

CRYSTAL, David

1987. *The Cambridge encyclopedia of language*. Inglés. Cambridge University Press Cambridge. Adaptada al castellano por Taurus Ediciones. Madrid, 1994.

DALE, Rodney y Steve PUTTICK

1997. *The Wordsworth dictionary of Abbreviations & Acronyms*. Inglés. Wordsworth Editions. Ware, Hertfordshire.

DAMETA (seudónimo de Guglielmo Jacobucci)

1969. *Appunti per un Manuale di Enigmistica. Classificazione razionale dei giouchi (Volume Primo)*. Italiano. I Quaderni de *Le Stagioni*. Suplemento al número 30 de *Le Stagioni* de agosto de 1969. Napoli.

DANTE ALIGHIERI

1307a. *Convivio*. Italiano.

1307b. *De vulgari eloquentia*. Latín.

DELGADO, Josep Francesc

1995. *Endevina, endevinaràs, quin animal seràs*. Catalán. Columna

- Edicions. Barcelona.
- DELILLE, M. A.  
1800. *Bièvriana ou jeux de mots*. Francés. Maradan. Paris.
- DELOR, Rosa María  
1993. *Salvador Espriu, els anys d'aprenentatge: 1929-1943*.  
Catalán. Edicions 62. Barcelona.
- DEMÓFILO (seudónimo de Antonio Machado y Álvarez)  
1880. *Colección de Enigmas y Adivinanzas en forma de diccionario*. Castellano, gallego, catalán y asturiano. Sevilla.
- DE YZAGUIRRE, Lluís y Oriol corta  
2000. *Diccionari oficial de l'Scrabble en Catalán*. Catalán.  
Enciclopedia Catalana. Barcelona.
- DÍEZ DE RIVERA y Pascual CASARES  
1934. *Orgánica naval* Castellano. Editorial Luz y Vida. Madrid.
- DISRAELI, Issac de  
1791. *Curiosities of Literature (Vol I, II, III)*. Inglés. Murray.  
Numerosas reediciones, entre las cuales la de su hijo Benjamin  
Disraeli en Frederick Warne and Co. Covent Garden, 1866.  
Traducida al francés desde 1810.
1841. *Amenities of Literature (Vol I, H, III)*. Inglés. Moxon. Segunda  
edición de su hijo Benjamin Disraeli en Edward Moxon. London,  
1842.
- DONNER, Michael  
1996. *I love me, vol. I (S. Wordrow's Palindrome Encyclopedia)*.  
Inglés. Algonquin Books. Chapel Hill.
- D'ORIA, Domenico  
1996. «Bièvriana ou jeux de mots» en *Enigmatica. Per una poietica  
ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- DOSSENA, Giampaolo  
1988. *La zia era assatanata (Primi giochi di parole per poeti e  
folie solitarie)*. Italiano. Edizioni Theoria s.r.l. Roma-Napoli.
- DROSNIN, Michael  
1997. *The Bible Code*. Inglés. Simon & Schuster. New York.  
Traducción al castellano: *El código bíblico*. Planeta. Barcelona,  
1998.
- DUDENEY, Henry E.  
1907. *The Canterbury Puzzles*. Inglés. Traducción al castellano de

- Susan Leaman. Granica Ediciones. Barcelona, 1988.
1925. *The World's Best Word Puzzles*. Inglés. The Daily News. London. Edición a cargo de Martin Gardner *300 Best Word Puzzles*. Charles Scribner's Sons. New York, 1968.
- DURANTE, Francesco
1996. «Artifici napoletani» en *Enigmatica. Per una poietica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
1998. *IZ sogno del segno. Sonetti per bisticci dal Duecento al Seicento*. Italiano. Premio Capri dell'Enigma. Napoli.
- ECKLER, A. Ross
1976. Comentario editorial a la sección «Colloquy» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 9, Number 4. November. Inglés. Morristown, New Jersey. 1979. *Word Recreations*. Inglés. Dover. New York.
1986. *Names and games. Onomastics and Recreational Linguistics*. Inglés. University Press of America. New York.
- ECO, Umberto
1992. «Giochi di parole» en *Secondo Diario Minimo*. Italiano. Bompiani. Milano. Traducción catalana de Antoni Vicens muy disminuida justamente en esta sección ludolingüística del libro. Destino. Barcelona, 1994.
1993. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Italiano. Laterza. Roma.
- EISS, Harry Edwin
1986. *Dictionary of Language Games, Puzzles and Amusements*. Inglés. Greenwood Press. New York, Westport & London.
- ELLMANN, Richard
1959. *James Joyce*. Inglés. Edición corregida en Oxford University Press. New York, 1982. Traducción al castellano de Enrique Castro y Beatriz Blanco. Anagrama. Barcelona, 1991.
- ESPINÀS, Josep Maria
1984. *Diccionari de falses etimologies*. Catalán. Edicions 62. Barcelona.
- ESPY, Willard R.
1999. *The Best of an Almanac of Words at Play*. Inglés. Merriam-Webster nc. Springfield, Massachusetts.
- ESTEBAN, Jordi

1987. *600 jeroglífics. 600 recursos per aprendre Català*. Catalán. La Llar del Llibre. Barcelona.
1996. *444 Jeroglífics per desjeroglificar*. Catalán. Enigma Card. Badalona.
- ETIENNE, Luc
1957. *L'art du contrepét*. Francés. Jean Jacques Pauvert. Paris. Reedición, corregida y aumentada de 1983. Reimpresión en Har Po. Paris, 1987.
1965. *La charade à tiroirs*. Francés. Jean Jacques Pauvert. Paris.
1967. *L'Album de le Comtesse (Recueils de contrepets curieux et délectables parus dans Le Canard enchaîné entre la Deuxième et la Troisième Guerre mondiale)*. Francés. Jean Jacques Pauvert. Paris.
1979. *Le Nouvel Album de la Comtesse*. Francés. Stock. Paris.
- FABBRI, Paolo
1992. «Omografie: l'epidemia discorsive delle figure» en *Enigmatica. Per una poetica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- FABBRICHESI
1858. *Duecento sciarade dell'Avv. Fabbrichesi*. Italiano. Firenze.
- FAVIER, Jean
1982. *François Villon*. Francés. Librairie Arthème Fayard. Paris. Traducción al castellano de Jorge Ferreiro en Fondo de Cultura Económica. México, 1989.
- FERNÁN CABALLERO (seudónimo de Cecilia Böhl de Faber)
1878. *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*. Castellano. Leipzig. Diversas ediciones de los cuentos, entre las cuales *Cuentos de encantamientos y otros cuentos populares* en Olañeta. Palma de Mallorca, 1998.
- FERNÁNDEZ, Concha y José Luis GARFER
- 1989a. *Acertijero popular español* Castellano. Fundación Banco Exterior. Madrid. 1989b. *Adivinancero popular español*. Castellano. Fundación Banco Exterior. Madrid. 1990. *Adivinancero culto Español (Vol. I y II)*. Castellano. Editorial Taurus. Madrid.
1993. *Adivinancero temático español*. Castellano. Editorial Taurus. Madrid.

1994. *Adivinancero antológico Castellano*. Castellano. Editorial del Prado. Madrid.
- FERNÁNDEZ FERRER, Antonio  
1987. «Introducción» a su traducción al castellano *Ejercicios de estilo* de Raymond Queneau. Cátedra. Madrid.
- FERRAN, Nico  
1977. *Rebus*. Italiano. Arnoldo Mondadori. Milano.
- FERTÉ, Roger la & Jacques CAPELOVICI  
1975. *Pratique des mots croisés*. Francés. Presses Universitaires de France. Paris.
- FERWERDA, Frits  
1983. *Tweehonderd anagrammen*. Neerlandés. Reflex. Utrecht.
- FINKIELKRAUT, Main  
1979. *Ralentir: Mots-valises!* Francés. Seuil. Paris. 1981. *Petit dictionnaire illustré*. Francés. Seuil. Paris.
- FORTUNY, Jordi  
2000. *Crucigramas de vanguardia*. Castellano. Robin Books. Barcelona.
- FOUCAULT, Michel  
1963. *Raymond Roussel*. Francés. Gallimard. Paris. Reedición de 1886.
- FRANCIS, Darryl  
1976. «An Olympic Quiz» en *Word Ways: The Journal of Recreational Linguistics* Volume 9, Number 3. August. Inglés. Morristown, New Jersey.  
1984. «An Olympic Quiz. 1984 Style» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 17, Number 2. May. Inglés. Morristown, New Jersey.  
1992. «A third Olympic Quiz» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 25, Number 3. August. Inglés. Morristown, New Jersey.
- FRANQUELO Y ROMERO, Ramón  
1911. *Frases impropias, barbarismos, solecismos y extranjerismos de uso más frecuente en la prensa y en la conversación*. Castellano. Málaga.
- FREUD, Sigmund  
1900. *Die Traumsdeutung*. Alemán. Publicado por Franz Deuticke.

- Leipzig-Vienna. Traducción al castellano *La interpretación de los sueños* de Luis López Ballesteros y de Torres. Volumen III de las *Obras Completas* en Ediciones Orbis. Buenos Aires, 1988.
1910. *Über den gegensinn der urworte*. Alemán. «Jb. Psychoanal-Psycopath, Forsch, 2 (1)». Traducción al castellano *El doble sentido antitético de las palabras primitivas* de Luis López Ballesteros y de Torres. Volumen VIII de las *Obras Completas* en Ediciones Orbis. Buenos Aires, 1988.
- FUENTES, Josefát  
1999. *Palíndromon*. Castellano. Inédita.
- FUNS, Peter & Barry TARSHIS  
1981. *Word memory power in 30 days*. Inglés. Delacorte Press. New York.
- FUSTER, Joan  
1973. «Introducció» a la edició de las canciones catalanas de *Fiar d'enamorats*. Catalán. Editorial Albatros. Reedición en Edicions Tres i Quatre. Valencia, 1983.
- GABICI, Franco  
1996. *Sulk rime del don (Vita e inediti di don Anacleto Bendazzi)*. Italiano. Edizioni Essegi. Ravenna.
- GAGNIÈRE, Claude  
1986. *Tout sur tout*. Francés. Laffont. Paris.  
1989. *Au bonheur des mots*. Francés. Laffont. Paris. Edición de 1996.  
1994. *Des mots et merveilles*. Francés. Laffont. Paris. Edición de 1996.  
1997. *Pour tout l'or des mots*. Francés. Recopilación de Gagnière 1989 y 1994. Laffont. Paris.
- GALLINA, Andrea (véase ARTÚ)
- GARCÍA PERES, Domingo  
1890. *Catálogo razonado y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Castellano. Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos. Madrid.
- GARCÍA VILLOSLADA, Ricardo  
1958. *Historia de la Iglesia Católica*. (Volumen II). Castellano. BAC.
- GARDNER, Martin  
1960. *The language of spies*. Inglés. Dover. New York. Traducción al



- castellano de Mirta Rosenberg *El idioma de los espías*. Zugarto Ediciones. Madrid, 1991.
1961. Notas a la edición selectiva de *Oddities and Curiosities of Words and Literature* de C. C. BOMBAUGH. Inglés. Dover. New York.
1975. *Aha! Gacha. Paradoxes to puzzle and delight*. Inglés. Scientific American. New York. Traducción al castellano *¡Ajá! Paradojas que hacen pensar* en Editorial Labor. Barcelona, 1983.
- GARDY, Philippe
1984. Edición de *Le Ramelet mondin et autres oeuvres* de Péire Godolin. Edición de Philippe Gardy. Francés. Aix-en-Provence.
- GARFEE, José Luis (véase Concha FERNÁNDEZ)
- GINÉ, Ramon
1989. «808 palíndromos». Castellano. Separata de los boletines 6-8 de *Semagames* del Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
1990. «888 palíndromos». Castellano. Separata de los boletines 9-12 de *Semagames* del Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
1991. *A-Z. Diccionario Universal de Palíndromos: 586 palabras*. Diversas lenguas. Edición privada.
- 1993-1995. «La Vuelta al Mundo en 4004 palíndromos». Diversas lenguas. Separata de los boletines 19-26 de *Semagames* del Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
1994. «Pentavocàlics» (1468 palabras pentavocálicas en Catalán, Castellano, Francés, Inglés, Italiano, Latín y Portugués). Separata-suplemento de los boletines del Club Palindrómico Internacional *Semagames*. Barcelona.
- 1995a. «El món deis AEIOUs» (4765 palabras en 21 lenguas). Separata-suplemento de los boletines del Club Palindrómico Internacional *Semagames*. Barcelona. 1995b. «Diccionario Universal de Bifrontes». Diversas lenguas. Separata de los boletines 28-30 del Club Palindrómico Internacional *Semagames*. Barcelona.
- 1996a. «El món deis AEIOUs 2. Catalán» (1233 palabras). Separata-suplemento de los boletines del Club Palindrómico Internacional *Semagames*. Barcelona.
- 1996b. «Recopilación de 3177 frases españolas (incluye el contenido

- de los opúsculos 808-888 —publicados— y 818-828 —inéditos —»). Castellano. Separata de los boletines 31-35 de *Semagames* del Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
- 1996c. «Cinc céntims de palíndroms». Catalán. Reedición de los artículos publicados en la revista local de La Masó *Sis Focs*. La Masó.
1997. «Recopilación de palíndromos fineses». Finlandés. Separata de los boletines 36-37 de *Semagames* del Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
- 1998-2000. «6229 palíndroms en llengua catalana». Catalán. Separata de los boletines 38-47 de *Semagames* del Club Palindrómico Internacional. Barcelona
- 1999a. «El calendars dels pagesos». Catalán. Calendario de 1999 con 365 palíndromos de autores diversos a cargo de Ramon Giné. Edición privada. Vilallonga del Camp.
- 1999b. Cuadrados mágicos 4X4 en el artículo «A través de Internet». Castellano. En el número 45 de *Semagames*, boletín del Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
- GIOVANNOLI, Renato
1985. *Saggi su Il nome de la rosa*. Italiano. Bompiani. Traducción al castellano *Ensayos sobre «El nombre de la rosa»* en Editorial Lumen. Barcelona, 1987.
- GOETSCHER, Roland
1985. *La Kabbale*. Francés. Presses Universitaires de France. Paris.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón
1962. «Prólogo» a *Total de Greguerías*. Castellano. Aguilar. Madrid.
- GONZÁLEZ (Camil·la) & Rosa M. MASALLES
1989. *Acrònims (Els acrònims dels museus de Catalunya)*. Catalán. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- GONZÁLEZ CUENCA, Joaquín
1983. *Las etimologías de San Isidoro romanceadas (I y H)*. Castellano. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca.
- GRACIÁN, Baltasar
1648. *Agudeza y arte de ingenio*. Castellano. En *Obras completas de Baltasar Gracián*, Hen la edición de la Biblioteca Castro. Turner Libros. Madrid, 1993.
1651. *El Criticón*. Castellano. En *Obras completas de Baltasar*

- Gracián, I* en la edición de la Biblioteca Castro. Turner Libros. Madrid, 1993.
- GRANDERMY, Main  
1988. «La Comtesse visitée par l'âme de Lacan» en *Sur l'Album de la Comtesse* de Joël MARTIN. Francés. Albin Michel. Paris.
- GRANT, Jeff  
1992. *The Palindromicon (a collection of more than 2000 words, phrases and proper names taken from many languages)*. Inglés y diversas lenguas. Word Ways Monograph Series 3. Morristown, New Jersey.
- GREIMAS, Algirdas Julien  
1967. «L'écriture cruciverbiste» en *To Honor Roman Jakobson*. Francés. Mouton et C2. La Haye-Paris. Reproducido en *Du Sens (Essais sémiotiques)*. Francés. Seuil. Paris, 1970.
- GRILLI, Giuseppe  
1985. «Poesia artificiosa e metametrica nella letteratura catalana» en *Annali, Sezione Romanza dell'Istituto universitario orientale*, XXVII, 2. Italiano. Ed. Intercontinentalia. Napoli.  
1997. Responsable del volumen II de la *Antologia de Poetes Catalans* que abarca desde el siglo XVI a Verdaguer. Catalán. Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores. Barcelona.
- GROSSER, Felix  
1926. «Ein neuer Vorschlag zur Deutung der Sator-Formel». Alemán. En *Archiv für Religionswissenschaft*, XXIX.
- GROUPE  $\mu$  (Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire & Trinon)  
1970. *Rhétorique générale*. Francés. Librairie Larousse. Paris.
- GUERRERO, Manuel  
1996. *J. V. Foix, investigador en poesia*. Catalán. Empúries. Barcelona.
- GUILLAMON, Toni  
2000. Ejercicios ludolingüísticos en el libro de texto *Fes matemàtiques!* Catalán. A. Gasull (ed), Departamento de Matemáticas de la U.A.B. Barcelona.
- GUILLEM DEL MÓN (seudónimo de Antoni Subirá).  
1983. *La Traca. Trapelleries seculars d'un Seminari pre-conciliar*. Catalán. Editorial Claret. Barcelona.
- GUIRAUD, Pierre

1976. *Les jeux de mots*. Francés. Presses Universitaires de France. Paris.
- HATHERLY, Ana  
S. T. *O divertimento proveitoso: Enigmas Barrocos Portugueses*. Portugués. Separata del número 76 de la publicación *Colóquio/Artes*. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa. 1986. Reading paths in Spanish and Portuguese Baroque labyrinths». Inglés. En *Visible Language*. Núm. 20.
- HAVERFIELD, F.  
1899. «A Roman Charm from Cirencester». Inglés. En *Archaeological Journal*, LVI. London.
- HERMANN, G.  
1816. *Elementa doctrine metricae*. Latín. Leipzig.
- HERNÁNDEZ CORREDERA, Manuel  
1943. *Diccionario auxiliar del crucigramista*. Castellano. Depósito General de Venta. Madrid.
- HERNÁNDEZ NIETO, Héctor  
1992. *Ideas literarias de Caramuel (Las epístolas preliminares)*. Castellano. PPU (Promociones y Publicaciones Universitarias). Barcelona.
- HIRSCHBERG, Arthur  
1926. *Can you solve it?* Inglés. Thomas Y. Crowell Company. New York.
- HOFSTADTER, Douglas R.  
1997. *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*. Inglés. Basic Books. New York.
- HOUPEMANS, Sjeff  
1985. *Raymond Roussel. Écriture et désir*. Francés. Librairie José Corti. París.
- HOVANEC, Helene  
1988. *Creative cruciverbalists (Those curious crossword creators and their best puzzles)*. Inglés. Quill. New York.
- HUIZINGA, Johan  
1938. *Horno luden*. Neerlandés. Traducción al castellano de Eugenio Imaz. Alianza Emecé. Madrid, 1998 (7ª reimpresión).
- IDEL, Moshe  
1988. *The Mystical Experience of Abraham Abulafia*. Inglés. State

- University of New York Press. Albany.
- JANER MANILA, Gabriel  
1985. *Pregoner de quimeres*. Catalán Alta Fulla. Barcelona.
- JARDIEL PONCELA, Enrique  
1967. «Interpretaciones» en *Obra Inédita de Enrique Jardiel Poncela*. Español. Editorial AHR. Barcelona.
- JERPHANION, Guillaume de  
1935. «La Formule magique SATOR AREPO OU ROTAS OPERA» en *Vielles Théories et faits nouveaux*. Francés. *En Recherches de science religieuse*, XXV. Paris.
- KAHN, David  
1967. *The Codebreakers*. Inglés. Macmillan and Co. London.  
Reedición ampliada en 1996.
- KEITH, Michael  
1999. «Literary Lipogrammatic Windows» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 32, Number 4. November.  
Inglés. Morristown, New Jersey.
- KUHN, Joaquin y Laura  
1981. *Rats live on no evil star*. Inglés.
- LACROS, Michel  
1977. *Jeux de lettres, jeux d esprit*. Francés. Jean-Claude Simoén.  
Paris.
- LALANNE, Ludovic  
1857. *Curiosités littéraires*. Francés. Delahays. Paris.
- LEDERER, Richard  
1988. *Get Thee to a Punnery*. Inglés. Wyrick & Company.  
Charleston.
1994. *Adventures of a Verbivore*. Inglés. Pocket Books (Simon & Schuster). New York. 1996. «Of Kangaroos and Joeys» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 29, Number 2. May. Inglés. Morristown, New Jersey.
- LEIRIS, Michel  
1987. *Roussel l'ingénu*. Francés. Editions Fata Morgana. s. I.
- LEVINE, Jack  
1971. *A List of Pattern Words of Lengths Two Through Nine*. Inglés.  
Autoedición. Raleigh, North Carolina.
- LEVINE, Lawrence.

1986. «Dr. Awkward and Olson in Oslo» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 19, Number 3. August. Inglés. Morristown, New Jersey.
- LEWIS CARROLL (seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson)
1880. *Doublets. A word-puzzle ley Lewis Carroll*. Inglés. Macmillan and Co. London (Second Edition).
1899. *The Lewis Carroll Picture Book. A selection from the unpublished writings and drawings of Lewis Carroll, together with reprints from scrace and unacknowledged work*. Inglés. Edición a cargo de Stuart Dodgson Collingwood. T. Fisher Unwin. London.
1939. *The Penguin Complete Lewis Carroll* Inglés. Edición a cargo de Alexander Woollcott. Penguin Books. London. Reedición de 1983.
- LIEDE, Alfred
1963. *Dichtung als Spiel (Studien zur Unsinnspoesie an den Grenzen der Sprache)*. Alemán. Walter de Gruyter. Berlin - New York. Reedición de 1992.
- LITERO
1974. *Diccionario de crucigramas*. Castellano. Gustavo Gili Editor. Barcelona.
- LLADÓ, Caries
1986. *Catalunya independent*. Catalán. El Llamp. Barcelona.
- LLADÓ, Jesús
1998. «Tres palíndroms per a cor» en *Semagames*. Número 39. Junio 1998. CPI. Barcelona.
- LLADÓ, Ramon
1991. «Presentació» y «Nota sobre la traducció» en *Impressions d'Àfrica* de Raymond Roussel. Catalán. Edicions 62. Barcelona.
- LLANO, María Teresa
1984. *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*. Castellano. Universidad de Salamanca. Salamanca.
- LODARES, Juan R.
1993. Notas de ampliación en *La configuración de las letras como mensaje propio* de Yakov MALKIEL. Castellano. Visor Libros. Madrid.
- LOLLI, Alberico

1990. *I Rebus di Alberico Lolli*. Italiano. Premio Capri dell'enigma.  
Capri.
- LOYD, Sam  
1914. *Cyclopedia of Puzzles*. Inglés. Publicados privadamente por su hijo Sam Loyd Jr. y fuente de numerosas reediciones parciales. Notablemente la edición de Martin Gardner.
- LUJÁN, Néstor  
1994. *Cuento de cuentos I y II*. Castellano. Folio. Barcelona.
- LYONS, John  
1977. *Semantico*. Inglés. Traducción al castellano de Ramon Cerda. Editorial Teide. Barcelona, 1981.
- MACIÀ, Jaume  
1992. Anfibologías en su manual de lengua *Facas. Fácils. Els pronoms febles*. Catalán. Editorial Teide. Barcelona.  
1998. *Llengua Catalana i Literatura de 2n de Batxillerat* de Jaume Macià, Antoni Carbonell, Montserrat Cassanyes, Marta Gallart y Anna Maria Muñoz. Catalán. Editorial Teide. Barcelona.
- MACIÀ, Francesc  
1998. Carta monosilábica en el manual *Llengua Catalana i Literatura de 2n de Batxillerat* de Jaume Macià, Antoni Carbonell, Montserrat Cassanyes, Marta Gallart y Anna Maria Muñoz. Catalán. Editorial Teide. Barcelona.
- MALESKA, Eugene T.  
1981. *A pleasure in words*. Inglés. Hamish Hamilton. London. 1993.  
*Cross Talk*. Inglés. Fireside Book. New York.
- MALKIEL, Yakov  
1993. *La configuración de las letras como mensaje propio*. Castellano. Versión de Juan R. LODARES revisada y aumentada (en castellano) por Malkiel a partir del texto original en inglés *Secondary Uses of Letters in Language* publicado por primera vez en *Romance Philology*, XIX, 1965-1966. Visor Libros. Madrid.
- MANCINI, A.  
1894. «Sull'acrostico della Sibilla Eritrea» en *Studi Storici*, III núm 1 y 2. Italiano. Pisa.
- MANENT, Albert  
1988. J. V. Foix, sentenció i anecdotic. en *Solc de les hores: Retrats*

- descriptors i politics*. Catalán. Destino. Barcelona.
- MANSER, Martin  
1988. *The guinness book of words*. Inglés. Guinness Publishing. Enfield.
- MARCUS, Greil  
1993. *Lipstick Traces*. Inglés. Harvard University Press. Traducción castellana *Rastros de carmín*. Anagrama. Barcelona, 1993.
- MARGOLIN, Jean-Claude  
1986. *Rebus de la Renaissance*. Con Jean CÉARD. Francés. Maisonneuve et Larose. Paris. 1990. «“Une gentille fawn de poétiser sur les repetitions de mots” (*Bigarrures*, I, 16): de la fonction poétique de l'écho à la valeur mystique de l'échosophie» en *Tabourot, Seigneur des Accords, un Bourguignon poete de la fin de la Renaissance*. Francés. Klincksieck. Paris.
- MARINA, José Antonio  
1992. *Elogio y refutación del ingenio*. Castellano. Anagrama. Barcelona.
- MARINONI, Augusto  
1983. *Rebus di Leonardo da Vinci, trascritti e risolti da Augusto Marinoni*. Italiano. Silvana Editoriale. Milano. Primera edición en Olschki. Firenze, 1954.
- MARTÍ, Cristòfor  
1984. *Les nostres endevinalles*. Catalán. Bonaire. Valencia.
- MARTIN, Joël  
1986. *Manuel de contrepét (l'art de déCaler les Sons)*. Francés. Prefacio de Wan Audouard e ilustraciones de Cabu. Albin Michel. Paris.
1988. *Sur l'Album de la Comtesse*. Francés. Prefacio de Yvan Audouard e ilustraciones de Cabu, Cardon, Delambre, Escaro, Guiraud, Kerleroux, Pancho y Wozniak. Albin Michel. Paris.
1992. *Le Contrepétisier*. Francés. Presses de la Cité. Paris.
- 1997a. *Sur l'album de la contesTe (bAths mIssives et PLis bien enVoyés)*. Francés. Albin Michel. Paris.
- 1997b. *Dico de la contrepéterie*. Francés. Les dicos de Virgule. Seuil. Paris.
- MASCARETTI, Carlo. Véase Americo SCARLATTI
- MATEO, Antonio y M. CINARRO



1870. *Àlbum de Charadas*. Castellano. N. Ramírez y Cía. Barcelona.
- MATHEWS, Harry
1991. «Enigmi oulipiani». Inglés-Italiano. Ponencia para el Premio Capri dell'Enigma. Capri.
1998. Edición, con Alastair Brotchie, de la antología de literatura potencial *Oulipo Compendium*. Inglés. Atlas Press. Londres.
- MCCLELLAN, John
1971. «A note on catoptrons» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 4, Number 2. May. Inglés. Morristown, New Jersey.
- MENESTRIER, François
1694. *La Philosophie des images énigmatiques, ou it est traité des énigmes, hieroglyphiques, oracles, prophéties, sorts, divinations, loteries, talismans, songes, centuries de Nostradamus, de la Baguette. Par le P. Cl. François Menestrier, de la comp. de Jésus*. Francés. Jacques Guerrier. Lyon.
- MENPERSON, Ethel
1975. *Son of the Giant Tortoise*. Inglés.
- MESLÉ, Robert y Walter oLivorro
1988. *Sabine et ses potes*. Francés. Nigel Gauvin. Paris.
- MESTRES, Josep Maria y Josefina GUILLÉN
1992. *Diccionari d'abreviacions, símbols i sigles*. Catalán. Enciclopedia Catalana. Barcelona.
- MILLÀ, Àngel
1958. *El Catalán mare de totes les llengües (humorada fonètica). Entrebancs i jocs de paraules humoristirs*. Catalán. Editorial Milla. Barcelona. Opúsculo seguramente anterior a 1958 que ha sido muy reeditado. Josep Maria PUJOL, en su estudio, parte de una de 1979.
1965. *1000 endevinalles catalanes*. Catalán. Editorial Millà. Barcelona. Muy reeditado.
1966. *Un tip de riure*. Catalán. Editorial Milla. Barcelona. Opúsculo reeditado en 1982.
- MILLÀ, Lluís
1990. *Segon llibre d'endevinalles*. Catalán. Editorial Milla. Barcelona.

- MILLER, Mike  
1983. *Beyond crossword puzzles*. Inglés. Prentice-Hall. New Jersey.
- MILLINGTON, Roger  
1974. *Crossword puzzles. Their history and their cult*. Inglés. Thomas Nelson. New York.
- MOLAS, Joaquim  
1983. *La literatura catalana d'avantguarda. 1916-1938*. Catalán. Barcelona.
- MOLINÉ, Marçal  
1988. *La comunicación activa. Publicidad sólida*. Castellano. Deusto. Bilbao.
- MONTAMBLE, Philip J.  
1980. *Webster's complete crossword dictionary*. Inglés. Galahad. New York.
- MONTERROSO, Augusto  
1972. Poemas de Villaurrutia y Dario en el capítulo «Onís es asesino» de *Movimiento perpetuo*. Castellano. Edición de Anagrama. Barcelona, 1990.
1987. «Galileo» y «Adán no calla con nada» en *La letra e*. Castellano. Alianza. Madrid.
- MORENO, Víctor  
1998. *Va de poesía*. Castellano. Pamiela. Pamplona.
- MOREU-REY, Enric  
1988. *El joc del contrapet*. Catalán. Quaderns Crema. Barcelona.
- MORICE, David  
1991. «Shakespearean Telesonnet Program» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics*. Volume 24, Number 4. November. Inglés. Morristown, New Jersey. 1997. *Alphabet Avenue*. Inglés. Chicago Review Press. Chicago.
- MORÚA, Fray Martín de  
1585. *Historia del origen genealogía de los Incas*. Castellano. Primera edición de Sir Clemens R Markham en *The Incas of Peril* Inglés. London, 1910. Edición en castellano de Luis M. Baudizzone en *Poesía música y danza inca*. Editorial Nova. Buenos Aires, 1943.
- MOSSI de Cambiano, Honorio  
1864. *Clave harmónica. Demostración de la unidad de origen de*

- los idiomas*. Castellano. Pedro Montero. Segunda edición. Madrid.
- NEWBY, Peter  
1995. *The Mammoth Book of Word Games*. Inglés. Robinson. London.
- OCÓN DE ORO, Pedro  
1970. *Crucigramas y jeroglíficos*. Castellano. Editorial Ramón Sopena. Barcelona.  
1993. *500 jeroglíficos*. Castellano. Editorial Planeta. Barcelona.
- OLIVAR BERTRAND, Rafael  
1950. *François Villon (Vida, obra y época)*. Castellano. Luis Miracle editor. Barcelona.
- OLIVERT, Angelo  
1991. *L'inglese giocando*. Italiano-Inglés. Sipiel. Milano.
- ONCIAL, Jacques  
1909. *Le trésor des équivoques, antistrophes ou contrepeteries (mirifique parangon du beau et honnête langage, par Jacques Oncial, maître en l'École des Chastes, Gélato polis)*. Francés.
- ORIOI DAUDER, Joan A.  
1995. *Diccionari de figures retòriques i altres recursos expressius*. Catalán. Con Joan ORIOI I GIRALT. llibres de l'Índex. Barcelona.
- ORIOI I GIRALT, Joan  
1995. *Diccionari de figures retòriques i altres recursos expressius*. Catalán. Con Joan A. ORIOI DAUDER. Llibres de l'Índex. Barcelona.
- ORTEU, Francesc & PERELLÓ I SALVADOR  
1998. *Petita enciclopèdia catalana*. Catalán. Quaderns Crema. Barcelona
- OULIPO  
1981. *Atlas de littérature potentielle*. Francés. Gallimard. Paris.
- PANE, A.  
1945. *Enciclopedia enigmistica (Integrata da un'appendice di curiosità. 2-5 lettere)*. Italiano. ABC. Roma. Con U. PELLEGRINI.
- PARADELL, Viuda de  
1917. *Llibre Blanc. De les endevinalles la Nor*. Catalán. Arnau-Ors i Bartres. Barcelona.
- PARTRIDGE, Harry

1980. «The Sator Square revisited» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 13, Number 1-January. Inglés. Morristown, New Jersey.
- PEIGNOT, Gabriel
1842. *Amusements philologiques, ou variétés en toas genres; troisième édition, revue, corrigée et augmentée.* Francés. Vict. Lagier éditeur. Dijon. Primera edición probablemente de 1808.
- PELLEGRINI, Ubaldo
1945. *Enciclopedia enigmistica (Integrata da un'appendice di curiosità. 2-5 lettere).* Italiano. ABC. Roma. Con A. PANE.
1951. *Enciclopedia enigmistica (Integrata da un'appendice di curiosità. Vol. IV Nove lettere).* Italiano. EE. Roma.
- PERCEAU, Louis
1934. *La redoute des contrepétries.* Francés. G. Briffaut. (Le Coffret du bibliophile). Paris.
- PEREC, Georges
1973. «Histoire du lipogramme» en *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)* d'Oulipo. Francés. Gallimard. Paris.
1979. *Les mots croisés.* Francés. Mazarine. Paris.
1986. *Les mots croisés IL* Francés. P.O.L. et Mazarine. Paris.
- PERES, Ennio
1989. *Rebus.* Italiano. Stampa Alternativa. Roma.
- PERMANYER, Lluis
1996. *No la saps, aquesta?* Catalán. Editions La Campana. Barcelona.
- PERNISZ, Udo
1988. «The Pangrammatic Highway» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics.* Volume 21, Number 3. August. Inglés. Morristown, New Jersey.
- PETER K. PETERSON (seudónimo de Joshua S. Persky)
1988. *English is Gematria.* Inglés. Apocalypse Press. Jerusalem.
- PETHERBRIDGE, Margaret, Prosper BURANELLI y F. Gregory HARSWICK
1924. *The Crossword Puzzle Book.* Inglés. Plaza Publishing Company (Simon & Schuster). New York. En 1970 Simon & Schuster publicaron su colección número 100 de nuevos crucigramas.

PICARD, Michel

1986. *La lecture comme jeu*. Francés. Les Editions de Minuit. Paris.

PIPIRITAÑA, Hilario

1862. *Las mil y una barbaridades*. Castellano. M. Rivadeneyra. Madrid.

PIQUER, Antoni

1988. Traducción y notas en *Eh sofistes. Fragments i testimonis*. Catalán. Editorial Laia. Barcelona.

PITARCH, Josep

1987. *Passar-s'ho bé i aprendre de lletra*. Catalán. Edicions del Bullent. Picanya. 1988. *Cavil·la la cábala*. Catalán. Els llibres del Camacuc. Valencia.

PLATÓN

1997. *Cratilo*. Griego-castellano. Traducción de J. L. Calvo. Planeta-De Agostini. Barcelona.

POUZET, Jacques

1975. *800 Contrepétories inédites*. Francés. La Pensée moderne. Paris.

1979. *500 Nouvelles Contrepétories*. Jacques Granger. Paris.

POZZI, Giovanni

1981. *La parola dipinta*. Italiano. Adelphi. Milano. Segunda edición de 1996. 1984. *Poesia per gioco*. Italiano. Bologna.

PREISENDANZ, K.

1974. *Papyri graecae magicae: Die griechischen Zauberpapyri vols. I y II*. Alemán. Stuttgart. Edición en castellano, *Textos de magia en papiros griegos* a cargo de José Luis Calvo Martínez y MI Dolores Sánchez Romero. Editorial Gredos. Madrid, 1987.

PUERTA, Pedro

1878. *Compendio charadístico*. Castellano. Imprenta de José Perales y Martínez. Madrid.

PUIX, Antonio

1846. *Mil charadas castellanas*. Castellano. Grau. Barcelona.

PUJOL, Josep Maria

1987. «El Catalán, mare de totes les llengües: notes per a la història d'un joc lingüístic» en *Estudis de llengua i literatura catalanes XIV (Miscel·lània Antoni M. Badia i Margarit, 6)*. Catalán. Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

QUENEAU, Raymond

1950. *Bâtons, chiffres et lettres*. Francés. Editions Gallimard. Paris.

1973. «Classification des Travaux de l'Oulipo», tabla posteriormente conocida como la «Tabla de Queneleiff», reproducida en *Atlas de littérature potentielle* del Oulipo. Gallimard. Paris, 1981.

RAMÍREZ, Juan Antonio

1993. *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Castellano. Siruela. Madrid.

RASPALL i JUANOLA, Joana y Joan MARTÍ I CASTELL

1988. *Diccionari d'homònims i parònims*. Catalán. Barcanova. Barcelona.

RASTRELLI, Alberto

1938. *Enimmistica. Cuida per risolvere e comporre enimmì, sciarade, anagrammi, rebus, ecc. Voll y IL Italiano*. Edición revisada y aumentada con Demetrio TOLOSANI. Hoepli. Milano. Reedición facsímil en 1992.

REUSNERUS, Nicolaus

1599. Logogrifos en el capítulo XI «Griphologia, sive Sylvula logogriphorum» de *AEnigmatographia, siue sylloge AEnigmatum etgriphorum conuivalium*. Latín. Impensis M. Georgij Draudij & Philippi Angeli. Francofvrti.

RIBA, Pau

1999. *Al·lolàlia* Catalán. Edicions Proa. Barcelona.

RICO, Francisco

1972. *Alfonso el Sabio y la General Estoria*. Castellano. Ariel. Barcelona.

RIPS, Elyahu, Yoav ROSENBERG y Doron WITZTUM

1994. Artículo sobre el código bíblico en *Statistical Science*. Vol 9, Núm 3, 429-438. Inglés.

RIQUER, Martí de

1975. *Los trovadores*. Castellano. Ariel. Barcelona, 1983.

RODARI, Gianni

1973. *Grammatica della Fantasia*. Italiano. Giulio Einaudi. Torino. Traducción al castellano de Mario Merlin. Libros del Bronce. Barcelona, 1999.

ROGERS, James T.

1975. *The calculating book. Fun and games with your pocket*

- cakulator*. Inglés. Random House. New York.
- ROLLAND, Eugène  
1877. *Devinettes ou énigmes populaires de la France*. Francés. Paris. Con prefacio de Gaston Paris.
- ROMEU, Josep  
1975. «Tres sextines del primer quart del segle XVII. (Notes a un gènere poc atès a les lletres catalanes)». *Els Marges*, núm. 4. Citado por Josep BARGALLÓ en *Manual de mètrica i versificació catalanes*. Empúries. Barcelona, 1991.
- ROSSICH, Albert  
1979. «Una poètica del Barroc: el Parnàs Català». Catalán. Girona.  
1984. *Francesc Vicent Garcia: Assaig d'Edició crítica*. Catalán. Tesis doctoral inédita. Bellaterra.  
1987. *Història i mite del Redor de Vallfogona*. Catalán. Edicions 62. Barcelona.  
1989. «Subordinació i originalitat en el Barroc literari català. Alguns Paral·lelismes» en *El barroc català (Actes de les jornades celebrades a Girona els dies 17, 18 i 19 de desembre de 1987)*, a cargo de Albert Rossich y Agustí Rafanell. Catalán. Quaderns Crema. Barcelona.
- ROSTOVITZ, M. I.  
1934. «The Excavations at Dura-Europos; Preliminary Report of Fifth Season of Work». Inglés. Yale University Press. New Haven.  
1936. «The Excavations at Dura-Europos; Preliminary Report of Sixth Season of Work». Inglés. Yale University Press. New Haven.
- ROUBAUD, Jacques  
1977. «La mathématique en el mètode de Raymond Queneau» en *Critique*, nº 359. Francés. Reeditado en OULIPO, 1981.  
1980. *Les Troubadours: anthologie bilingue français et langue d'oc*. Francés y occitano. 1986. *Le fleur inverse: essai sur l'art formel des troubadours*. Francés.  
1994. «L'Oulipo i l'Art combinatoria» en *Espectacles i combinatòria (ponències de l'encontre homònim celebrat al Centre de Lectura de Reus els dies 3, 4 i 5 d'octubre de 1991)*. Original francés y traducción catalana de Annie Bats. Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. Barcelona.
- ROUSSEAU, Jean Jacques

1763. *Essai sur l'origine des langues*. Francés. Edición de Jean Starobinski, *Essai sur l'origine des langues (Fac-similé du manuscrit de Neuchâtel)* en Honoré Champion. Paris, 1997•
- ROUSSEL, Raymond
1935. «Comment j'ai écrit certains de mes livres» reproducido en 1963 por Michel Foucault en *Le senil et la clef* con la autorización del autor. Francés. Jean Jacques Pauvert Editeur. Paris. Traducción al castellano de Pere Gimferrer en Tusquets. Barcelona, 1973. Revisada y firmada por Pere Gimferrer en Siruela. Madrid, 1990. En catalán, consideraciones sobre las dificultades de traducción de los procedimientos rouselianos por parte de Annie Bats y Ramon Lladó en una «Nota sobre la traducción» que precede la versión catalana de la novela *Impressions d'Àfrica*. Edicions 62. Barcelona, 1991.
- SALANI, Adriano
1907. *Raccolta di Rebus, Indovinelli e Sciarade (compilata da Adriano Salani)*. Italiano. Adriano Salani editore. Firenze.
- SALARICH, Miguel S.
1993. «*La Ven del Montserrat*» (1878-1902). Catalán. Edición a cargo de Maria-Mercè Miró. Patronat d'Estudis Osonenes. Vic.
- SALTVEIT, Mark
1996. «Sotades the Obscene of Maronea (275 B.C.)» en el número 1 de la revista *The Palindromist*. San Francisco.
- SALVI, Pompeu
1665. *Anagrammata e nominibus sanctorum et alia*. Latín. Typographia Petri Joanis Calenzani. Genuae (Génova).
- SANTARCANGELI, Paolo
1984. *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*. Italiano. Edizioni Frassinelli. Milano. Traducción al castellano de César Palma *El libro de los laberintos*. Siruela. Madrid, 1997.
- SANTI, Aldo
1947. *Le Pubblicazioni enigmistiche periodiche in Italia*. Italiano. I Quaderni di Fiamma Perenne. Pisa.
1952. *Bibliografia della Enigmistica*. Italiano. Sansoni Antiquariato. Firenze.
- SARTRE, Jean-Paul
1963. *Les mots*. Francés. Traducción al castellano de Manuel Laman.



- Alianza. Madrid, 1995.
- SAVINIO, Alberto  
1939. *Dico a te, Clio*. Italiano. Sansoni. Reedición en Adelphi. Milano,  
1992. 1977. *Nuova enciclopedia*. Italiano. Adelphi. Milano.
- SBARBI, José María  
1897. *Ambigú literario*. Castellano. Madrid.
- SCARLATTI, Americo (seudónimo de Carlo Mascaretti)  
1915. *Amenità letterarie*.  
1918. *Et Ab Hic Et Ab Hoc*. Edición de 1988 a cargo de Guido  
Almansi. Italiano. Adriano Salani. Firenze.
- SCHLOSSBERG, Edwin y John BROCKMAN  
1975. *The pocket calculator games book*. Inglés. William Morrow  
Publisher. New York. 1977. *The pocket calculator games book*  
H. Inglés. William Morrow Publisher. New York.
- SCHMIDT, Albert-Marie  
1952. *Poètes et romanciers du Mayan Age*. Francés. Bibliothèque de  
la Pléiade. Gallimard. Paris.  
1953. *Poètes du XVIIe siècle*. Francés. Bibliothèque de la Pléiade.  
Gallimard. Paris.
- SCHOLEM, Gershom  
1966. *Zur Kabbala and ihrer Symbolik*. Alemán. Their Verlag.  
Zürich. Traducción al francés *La Kabbale et sa symbolique* de  
Jean Boesse en Editions Payot. Saint Amand, 1989.
- SCHULMAN, Arthur  
1996. «The Art of the Puzzler» en *Cognitive Ecology*. Inglés. M.  
Friedman & E. C. Corterette eds. Academic Press. New York.
- SEN-AL-LI  
1916-17. *Colección de charadas en verso y prosa inéditas y  
originales de Ser Al-Li (Vol I-VIII)*. Castellano. Imprenta Ciudad  
Lineal. Madrid.
- SENIOR WRANGLER (seudónimo del crucigramista de «The  
Leader»)  
1932. *The Handy Crossword Companion*. Inglés. Odhams Press  
Limited. London.
- SERRA, Màrius  
1991a. *Manual d'enigmística*. Catalán. Columna Edicions. Barcelona.  
1991 b. *Primer llibre dels mots encreuats de La Vanguardia*.

- Catalán. Columna Edicions. Barcelona.
1993. *Segon llibre deis mots encreuats de La Vanguardia*. Catalán. Columna Edicions. Barcelona.
- SERRA I BOLDÚ, Valed
1922. *Enigmística Popular. Endevinalles i altres jots d'esperit*. Catalán. Editorial Poliglota. Barcelona.
- SERRA I PAGÈS, Rossend
1916. Serie de quinze artículos sobre «Els Jocs d'Esperit» en *La Ven Comarcal, setmanari catalanista de Ripoll i sa comarca*. Catalán. Desde el número 113, correspondiente al 3 de junio de 1916. Ripoll.
- SERRANO, Sebastià
1978. *Literatura i teoria del coneixement*. Catalán. Editorial Laia. Barcelona.
- SESÉ, Miguel
1993. *Primer llibre deis mots encreuats de l'Avui*. Catalán. Columna Edicions. Barcelona.
- SHORTZ, Will
1979. «Eighteenth-Century Puzzles» en *Word Recreations* de A. Ross ECLER. Inglés. Dover. New York.
1996. «American games» en *Enigmatica. Per una poetica ludica*. Italiano. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.
- SILVERMAN, David L.
1972. «Kickshaws: Polygrams» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics*. Volume 5, Number 1. February. Inglés. Morristown, New Jersey.
- SOLER, Toni
1997. *Diccionari poc útil* Catalán. Columna Edicions. Barcelona.
- SOLSONA, Ramon
1995. *Ull de vaca*. Catalán. Quaderns Crema. Barcelona.
- SORIA CUARTERO, Joaquín
1991. *Diccionario para pasatiempos*. Castellano. Ribera i Rius. Lleida.
- STAROBINSKI, Jean
1971. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Francés. Éditions Gallimard. Paris. Traducción al castellano de Lía Varela y Patricia Willson. Editorial Gedisa.

- Barcelona, 1996.
- STEINBROCKER, Dan  
1975. *Calcu/Letter*. Inglés. Pyramid Books. New York.
- SUBIRÁ, Antoni. Véase GUILLEM DEL MÓN
- SUID, Murray  
1990. *Demonic Mnemonics*. Inglés. Laurel. New York.
- SUNNERS, William  
1981. *How to make and sell original crosswords and others puzzles*. Inglés. Greenwich House. New York.
- SUNYOL, Victor  
1992. *Màquines per escriure*. Catalán. Eumo. Vic.
- SWEET, H.  
1876. *Sweet's Anglo-saxon Reader in prose and verse*. Inglés. Edición a cargo de Dorothy Whitelock. Oxford University Press. Oxford, 1979.
- SWIFT, Jonathan  
1719. *Ars Pun-ica, five Flos Linguarum: The art of Punning or the Flower of Languages*. Inglés. Firma de Swift acompañada del sobrenombre Tom Pun-sibi. Segunda edición en la biblioteca de la Universidad de Manchester. Dublin.
- SYMPOSIUS, Caelius Firmianus  
1533. *Symphosii veteris poetae Aenigmata, nunc primum inventa et excusa; cum sententiis septem Graeciae sapientum emendatioribus*. Latín. Ludovicum Cynaeum. Paris. Edición moderna en *Enigmes de C. Symposius* revisados y traducidos en verso francés por E. F. Corpet. Paris, 1868.
- SZILAGYI, M.  
1954. *Acta antiqua Academiae scientiarum hungaricae*, II. Latín.
- TABOUROT, Estienne (Seigneur des Accords)  
1582. *Les Bigarrures du Seigneur des Accords*. Francés. Jean Richer. Paris. Reediciones aumentadas de 1585, 1591, 1603, 1608, 1614, 1616, 1625 y 1662.
- TAPIA, Javier  
1989. *Trabalenguas*. Castellano. Edicomunicación. Barcelona.
- TEMPO, Antonio da  
1332. *Summa Artis Tithmici Vulgaris Dictaminis*. Latín. Edición crítica a cargo de Richard Andrews. Commissione per i testi di

- lingua. Bologna, 1977.
- THÉRIVE, André  
1957. «Commentaire» en *L'art du contrepet* de Luc ETIENNE. Francés. Jean Jacques Pauvert. Paris. Reedición en Har Po. Paris, 1987.
- THOREL, Octave  
1903. *Les rébus de Picardie. Etude historique et philologique. Avec cent-cinquanta dessins*. Francés. Wert & Tellier. Impr. Courtin-Hecquet. Amiens. También en *Memoires de la société des Antiquaires de Picardie*, IV serie IV-XXXIV. Amiens, 1903.
- TIRADO, Miguel  
1988. *Trabalenguas*. Castellano. Perea Ediciones. Ciudad Real.
- TÍSNER (seudónimo de Avel•lí Artís-Gener)  
1985. *Trenquem-nos una mica la closca?* Catalán. Alta Fulla. Barcelona.  
1990. Això d'encreuar paraules» en *Circularart*. Catalán. Departament d'Ensenyament de la Generalitat de Catalunya. Setembre-Novembre 1990. Barcelona.  
1994. *Els mots encreuats de Tisner (Vint-i-cinc anys de mots encreuats)*. Catalán. Pòrtic. Barcelona.  
1997. *Gins trencats*. Catalán. Edicions La Campana. Barcelona.
- TOCQUET, Robert  
1981. *Votre mémoire*. Francés. Editions Dangles. Paris. Traducción al castellano *Super memoria* de Fabián García-Prieto. Ediciones Martínez Roca. Barcelona, 1985.
- TOLOSANI, Demetrio (Bajardo)  
1901. *Enimmistica. Cuida per comporre e per spiegare Enimmi, Sciarade, Anagrammi, Logogrifi, Rebus, ecc.* Italiano. Ulrico Hoepli. Milano.  
1938. *Enimmistica. Cuida per risolvere e comporre enimmi, sciarade, anagrammi, rebus, ecc. Vol. I y H.* Italiano. Edición revisada y aumentada con Alberto RASTRELLI. Hoepli. Milano. Reedición facsímil en 1992.
- TORQUEMADA (seudónimo enigmístico de Edward Powys Mathers)  
1934. *The Torquemada Puzzle Book*. Inglés. Gollancz, 1934. London.  
1942. *112 Best Crossword Puzzles*. Inglés. Pushkin Press, 1942. London

- TRAMBUSTI, Vincenzo  
1880. *Bisticci classici*. Latín e italiano. Tipografía di E. Sinimberghi.  
Roma.
- TURELL, Fausto  
1972. *Crucigramas* 3. Castellano. «Libro práctico» Bruguera.  
Barcelona.
- TUSÓN, Jesús  
1985. *El luxe del llenguatge*. Catalán. Empúries. Barcelona.  
1996. *L'escriptura. Una introducció a la cultura alfabètica*.  
Catalán. Empúries. Barcelona.
- VAN DER PUTTEN, Hendrix  
1643. *De Anagrammatismo quae Cabalae pars est diatriba  
amoenitatis causa scripta utilitatis edita*, al cuidado de su hijo  
Justi Caecilii Puteani. Latín. Tipograf. Joan Mommarti. Bruxelles.
- VELARDE, Julián  
1989. *Juan Caramuel, vida y obra*. Castellano. Pentalfa. Oviedo.
- VRIESE, Luc de  
1711. *Metamorphosis Angelica Marianna inter mille figuras  
transformata*. Latín. Julius De Cesar. Brugis.
- WALLACE, A., D. WALLECHINSKY y E. WALLACE  
1983. *The book of lists* 3. Inglés. William Morrow. New York.
- WESCHER, C.  
1874. Artículo sobre el cuadrado mágico en el *Bulletin de la Societé  
nationale des antiquaires de France*. Francés. Bulletin XXXV.  
Paris.
- WITTGENSTEIN, Ludwig  
1921. *Logisch Philosophische Abhandlung*. Alemán. En los  
*Annalen der Naturphilosophie*, XIV, cuadernos 3-4. Edición de  
M. Ostwald. Traducción al castellano de Jacobo Muñoz e Isidoro  
Reguera. Alianza Editorial. Madrid, 1999.
- WRIXON, Fred B.  
1989. *Codes, ciphers and secret languages*. Inglés. Bonanza Books.  
New York.
- XIMENES (seudónimo enigmístico de Derrick Somerset Macnutt)  
1966. *Ximenes on the Art of the Crossword*. Inglés. Methuen.  
London.
- YATES, Frances A.

1976. *Llull & Bruno*. Inglés. Edición en Routledge & Kegan Paul.  
London, 1982.

ZAMPONI, Ersilia

1986. *I Draghi locopei (Imparare l'italiano con i giochi di parole)*.  
Italiano. Giulio Einaudi editore. Torino. Presentación de Umberto  
Eco.

ZARZA, Florencio

1874. *Breves instrucciones sobre las charadas*. Castellano. Imprenta  
de «El Cencerro» a cargo de P. Núñez. Madrid.

# BIBLIOGRAFÍA LITERARIA

## ANÓNIMOS

1590. *Vulgata*. Edición de la Biblia publicada por Sixto V.

1646. *La vida de Estebanillo González*. Castellano. Viuda de Iuan Cnobbart. Amberes. Edición a cargo de Antonio Carreira y Jesús Antonio Cid. Cátedra. Madrid, 1990.

## ACHER, Ernesto

1983. Cinco temas musicales de título monovocálico en *Les Luthiers VII*. Disco editado por Ariola. Barcelona.

## AGEE, Jon

1994. *Go hang a Salami! I'm a lasagna hog!* Inglés. Sunburst. New York.

## ALBANI, Paolo

1996. *Geometriche visione (L'alfabeto raffigurato)*. Italiano. Boletín número 12 de la *Biblioteca Oplepiana*. 100 ejemplares impresos el 30 de setiembre de 1996. Bari.

1998. *Rose osé (Lettere rubate)*. Italiano. Boletín número 13 de la *Biblioteca Oplepiana*. Bari.

## ALCALÁ Y HERRERA, Alonso

1641. *Varios effetos de amor en cinco novelas exemplares (Y nuevo artificio de escrevir prosas, y versos sin una de las cinco letras vocals, excluyendo Vocal diferente en cada Novela)*. Castellano. Manuel da Sylva. Lisboa. Segunda edición de 1671. Francisco de Vilella. Lisboa. «Los dos soles de Toledo, sin la letra A» en *Novelas amorosas de diversos ingenios del siglo XVII*. Castellano. Edición de Evangelina Rodríguez Cuadros. Castalia. Madrid, 1986.

1654. *Iardim/Anagrammatico*. Portugués, Castellano y Latín. Na Officina Craesbekiana. Lisboa.

## ALIONE, Giovan Giorgio

1521. *Rondeaux d'amour compose par signification en Opera jocunda Johannis Georgii Alioni Astensis, metro machanmico materno et gallico composita*. Francés. Francesco Silva. Asti. Edición moderna en *Poésies françoises de J.-J. Alione*,

*composées de 1494 à 1520*, publiées pour la première fois en France par J.-C. Brunet. Paris, 1836.

ALTAIÓ, Vicenç

1986. *Tràfic d'idees*. Catalán. Llibres del Mall. Barcelona.

1997. *La desconeguda*. Catalán. Editorial Tres i Quatre. Valencia.

ALTET y Ruete, Benet

1858. *Déu y lo mon*. Catalán. Imprenta de D. José Mateu Garin. València.

APOLLINAIRE, Guillaume

1917. *Poèmes de la Paix et la Guerre, 1913-1916*. Francés. Paris. En *Guillaume Apollinaire, Oeuvres poétiques*. A cargo de Marcel Adéma y Michel Décaudin. Gallimard. Paris, 1956. Traducción al castellano de Federico Gorbea en *Obra Completa*. Ediciones 29. Sant Cugat, 1998.

1918. *Calligrammes*. Francés. Paris. En *Guillaume Apollinaire, Oeuvres poétiques*. A cargo de Marcel Adéma y Michel Décaudin. Gallimard. Paris, 1956. Traducción al castellano de José Velázquez. Cátedra. Madrid, 1987.

ARAGO, Jacques

1853. *Voyage Autour du Monde Sans la Lettre A*, Francés. Paris. Traducción al castellano *La vuelta al mundo (Recuerdos de un ciego)*. Anjana Ediciones. Madrid, 1985.

ARREGLA, Juan José

1971. *Palindroma* Castellano. Editorial Joaquín Mortiz. México D.F. 1992<sup>7</sup>.

BALZAC, Honoré de

1835. *Le Père Goriot*, Francés. Traducción al castellano de Vidal Jové. Salvat Editores. Barcelona, 1973.

BAUM, Lyman Frank

1900. *The Wonderful Wizard of Oz*. Inglés. Traducción al castellano de Gerardo Espinosa. Alfaguara. Madrid, 1997.

BECKETT, Samuel

1938. *Murphy*. Francés. Traducción al castellano de Gabriel Ferrater. Editorial Lumen. Barcelona, 1990<sup>2</sup>.

1951. *Molloy*. Francés. Traducción al castellano de Pere Gimferrer. Ediciones Altaya. Barcelona, 1995.

BÉNABOU, Marcel



1982. «Georges Perec, présent (lipogramme en 191lettres)». Francés.  
En el boletín de homenaje *À Georges Perec* de todos los miembros  
de Oulipo «La Bibliothèque Oulipienne N° 23», recogido en *La  
Bibliothèque Oulipienne Volume H*. Éditions Ramsay. Paris,  
1987. Posteriormente reeditado por Seghers.

BENDAZZI, Anacleto

1951. *Bizzarrie letterarie*. Italiano. Presso l'autore nel Seminario di  
Ravenna. Ravenna.

BOCCACCIO, Giovanni

1343. *Amorosa visione*. Toscano/Italiano antiguo. En *Boccaccio Tutte  
le opere IIZ* A cargo de Vittore Branca. Arnoldo Mondadori  
Editore. Milano, 1974.

BORGES, Jorge Luis

1941. «Pierre Menard, autor del Quijote» en *El jardín de los senderos  
que se bifurcan* de *Ficciones* en *Obras completas I*. Castellano.  
Emecé. Barcelona, 1989.

BURGELIN, Claude

1981. «La Cantatrice Sauve», COD FOURNEL, JURQUET,  
MATHEWS y PEREC. Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N°  
16», en *La Bibliothèque Oulipienne Volume I*. Éditions Ramsay.  
Paris, 1987. Posteriormente reeditado por Seghers.

BURMANN, Gottlob Wilhelm

1796. *Gedichte ohne den Buchstaben R* Alemán. Frankfurt/O-Berlin.

BUTLER, Samuel

1663-1678. *Huidabras*. Inglés.

BUTLER, Samuel

1872. *Erewhon*. Inglés. Traducción al castellano de Alberto Laurent,  
*Erewhon: un mundo sin máquinas*. Abraxas. Barcelona, 1999.

1901. *Erewhon Revisited*. Inglés.

CABRERA INFANTE, Guillermo

1967. *Tres tristes tigres*. Castellano. Editorial Seix Barral. Barcelona.  
Reedición especial conmemorativa en 1999.

1998. *Vidas para leerlas*. Castellano. Alfaguara. Madrid.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro

s. XVII. *Las armas de la hermosura*. Castellano. En *Obras  
completas*. Aguilar. Madrid, 1999.

CALVINO, Italo

1957. *Il barone rampante*. Italiano. Traducción al castellano de Esther Benítez. Siruela. Madrid, 1998.
1973. *Il castello dei destini incrociati*. Italiano. Einaudi. Torino. Traducción al castellano de Aurora Bernárdez. Siruela. Madrid, 1999.
1977. *Piccolo Silabario illustrato*. Italiano. Número 1 de *Il Caffé* posteriormente en el sexto boletín de Oulipo, en *La Bibliothèque Oulipienne I*. Editions Ramsay. Paris, 1987. Reeditado en Seghers. Paris, 1990.
1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Italiano. Einaudi. Torino. Traducción al castellano de Esther Benítez. Siruela. Madrid, 2000.
- CAMPAGNOLI, Ruggero e Wes HERSANT
1985. *La letteratura potenziale (creazione, re-creazione, recreazione)*. Italiano. Traducción del francés y adaptación al italiano de la primera obra colectiva de OULIPO (1973).
1990. *Edulcoranti*. Italiano. Boletín número 1 de la *Biblioteca Oplepiana*. Cien. Bari.
- CARAMUEL, Juan
1663. «Fama et echo de Leopoldo Austriaco» en *Metamétrica*. Latín. Edición facsímil con introducción de Víctor Infantes. Visor. Madrid, 1981. Edición en microfichas de la Universidad de Valencia.
- CARROLL, Lewis
1877. Poema anagramático en una carta a Maud Standen datada el 18 de diciembre de 1877, en *The Penguin Complete Lewis Carroll*. Inglés. A cargo de Alexander Woollcott. Nonesuch Press. Londres, 1939. Reediciones en Penguin desde 1982.
1888. *Sylvia and Bruno*. Inglés. Traducción al castellano, *Sylvia y Bruno* de José Martín Arancibia. Ediciones Felmar. Madrid, 1976.
1892. Enigma bifronte en la entrada del 30 de junio de 1892 de su dietario, en *The Penguin Complete Lewis Carroll*. Inglés. A cargo de Alexander Woollcott. Nonesuch Press. Londres, 1939. Reediciones en Penguin desde 1982.
- CASASSAS, Enric
1989. «Sord i de doll» de Z. C. Folk y «Vulgaritzador Sopar Interpretatiu» de l'Aiguader Esclavons, en *Nexus; Contaminacions i Apropiacions* Núm. 3. (Deseembre 1989-Gener

- 1990). Catalán. Fundació Caixa de Catalunya. Barcelona. También recogidos en *sub dos*. Container. s/l (cop i rai casasses f i gueres), 1999.
1997. UH. Catalán. Associació Cultural Container. Centelles.
1999. «Llucaria». Catalán. Poema anagramático en el número conmemorativo del 7º aniversario de *Illacrua (actualitat i alternatives)*, revista alternativa deis Països Catalans.
- CASTILLO SOLÓRZANO, Alonso de  
1649. *La quinta de Laura*. Castellano. Madrid.
- CERVANTES, Miguel de  
1605. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Castellano. Crítica. Barcelona. 1998.
1613. «Rinconete y Cortadillo» en *Novelas ejemplares*. Castellano. Bruguera. Barcelona, 1979.
- CHIERCHIA, Salvatore (a menudo bajo el seudónimo Sal Kierkia)  
1981. «L'autogenito». Italiano. *Il Cabré* Número 3-4. Junio.
- CHORDÀ, Vicente  
1980. «Quiniela de sonetos» en *Lipo. Literatura Potencial Española* de Josep Maria ALBAIGÈS. Castellano. Inédito.
- CIRLOT, Juan Eduardo  
1971. «Inger permutaciones». Castellano.
- COLONNA, Francesco  
1499. *Hypnerotomachia Poliphili*. Latín. Edición de Aldo Manuzio. Venezia. Reproducción facsímil de la edición aldina con introducción, traducción y comentario de Marco Ariani y Mino Gabriele. Adelphi. Milano, 1998.
- CORTÁZAR, Julio  
1951. *Bestiario*. Castellano. Edición de 1987 en Ediciones B. Barcelona.
1963. *Rayuela*. Castellano. Edición de 1979 en Bruguera. Barcelona.
1967. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Castellano. Siglo xxi. México DE
1968. *62/Modelo para armar*. Castellano. Edición de 1981 en Bruguera. Barcelona.
1970. *Historias de cronopios y famas*. Castellano. Edhasa. Barcelona.
1982. *Deshoras*. Castellano. Alfaguara. Madrid.

CROCE, Giulio Cesare

1594. *Prima notte solazzevole di cento enigmi da indovinare, diu Giulio Cesare della Croce*. Italiano. Rossi. Bologna.

1599. *Dvcento enigmi. Piaceuoli da indouinare. Distinti in dve solazzevoli notte. Aggiuntoui altri sette Sonetti per Notte nel medesimo genere. Con le loro dichiarazioni nel fine. Trattenimento Nobile per ogni Spirito gentile & Virtuoso. Di Givlio Cesare Croce*. Italiano. Per Domenico Lovisa a Rialto. Venetia.

DANTE Alighieri

1321. *Divina Commedia*. Italiano. Traducción al castellano de Julio Úbeda Maldonado. Ediciones 29. Sant Cugat, 1996.

DARÍO, Rubén

1913. «Amar hasta fracasar», cuento monovocálico publicado en el escrito «Curiosidades literarias» en *Mundial Magazine* (julio, 1913, año III, vol. V, núm. 27). Castellano. Paris. Recopilado en *Cuentos y crónicas* (vol. XIV de la primera serie de sus *Obras Completas*). Madrid, 1918. Edición de 1998 en *Cuentos completos*. Fondo de Cultura Económica. México DF.

DEBORD, Guy

1990. *In girum imus nocte et consumimur igni*. Francés. Edition critique augmentée de notes diverses de l'auteur suivi de «Ordures et décombres» en Editions Gallimard. Paris, 1999.

DIEGO, Gerardo

1963. *La suerte o la muerte (poema del tomo)*. Castellano. Madrid. En Biblioteca Nueva. Madrid, 1999.

ECO, Umberto

1980. *IZ nome della rosa*. Italiano. Bompiani. Milano. Traducción al castellano de Ricardo Pochtar. Plaza y Janés. Barcelona, 1996.

1988. *Il pendolo di Foucault* Italiano. Bompiani. Milano. Traducción al castellano de Ricardo Pochtar. Lumen. Barcelona, 1991.

1992. «Un inedito di Dante su Saussure» en *Il Secondo Diario Minimo*. Italiano. Bompiani. Traducción al castellano de Helena Lozano. Lumen. Barcelona, 1995.

ELIOT, T. S.

1989. *Old Possum's Book of Practical Cats*. Inglés. Harcourt Brace. New York.

ESPRIU, Salvador

1931. *Laià*. Catalán. Revisada para la reedición de 1968. Edicions 62. Barcelona.

1932. *El doctor RIP*. Catalán. Revisada para la reedición de 1971. Edicions 62. Barcelona.

1934. *Aspectes*. Catalán. Revisada para la reedición de 1981. Edicions 62. Barcelona.

1935. *Ariadna al laberint grotesc*. Catalán. Revisada para la reedición de 1975. Edicions 62. Barcelona.

ÉTIENNE, Luc

1981. Palíndromos bilingües en *Atlas de littérature potentielle*. Francés. Gallimard. Paris.

1987. *L'art du palindrome phonétique* (boletín número 27 de «La Bibliothèque Oulipienne») y «Ce Repere Perec» en *À Georges Perec* (boletín colectivo número 23 de «La Bibliothèque Oulipienne»). Francés. Ambos en *La Bibliothèque Oulipienne Volume H*. Editions Ramsay. Paris. Posteriormente reeditado por Seghers.

FOIX, Josep Vicenç

1947. *Sol i de dol*. Catalán. En *Obres completes z. Poesia*. Barcelona, 1974.

1974. *Obres completes r. Poesia*. Catalán. Introducción de Pere Gimferrer. Edicions 62. Barcelona.

1979. *Obres completes 2. Prosa*. Catalán. Introducción de Joaquim Molas. Edicions 62. Barcelona.

FORSYTH, Frederick

1972. *The Odessa File*. Inglés. Traducción al castellano de Ana María de la Fuente. Plaza y Janés. Barcelona, 1998.

FOURNEL, Paul

1981. «La Cantatrice Sauve», CON BURGELIN, JURQUET, MATHEWS y PEREC. Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N» 16», en *La Bibliothèque Oulipienne Volume I*. Éditions Ramsay. Paris, 1987. Posteriormente reeditado por Seghers.

FUENTES, Carlos

1975. *Terra Nostra*. Castellano. Joaquín Mortiz. México.

FULGENTIUS, Fabius

1696. *Liber absque litteris, de aetatibus mundi et hominis*. Latín. P.

- Jacobus Hommey Augustinianus. Pictavii (Poitiers).
- GADDA, Carlo Emilio  
1957. *Quel pasticciaccio brutto di via Merulana*. Italiano y dialectos. Traducción al castellano *El zafarrancho aquel de vía Merulana* de Juan Ramón Masoliver. Seix Barral. Barcelona, 1990.
- GALCERAN, Jordi  
1996. *Paraules encadenades*. Catalán. Tres i Quatre. Valencia.
- GARCIA, Francesc Vicent (conocido como el Rector de Vallfogona)  
s. XVII. «En forma de labirinto» en *Antología de poetas catalán. Volum H Del Segle XVI a Verdaguer*. Catalán. A cargo de Giuseppe Grilli. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Barcelona, 1997.
- GARCILASO DE LA VEGA  
1982. «Égloga Primera» en *Poesías castellanas completas*. Castellano. Edición de Elías L. Rivers. Castalia. Madrid.
- GIDE, André  
1925. *Les Faux Monnayeurs*. Francés. Traducción al castellano, *Los falsos monederos* de Julio Gómez de la Serna. Seix-Barral. Barcelona, 1985.
- GIFREU, Patrick  
1991. *Teoria de les ics*. Catalán. Columna Edicions. Barcelona.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón  
1923. *Ramonismo*. Castellano. Calpe. Madrid.  
1962. *Total de Greguerías*. Castellano. Aguilar. Madrid.
- GOYTISOLO, Luis  
1973. *Recuento*. Castellano. Seix Barral. Barcelona, 1ª reimpression en 1976.
- GRACIÁN, Baltasar  
1647. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Castellano. En *Obras completas de Baltasar Gracián*, Hen la edición de la Biblioteca Castro. Turner Libros. Madrid, 1993.
- GRANT, Jeff  
1977. «The longest palindrome» en *Word Ways. The Journal of Recreational Linguistics* Volume 10, Number 3. August. Inglés. Morristown, New Jersey.  
1992. *S'ha rebentat l'hospici*. Catalán. Eumo/Cafè Central. Vic.

1998. *Despintura del jo*. Catalán. Editorial Tres i Quatre. Valencia.
- HERNÁNDEZ, Miguel
1933. *Perito en lunas*. Castellano. Murcia. En *Obra poética completa*. Alianza. Madrid, 1992.
- HERNÁNDEZ GIL, Vicente
1997. *Abrazas*. Español. Colegio de Ingenieros Técnicos de Obras Públicas/Editorial Aguaclara. Alicante.
- HERRERA Y REISSIG, Julio
1902. «Solo verde-amarillo para flauta. Llave de U». Castellano. Soneto publicado en *Almanaque Artístico del Siglo XIX* año II, nº 2. Montevideo. En *Poesía Completa y Prosas de Julio Herrera y Reissig*. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Edición crítica coordinada por Ángeles Estévez. Madrid, 1998.
- HERSANT, Yves. Véase Ruggero CAMPAGNOLI
- HOMERO
- S. VIII a. C. *La Odisea*. Griego. Traducción al castellano de José Manuel Pabón. Turner. Madrid, 1988.
- IONESCO, Eugene
1950. *La cantatrice chauve*. Francés. Traducción al castellano de Luis Echávarri. Alianza. Madrid, 1996.
- IRIARTE, Tomás
1805. *Colección de obras en verso y prosa*. Castellano. Pentalfa. Oviedo, 1989.
- JARDIEL PONCELA, Enrique
1926. Cuentos sin la A, la E, la I, la O y la U en *La Voz*. «Un marido sin vocación» (sin la E) y «El chófer nuevo» (sin la A) en *Ventanilla de cuentos corrientes*. Castellano. Ediciones G.P. Enciclopedia Pulga. Barcelona, s/f.
1929. *¡Espérame en Siberia, vida mía!* Castellano. Biblioteca Nueva. Madrid. Edición de 1991 por el Instituto Enciclopédico Castellano. Barcelona.
1931. *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* Castellano. Biblioteca Nueva. Madrid. Edición de 1988 en Cátedra. Madrid.
1960. *Obras completas*. Castellano. Editorial AHR Barcelona. 1ª Edición en AHR MEX. México DF, 1958.
1967. *Obra inédita*. Castellano. Prólogo de José María Pemán. Editorial AHR. Barcelona.

JONSON, Ben

1610. *The Alchemist*. Inglés. Edición a cargo de Elizabeth Cook de 1966 por Ernest Benn Limited. Reedición de 1991 en A & C Black (Publishers) Limited. London. Traducción al castellano de Marcelo Cohen. Icaria Editorial. Barcelona, 1983.

JOUST, Jacques

1990. «Les sept règles de Perec. en *Mélanges. Cahiers Georges Perec 4*. Francés. Éditions du limon. s. l.

JOYCE, James

1916. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Inglés. Jonathan Cape Ltd. London, 1924. Reedición en Granada. London, 1977. Traducción al castellano de Dámaso Alonso. Alianza. Madrid, 1997.

1922. *Ulysses*. Inglés. Shakespeare and Company. Paris. Traducción al castellano de José María Valverde. Tusquets. Barcelona, 1994.

1939. *Finnegan's Wake*. Inglés (y otras lenguas). Edición en Penguin Books. London, 1976. Traducción al castellano de Víctor Pozanco. Lumen. Barcelona, 1993.

1944. *Stephen Hero*. Inglés. Jonathan Cape Ltd. London. Reedición en Granada. London, 1977. Traducción al castellano de Andrés Bosch. Lumen. Barcelona, 1984.

JURQUET, Béatrice de

1981. «La Cantatrice Sauve», Con BURGELIN, FOURNEL, MATHEWS y PEREC. Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N° 16», en *La Bibliothèque Oulipienne Volume I*. Éditions Ramsay. Paris, 1987. Posteriormente reeditado por Seghers.

KHLEBNIROV, Victor

1984. «Palíndromo» en *Antología poética*. Castellano (traducción del ruso de Javier Lentini). Editorial Laia. Barcelona.

KNOX, Roland

1955. Traducción al inglés de salmos alfabéticos en *The Holy Bible, Translated from the Latin Vulgate in the light of the Hebrew and Greek*. London.

LANCINI, Darío

1975. *Oír a Darío*. Castellano. Monte Ávila Editores. Caracas.

LEIRIS, Michel

1927. *Le point cardinal* Francés. Ed. Le Sagittaire. Paris.



1944. «Bagatelles végétales» en *Révolution Surréaliste*. Edición con la portada diseñada por Joan Miró en Éditions Jean Aubier. Paris, 1956.
1946. *Aurora*. Francés. Escrita en 1926-1927. Gallimard. Paris. Reedición corregida de 1973.
1985. *Langage tangage ou ce que les mots me disent*. Francés. Gallimard. Paris.
- LEVI, Primo
1981. «Galore vorticoso» en *Lilit e altri racconti*. Italiano. Einaudi. Torino. Traducción al castellano de Bernardo Moreno. Muchnik Editores. Barcelona, 1998.
- LEWIS CARROLL (seudónimo de Charles Lutwidge Dodgson)
1865. *Alice's Adventures in Wonderland* Inglés. En *The Penguin Complete Lewis Carroll* Penguin Books. London, 1939. Reimpresión de 1993. Traducción al castellano de Jaime de Ojeda. Alianza. Madrid, 1999.
1871. *Through the Looking Glass*. Inglés. En *The Penguin Complete Lewis Carroll* Penguin Books. London, 1939. Reimpresión de 1993. Traducción al castellano de Jaime de Ojeda. Alianza. Madrid, 1996.
1876. *The Hunting of the Snark*. Inglés. En *The Penguin Complete Lewis Carroll*. Penguin Books. London, 1939. Reimpresión de 1993. Traducción al francés, *La chasse au Snack* de Louis Aragon. Paris, 1929. Reedición de 1989 a Seghers. Paris. Traducción al castellano de Leopoldo María Panero. Ediciones Libertarias. Madrid, 1982.
1888. *Sylvia and Bruno*. Inglés. En *The Penguin Complete Lewis Carroll*. Penguin Books. London, 1939. Reimpresión de 1993. Traducción al castellano de Santiago Rodríguez Santerbás. Anaya. Madrid, 1989.
1892. Enigma bifronte en la entrada del 30 de junio de 1892 de su dietario, en LEWIS CARROLL, 1939. Inglés.
1899. *The Lewis Carroll Picture Book. A selection from the unpublished writings and drawings of Lewis Carroll, together with reprints from scrace and unacknowledged work*. Inglés. Edición a cargo de Stuart Dodgson Collingwood. T. Fisher Unwin. London.

1939. *The Penguin Complete Lewis Carroll*. Inglés. Edición a cargo de Alexander Woollcott. Penguin Books. London. Reedición de 1983.

LICHTENBERG, Georg Christoph

1990. Aforismo del s. XVIII en *Aforismos*. Traducción al castellano de Juan del Solar de la antología *Sudelbücher I and H*. Alemán. Carl Hanser Verlag. München, 1868 y 1971. Edhasa. Barcelona.

LICOFRÓN

S. III a. C. *Alejandra*. Griego. Traducción al castellano de Lorenzo Masciliano. Alma Mater. Barcelona, 1956. Reedición en Gredos. Madrid, 1987.

LIZANO, Jesús

1995. «Poemo» en *Héroes*. Español. Ediciones Libertarias. Madrid, 1995.

LLUÍS, Joan Lluís

1997. Transposiciones de textos de Jordi Pere Cerda, Joan Pau Giné, Joan Morer, Josep Sebastià Pons, Claudi Marsé, Josep Pla y Joan Salvat Papasseit en «Antología septentrional del mot al 7». Catalán. *Senhal*, núm. 39. Editada por Patrick Gifreu, Enric Prat y Pep Vila con la colaboración de la Llibreria 22 y el Ayuntamiento de Girona. Girona.

LLULL, Ramon

1983. *Fèlix o Llibre de les meravelles*, en edición de Marina Gustà y prólogo de Joaquim Molas. Edicions 62. Barcelona.

1984. *Antologia filosòfica* editada por Miguel Batllori. Contiene, entre otras, la traducción del *Ars Brevis*. Barcelona.

LOBO, Gerardo

1769. «A un amigo enamorado burlándose del amor (en paranomasias)» en *Obras poéticas (Tomo r)*. Castellano. Imprenta de Miguel Escribano. Madrid.

LOPE DE VEGA

1609-1612. *La victoria de la honra*. Castellano. En *Obra Completa*. Espasa-Calpe. Madrid, 1997.

1614. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Castellano. Crítica. Barcelona, 1997.

1624-1625. *Amar, servir y esperar*. Castellano. En *Obra Completa*. Espasa-Calpe. Madrid, 1997.

1631. *La noche de san Juan*. Castellano. En *O. C.* Espasa-Calpe. Madrid, 1997.
- S. XVII. *La celosa de sí misma*. Castellano. En *O.C.* Espasa-Calpe. Madrid, 1997.
- S. XVII. Poema multilingüe en *Rimas humanas*. Castellano. Edición *Rimas humanas y otros versos* en Gútica. Barcelona, 1988. Facsímil de la edición a cargo de Felipe Pedraza en Ara Iorrs. Aranjuez, 1984-1985.
- LOUDAN, Jack  
1954. *O Rare Amanda*. Inglés. Biografía de Amanda McKittrick Ros. 1954.
- LUCA, Erri de  
1992. *Pietre di vulcàno*. Italiano. Feltrinelli. Milano.
- MAGUIRE, Mike  
1998. *II A book of palindromes*. Inglés. Autoedición. Mike Maguire. Herndon VA.
- MALATESTI, Antonio  
1640. *La Sfinge. Enimmi del Sig. Antonio Malatesti. All'Illustrissimo Signor Filippo Pandolfini Senatore Fiorentino*. Italiano. Venezia.
1643. *La Sfinge. Enimmi del Sig. Antonio Malatesti. Parte seconda. All'Illustrissimo sig. Marchese Gabbriello Riccardi, con privilegio di S.A.S.* Italiano. Firenze.
- MANGANELLI, Giorgio  
1977. *Pinocchio: un libro parallelo*. Italiano. Einaudi. Torino.
- MANI, Caries  
1997. «El nostre pa (lindrom) de cada dia». Catalán. Calendario 1998 con 365 palíndromos de Mani a cargo de Ramon Giné. Edición privada. Vilallonga del Camp.
- MARCHAMALO, Jesús  
1999. *La tierra de palabras*. Castellano. Siruela. Madrid.
- MARCIAL, Marc Valeri  
S. I d. C. *Epigrammata*. Latín. «Turpe est difficiles habere nugas/ et stultus labor est ineptiarum» está en el Libro II, 86, vv. 9-10. Traducción al castellano de Estefanía Dulce. Cátedra. Madrid, 1990.
- MARK TWAIN (seudónimo de Samuel Langhorne Clemens)

1882. *Huckleberry Finn*. Inglés. Traducción al castellano de Doris Rolfe y Antonio Ferres. Cátedra. Madrid, 1998.
- MATHEWS, Harry
1976. «Le Savoir de Rois (poèmes à perverbes)». Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N° 5», en *La Bibliothèque Oulipienne Volume I*. Editions Ramsay. Paris, 1987. Posteriormente reeditada por Seghers.
1980. «The dialect of the tribe» en *Country cooking and other stories*. Inglés. Providence.
- 1981a. «La Cantatrice Sauve», CON BURGELIN, FOURNEL, JURQUET, y PEREC. Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N° 16», en *La Bibliothèque Oulipienne Volume I*. Editions Ramsay. Paris, 1987. Posteriormente reeditado por Seghers.
- 1981b. «À Martin Gardner. (Inglés) en *Atlas de littérature potentielle* de OULIPO. Francés. Gallimard. Paris.
- MÉTAIL, Michèle
1990. «Petit atlas géo-homophonique des départements de la France métropolitaine et d'outre-mer». Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N° 39» en *La Bibliothèque Oulipienne Volume III*. Éditions Seghers. Paris.
- MIELAN, José Antonio
1988. «Senil Ulises» en *Sobre las brasas*. Castellano. Sirmio. Barcelona.
- MILLER, Allan
1997. *Mad Amadeus Sued a Madam*. Inglés. David R. Godine. Boston.
- MONK, Ian
1993. *The Restrictive Muse (writings for the Oulipo)*. Inglés. Inédito.
1998. *Fractales*, volumen 102 de «La Bibliothèque Oulipienne. Inglés y Francés. Edición restringida de 150 ejemplares como todos los boletines de Oulipo.
- MONTERROSO, Augusto
1972. «Onís es asesino» en *Movimiento perpetuo*. Castellano. Edición en Anagrama. Barcelona, 1990.
- MONZÓ, Quim
1984. «Nines russes» en *Olivetti, Moulinex, Chaffoteaux et Maury*.

- Catalán. Quaderns Crema. Barcelona. Traducción al castellano en Anagrama.
- NABOKOV, Vladimir  
1962. *Pale Fire*. Inglés. Traducción al castellano de Aurora Bernárdez. Anagrama. Barcelona, 1992.
- NAFARRATE, Carlos  
1992. *Los palíndromos del Dr Sever*. Castellano. Separata en los boletines *Semagames* números 14-18. Club Palindrómico Internacional. Barcelona.
- NAVARRETE y Ribera, Francisco de  
1640. *Novela de los Tres hermanos, escrita sin el uso de la A*. Castellano. En *Flor de sainetes*. Madrid. Reeditada sola como *Los dos hermanos incógnitos: Novela singular escrita sin usar en toda ella de la letra A*. Sevilla, 1665. Recogida con el título original en el tomo XXXIII de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Manuel Rivadeneyra. Madrid, 1846 y ss.
- NAVAZA, Gonzalo  
1990. *Palíndromos*. Gallego.
- NOGUERA, Rafael  
1905. *Les tenebroses*. Catalán.
- OLIVER, Joan. Véase PERE QUART.
- ONABRA, Carlos  
1980. «Quinteta blanca latina» en *Lipo. Literatura Potencial Española* de Josep Maria ALBAIGÈS. Español. Inédito.
- ORWELL, George  
1948. *1984*. Inglés. Traducción al castellano de Rafael Vázquez Zamora. Destino. Barcelona, 1999.
- ORY, Carlos Edmundo de  
1978. «Las cinco vocales de la recién nacida», «Fonemoramas» o «Homofonía inmódica» en *Metanoia*. Español. Cátedra. Madrid.
- OULIPO  
1973. *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Francés. Gallimard. Paris. La adaptación al italiano (Campagnoli & Hersant, 1985) propició el nacimiento de Oplepo (Opifizio de Letteratura Potenziale).
1981. *Atlas de littérature potentielle*. Francés. Gallimard. Paris.
1987. *La Bibliothèque Oulipienne I et II*. Francés principalmente.

- Éditions Ramsay. Paris. Volúmenes reeditados en Seghers. Paris, 1990.
1990. *La Bibliothèque Oulipienne III* Francés principalmente. Éditions Seghers. Paris.
1997. *La Bibliothèque Oulipienne IV*. Francés principalmente. Castor astral. Paris.
- PAGÈS, Vicenç
1990. *Cercles d'infinites combinacions*. Catalán. Empúries. Barcelona.
1993. «Història d'amor», cuento publicado en el diario *El Punt* del 28/7/1993.
1995. *El món d'Horaci*. Catalán. Empúries. Barcelona.
- PALAU I FABRE, Josep
1977. *Poemes de l'Alquimista*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona.
1983. *Nous Quaderns de l'Alquimista*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona.
1984. *La tesi doctoral del diable*. Catalán. Edicions del Mall. Barcelona. Recopilado en *Contes de capçalera*. Proa, 1995.
1995. *Contes de capçalera*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona. Incluye volúmenes anteriores como *Contes despullats* (Edicions del Mall, 1983), *La tesi doctoral del diable* (Edicions del Mall, 1984) o *Un saló que camina* (L'Aixernador, 1991).
1996. «Mots crucificats» en *Les metamorfosis d'Ovidia i altres contes*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona.
- PALOL, Miguel de
1992. «Umkulumkulum», en *Amb l'olor d'Àfrica*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona.
1993. *Grafomàquia*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona. Traducción al castellano de Paulina Fariza Anagrama. Barcelona, 1998.
- PÀMIES, Sergi
1987. «Cambrers», en *Infecció*. Catalán. Quaderns Crema. Barcelona. Traducción al castellano en Anagrama. Barcelona, 1988.
- PAVIC, Milorad
1988. *Predeo slikan cajem*. Serbocroata. Prosveta. Belgrado. Traducción al castellano *Paisaje pintado con té* de Luisa Fernanda Garrido Ramos y Marina Ljubic. Editorial Anagrama.

- Barcelona, 1991.
- PAZ, Octavio  
1974. *El mono gramático*. Castellano. Seix Barral. Barcelona.  
Reedición de 1996.
- PEREJAUME  
1998. *Oïisme*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona.
- PERE QUART (seudónimo de Joan Oliver)  
1968. «Tirallonga deis monosíl·labs» en *Circumstàncies*. Catalán.  
Edicions Proa. Barcelona.
- PEREC, Georges  
1969a. *La disparition*. Francés. Denoël. Paris. Traducción al castellano de Marisol Arbués, Mercè Burrel, Marc Parayre, Hermes Salceda y Regina Vega, *El Secuestro* en Anagrama. Barcelona, 1997. Traducción al inglés de Gilbert Adair *A Void* en Harvill. London, 1994. Traducción al italiano de Piero Falchetta, *La Scomparsa*.  
1969b. Lipograma en E del poema «Voyelles» de Arthur Rimbaud *Vocalisations* (traducciones lipogramáticas de poemas muy conocidos) en *La disparition*. (PEREC, 1969). Francés. También reproducido en *La littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. (OULIPO, 1973).  
1969c. «Petite abécédaire illustré». Francés. En «Cahiers du Moulin». Novembre. Paris. 1972. *Les revenentes*. Francés. Julliard. Paris. Reimpresión de 1991.  
1973. *La boutique obscure*: Francés. Denoël. Paris.  
1973b. Losange en *La Littérature potentielle (créations, re-créations, récréations)*. Francés. (OULIPO, 1973).  
1974. *Ulcerations*. Francés. Boletín número 1 de *La Bibliothèque Oulipienne*. 150 ejemplares impresos el 24 de septiembre de 1974. L. Bourdeaux-Capelle en Dinant (Bélgica). Posteriormente editado, con ligeros cambios, en *La Cloture et autres poèmes* (PEREC, 1976B) y facsímil en *La Bibliothèque Oulipienne I* (OULIPO, 1987).  
1976a. *Alphabets (cent soixante-seize onzains hétérogrammatiques)*. Francés. Ilustrado por Dado. Editions Galilee. Paris. Reedición de 1985.  
1976b. *La Clôture*. Francés. Diecisiete poemas heterogramáticos

- acompañados de diecisiete fotografías de Christine Lipinska. Cien ejemplares. Imp. Caniel. Paris. Reeditado en *La Clôture et autres poèmes*. Hachette/POL. Paris, 1978.
- 1978a. *La vie mode d'emploi*. Francés. Hachette/POL. Paris. Traducción castellana de Josep Escué: *La vida instrucciones de uso* en Anagrama. Barcelona, 1988. Traducción catalana de Annie Bats y Ramon Lladó: *La vida manual d'ús* en Edicions Proa. Barcelona, 1998. Traducción italiana *La vitta: Istruzioni per l'uso*. Rizzoli. Milano, 1984.
- 1978b. Palíndromo de cinco mil letras en *La Clôture et autres poèmes*. Hachette/POL. Paris.
1980. «81 fiches-cuisine á l'usage des débutants» en *Manger*. Francés. Christian Besson y Catherine Weinzaepflen, eds. Yellow Nou-Chalon-sur Saone: Maison de la Cultura. Liège. Republicado en el volumen *Penser/Classer*. Hachette. Paris, 1985.
1981. «La Cantatrice Sauve», con BURGELIN, FOURNEL, JURQUET y MATHEWS. Francés. «La Bibliothèque Oulipienne N° 16», en *La Bibliothèque Oulipienne Volume I*. Editions Ramsay. Paris, 1987. Posteriormente reeditado por Seghers.
- 1981b. *Carta postal*. Francés. Coll. L'inédit. Orange Export Ltd.
- 1981c. Ejemplo de *anagramme saturé*. Francés. En *Atlas de littérature potentielle (OULIPO, 1981)*.
1982. *Epithalames*. Francés. Boletín número 19 de «La Bibliothèque Oulipienne». Recopilado en *La Bibliothèque Oulipienne Volume II*. Editions Ramsay. Paris, 1987. Posteriormente reeditado por Seghers.
1986. *Métaux*. Francés. Siete sonetos heterogramáticos para acompañar siete grafisculturas de Paolo Boni. R.L.D. Parcialmente prepublicados en *La Clôture et autres poèmes* (PEREC, 1976b).
1989. *53 jours*. Francés. Novela inacabada. Edición establecida por Jacques Roubaud y Harry Mathews. POL Editeur. Paris. Traducción castellana de José Antonio Torres Almodóvar revisada por Julia Escobar *53 días*. Mondadori. Madrid, 1990.
1994. *Beaux présents belles absentes*. Francés. A cargo de Eric Beaumatin, Marcel Bénabou y Bernard Magné. Seuil. Paris.
1996. *The Exeter Text: Jewels, secrets, sex* en *Three*. Inglés.



- Traducción de Ian Monk. The Harvill Press. London.
- PÉREZ DE HERRERA, Cristóbal  
1618. Acróstico en *Proverbios morales y consejos christianos, y enigmas philosophicos y morales*. Castellano. Luis Sanches. Madrid.
- PESSOA, Fernando  
1920. Poema acróstico en *Cartas de amor a Ofelia*. Castellano. Introducción, traducción de los poemas y notas de Ángel Crespo. Ediciones B. Barcelona, 1988.  
1922. *O banqueiro anarquista*. Portugués. Traducción al castellano de Miguel Ángel Viqueira. Alianza. Madrid, 1995.
- PIN I SOLER, Josep  
1887. *La familia deis Garrigas*. Catalán. Edición de 1980 en Edicions 62. Barcelona.
- PLAUTO (Titus Maccius Plautus)  
S. III-II AC. *Comedias*. Latín. Traducción al castellano de José Román Bravo. Cátedra. Madrid, 1989 y 1995.
- POE, Edgar Allan  
1843. «The Golden-Bug». Inglés. Cuento publicado en *Graham's Magazine*. En *The Norton Anthology of American Literature. Vol I*. Norton & Company. New York, 1985. Traducción al castellano de Julio Cortázar. Vicens-Vives. Barcelona, 1999.
- PROTAGORAS DE ABDERA  
1988. Fragmentos conservados por Diógenes Laercio en *Els sofzstes. Fragments i testimonia*. Catalán. Traducción y edición a cargo de Antoni Piqué Angordans. Editorial Laia.
- PUJOLS, Francesc  
1982. *Concepte general de la ciència catalana*. Catalán. Editorial Pòrtic. Barcelona.
- QUENEAU, Raymond  
1961. *Cent mille milliards de poèmes*. Francés. Gallimard. Paris.  
1973. *Exercices de style*. Francés. Gallimard. Paris. Primera edición parcial de 1947. Traducción al italiano de Umberto Eco, al castellano de Fernández Ferrer (Cátedra. Madrid, 1987) y al catalán de Annie Bats y Ramon Lladó (Quaderns Crema. Barcelona, 1989).  
1989. *Œuvres complètes*. Francés. Edición de Claude Debon para la

- «Bibliothèque de la Pléiade». Gallimard. Paris.
- QUEVEDO, Francisco de
- 1626a. *Cuento de cuentos, donde se leen juntas las vulgaridades rústicas que aún duran en nuestra habla, barridas de la conversación*. Castellano. En *Sátiras lingüísticas y literarias*. Taurus. Madrid, 1986.
- 1626b. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*. Español. Zaragoza. En Alianza. Madrid, 1998.
1969. Soneto tautogramático «Celebra a una dama poeta, llamada Antonia», en *Obra poética*. Castellano. Edición de José Manuel Bleca. Castalia. Madrid.
1990. *Quevedo esencial* Edición de Celsa Carmen García Valdés. Castellano. Taurus-Alfaguara. Madrid.
- RABELAIS, François
1523. *Horribles et épouvantables faicts et prouesses du tres renommé Pantagruel*. Francés. Traducción al castellano de José María Claramunda. Plaza & Janés. Barcelona, 1993.
1534. *Vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel*. Francés. Traducción al castellano de Teresa Suero. Plaza & Janés. Barcelona, 1993.
- RACINE, Jean
1677. *Phédre*. Francés. Traducción al castellano de Maria Dolores Fernández Lladó. Altaya. Barcelona, 1995.
- REYES, Alfonso
1910. «Los restos del incendio (fragmentos de un manuscrito salvado de la catástrofe)», relato recopilado en *La cena y otras historias*. Castellano. Fondo de Cultura Económica. México, 1984.
- RIBA, Carles
1930. *Estances*. Catalán. Edicions 62. Barcelona, 1984.
- RIBA, Pau
1987. *Ena*. Catalán. Quaderns Crema. Barcelona.
- RICHLER, Howard
1995. *The Dead Sea Scroll Palindromes*. Inglés. Robert Davies Publishing. Montreal.
- RIMBAUD, Arthur
1964. *Voyelles*. Francés. Garnier-Flammarion. Paris.
- RÍOS, Julian

1984. *Larva. Babel de una noche de San Juan*. Castellano y otras lenguas. Edicions del Mall. Barcelona.
1991. *La vida sexual de las palabras*. Castellano. Mondadori. Madrid.
- 1995a. *Amores que atan*. Castellano. Siruela. Madrid.
- 1995b. *Álbum de Babel*. Castellano. Muchnik Editores. Barcelona.
- ROJAS, Fernando de
1500. *Comedia de Calisto y Melibea*. Castellano. Toledo. Primera Edición de *La Celestina* donde aparecen las once octavas acrósticas que atribuyen la paternidad de la obra a Fernando de Rojas. Edición a cargo de Bruno Mario Damiáni. Cátedra. Madrid, 1981<sup>9</sup>.
- ROUSSEL, Raymond
1963. *Locus Solus*. Francés. Editions Gallimard. Paris. También por Jean Jacques Pauvert éditeur. Paris, 1965.
1979. *Impressions d'Afrique*. Francés. Societé Nouvelle des Editions Pauvert. Paris. Original de 1910. Traducción castellana de M<sup>a</sup> Teresa Gallego y M<sup>a</sup> Isabel Reverte. Ediciones Siruela. Madrid, 1990. Traducción catalana de Annie Bats y Ramon Lladó. Edicions 62. Barcelona, 1991.
- SANGUINETI, Edoardo
1963. *Capriccio italiano*. Italiano. En *Segnalibro. Poesie 1951-1981*. Feltrinelli. Milano, 1982.
1967. *Il gioco dell'oca* Italiano. Feltrinelli. Milano. Reedición en 1991.
1980. *Stracciafoglio. Poesie 1977-1979. Italiano. Feltrinelli*. Milano.
1982. *Segnalibro. Poesie 1951-1981*. Italiano. Feltrinelli. Milano.
- SANTUCCI, Leone (Caton l'Vticense Lucchese)
1688. *Enimmi di Catone l'Uticense Lucchese. Dedicati all'Illustriss. Sig. Marchese Eleonora Pepoli Mansi*. Italiano. Andrea Poletti. Venetia.
- SAVINIO, Alberto
1939. *Dico a te, Clio*. Italiano. Sansoni. Reedición en Adelphi. Milano, 1992.
1977. *Nuova enciclopedia*. Italiano. Adelphi. Milano.
- SCHIAVETTA, Bernardo
1990. «Escriba del espejo» en *Espejos*. Castellano.

SCIASCIA, Leonardo

1983. *Cruciverba*. Italiano. Einaudi. Torino. Traducción al castellano. *Crucigrama* de Stella Mastrangelo. Fondo de Cultura Económica. México, 1990.

SERAFÍ, Pere

1565. Soneto acróstico a «Dona Isabel Camps» en *Antologia de poetes catalans. Volum H: Del Segle XVI a Verdaguer*. Catalán. A cargo de Giuseppe Grilli. Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Barcelona, 1997.

SHAKESPEARE, William

1593 (antes de 1593). *Romeo and Juliet* en *The Illustrated Stratford. All 37 Plays. All 160 sonnets and poems*. Inglés. Chancellor Press. London, 1982. Traducción al castellano de Juan Manuel Rodríguez. Alba. Alcobendas, 1998.

1593 (antes de 1593). *Love's Labour's Lost* en *The Illustrated Stratford. All 37 Plays. All 160 sonnets and poems*. Inglés. Chancellor Press. London, 1982. Traducción al castellano: *A buen fin no hay mal principio. Trabajos de amor perdidos* en Espasa-Calpe. Madrid.

1594-1596. *A Midsummer Night's Dream* en *The Illustrated Stratford. All 37 Plays. All 160 sonnets and poems*. Inglés. Chancellor Press. London, 1982. Traducción al castellano de José María Valverde: *Un sueño de la noche de san Juan* en Círculo de Lectores. Barcelona, 1994.

1601-1608. *Coriolanus* en *The Illustrated Stratford. All 7 Plays. All 160 sonnets and poems*. Inglés. Chancellor Press. London, 1982.

SHERIDAN, Richard Brinsley

1775. *The Rivals*. Inglés. Edición de Ernest Benn. London, 1979.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

1679. «Villancico II Latino y Castellano» en *Obras Completas II: Villancicos y Letras Sacras*. Castellano. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Instituto Mexiquense de Cultura & Fondo de Cultura Económica. Toluca-México DF, 1994.

1692a. «Labyrinto Hendecasyllabo» («Laberinto Endecasílabo») en *Obras Completas I: Lirica Personal*. Castellano. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. Instituto Mexiquense de

- Cultura & Fondo de Cultura Económica. Toluca-México DF, 1994.  
1692b. «Anagrama que celebra la Concepción de María Santísima» en  
*Obras Completas I: Lírica Personal*. Latín. Edición, prólogo y  
notas de Alfonso Méndez Plancarte. Instituto Mexiquense de  
Cultura & Fondo de Cultura Económica. Toluca-México DF, 1994.
- SPINELLI, Aldo  
1994. *Le ripartite. Rimbalzo statistico*. Italiano. Boletín número 9 de  
la «Biblioteca Oplepiana». Cien ejemplares impresos el 30 de abril  
de 1994. Bari.
- STEPHENS, David L.  
1980. *Satire: Ventas*. Inglés. Word Ways Monograph Series 1.  
Morristown, New Jersey.
- STERNE, Laurence  
1759-1767. *Tristram Shandy*. Inglés. Edición en W. W. Norton &  
Company. New York, 1980. Traducción al castellano de Javier  
Marías. Alfaguara. Madrid, 1997.
- STOPPARD, Tom  
1968. *Rosencrantz and Guildenstern are dead*. Inglés. Faber and  
Faber. London.
- SUNYOL, Víctor  
1992a. *Màquines per escnure*. Catalán. Eumo. Vic. 1992b. «Lowly  
Pore Triptych». Catalán. Inédito.
- SWIFT, Jonathan  
1726. *Gulliver's Travels*. Inglés. Edición en Penguin Books. London,  
1986. Traducción al castellano de Javier Bueno en *Obra completa*.  
Espasa-Calpe. Madrid.
- TESTO, Giovanni  
1985. Soneto monovocálico en I en el poemario *In punto di svolta*.  
Italiano. Editore Lunarionuovo. Acireale.
- THACKERAY, William Makepeace  
1848. *Vanity Fair*. Inglés. Traducción al castellano *La feria de las  
vanidades* de Miguel Martín. Ediciones Rialp. Madrid, 1999.
- THOREAU, Henry David  
1854. *Walden or Life in the Woods*. Inglés. Traducción de Carlos  
Sánchez Rodrigo. Parsifal Ediciones. Barcelona, 1989.
- THURBER, James  
1957. *The Wonderful O*. Inglés.

TIMONEDA, Joan

1561. «Soneto a la muerte de nuestro emperador Carlos Quinto, en dos lenguajes» y «Soneto en siete lenguajes» en *Cancionero llamado Sarao de amor*. Castellano. València. Recopilados en apéndice de *Flor d'enamorats* de Joan Timoneda. Catalán. Introducción de Joan Fuster. Edicions Tres i Quatre. València, 1983. (1ª edición de 1973).

1561 B. *Cancionero llamado Sarao de amor*. Castellano. Valencia.

1562. *La flor de enamorados*. Castellano y catalán. Claudi Bornat impresor. Barcelona. Edición de las canciones catalanes en *Flor d'enamorats*. Catalán. Introducción de Joan Fuster. Edicions Tres i Quatre. València, 1983. (1ª edición de 1973).

TIRAPLOM, Ramón

1980. «So cruenta lid», poema heterogramático en *Lipo. Literatura Potencial Española* de Josep Maria ALBAIGÈS. Español. Inédito.

TIRSO DE MOLINA (seudónimo de Gabriel Téllez)

s XVII. *Amar por arte mayor*. Castellano. En *Obras dramáticas completas*. Aguilar. Madrid.

TZARA, TRISTAN (seudónimo de Samy Rosenstein)

1920. «Dada, manifeste sur l'amour faible et l'amour amer» en *Sept manifestos Dada*. Francés. Editado por Jean Jacques Pauvert. Paris, 1963. Traducción al castellano de Huberto Haltter (Héctor Manjarréz) en *Siete manifestos Dada*. Tusquets. Barcelona, 1972.

VARALDO, Giuseppe

1993. *All'alba Shahrazad andrà ammazzata*. Italiano. Vallardi editore. Milano.

VERDAGUER, Jacint

1885. *Canigó*. Catalán. Edición de Narcís Garolera con prólogo de Modest Prats. Quaderns Crema. Barcelona, 1997. Traducción al castellano de María Parés Grahit. Alianza. Madrid, 1988.

1974. «Què diuen los aucells?» en *Obres Completes de Jacint Verdguer*. Catalán. Editorial Selecta. Barcelona. Edición independiente de *Què diuen los aucells?* en La Magrana. Barcelona, 1985.

VERGÈS, Gerard

1993. *L'ombra rogenca de la lloba*. Catalán. Edicions Proa. Barcelona.
- VIAN, Boris
1963. *L'écume desfours*. Francés. Pauvert. Traducción de Luis Sastre. Alianza. Madrid, 1999.
- VILA-MATAS, Enrique
1991. *Suicidios ejemplares*. Castellano. Anagrama. Barcelona.
- VILLON, François (nombre de pluma de François de Montcorbier)
1489. *Le grant testament Villon et le petit. Son codicilfe. Le jargon et ses balades*. Francés. Edición príncipe de las obras de Villon. Pierre Levet. Paris. Reimpresión, entre otros, por Slatkine Reprints. Genève, 1967. Ediciones a discreción. Versión antigua tal como la reproduce la edición bilingüe Francés-Italiano a cargo de Emma Stojkovic Mazzariol *Opere*. Arnoldo Mondadori Editore. Milano, 1984.
- VINTRÓ, Jordi
1992. *Ludwig*. Catalán. Columna Edicions. Barcelona.
1995. «Materials per a un sil•labari». Catalán. Inédito.
1997. *Insuficiencia Mitral*. Catalán y castellano. Lumen. Barcelona.
- WALLACE, Edgar
1928. «The Rebus» en *Again the Three*. Inglés.
- WINTER, Willy de
1987. *Picardía palindrómica*. Castellano. Domés. México DF.
- WITRAM, H. J.
1983. *i-Film...* Neerlandés. Cristal-Montana Pers. Den Hague.
- WRIGHT, Ernest Vincent
1939. *Gadsby*. Inglés. Wetzel. Los Angeles.
- ZURITA y Haro, Fernando Jacinto de
1654. *Méritos disponen premios*. Castellano. Diego Díaz de la Carrera. Madrid. Recopilada por Juan Martínez Moya en *Fantasia de un susto*. Madrid, 1738.



MÀRIUS SERRA ROIG (Barcelona, 1 de mayo de 1963), es un escritor, periodista, traductor, enigmista y presentador de televisión español.

Licenciado en filología inglesa por la Universidad de Barcelona, es también, profesor de inglés. Obtuvo reconocimiento gracias a su obra *Mon oncle*. Presenta el programa de televisión de libros Alexandria, en Canal 33. Es un estudioso y coleccionista de enigmas, juegos de palabras y de todos los fenómenos de la ludolingüística. Actualmente, dirige el espacio Enigmàrius de El Matí de Cataluña Radio. Además, realiza los jeroglíficos del concurso de TV3, Bocamoll y colabora en la



revista digital *Esguard*. También colabora con el programa de Radio Nacional de España, “No es un día cualquiera”, con un espacio de crucigramas. En prensa escrita, colabora como columnista en los periódicos *Avui* y *La Vanguardia*.

Desde febrero del 2013 es miembro del Instituto de Estudios Catalanes.