

Mario García-Page Sánchez
Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)
España

Juegos verbales en la literatura española contemporánea

Recibido 13 de marzo de 2013 / Aceptado 22 de mayo de 2013

Resumen: El objetivo principal del presente estudio es exponer someramente, con una metodología esencialmente descriptiva, los principales o más recurridos juegos lingüísticos de orden fónico (en general), ilustrados con un elenco representativo de ejemplos, que han practicado los escritores de la poesía española contemporánea (en especial, primera mitad del siglo XX); a saber: paronomasia, calambur, eco, aliteración, etc.

Palabras clave: creatividad léxica, juego de palabras, lengua literaria, poesía, retórica.

Abstract: The main goal of this study is to explore and examine the main or most frequent word play of a generally phonetic kind, namely, paronomasia, pun, echo, alliteration, etc. Essentially descriptive methodology is followed throughout the paper, with a representative selection of examples taken from the contemporary Spanish poetry (mostly the first half of the 20th century).

Key words: lexical creativity, literary language, poetry, pun, rhetoric.

1. Introducción

En estas páginas, ilustrados con un nutrido repertorio de ejemplos, se exponen algunos de los principales juegos de palabras de naturaleza fónica, o esencialmente fónica, empleados en la literatura española contemporánea, si bien no afectan solo al plano del significante, sino que también conciernen a la semántica; estos juegos idiomáticos tienen un correlato terminológico en retórica: *paronomasia*, *aliteración*, *parequema*, *calambur*, *eco*, etc.

Aunque la muestra está limitada a la poesía española contemporánea, en especial del siglo XX¹, cabe advertir que los artificios señalados son también característicos de la literatura de otras épocas y de otras lenguas, así como de otros géneros literarios (novela, teatro, ensayo). La limitación de espacio exige hacer una representativa selección de ejemplos, por lo que quedarán fuera numerosos textos que habían sido previamente incluidos en el corpus confeccionado de nuestras lecturas. Tal limitación también impide extendernos en el comentario de los fenómenos e ilustraciones, por lo que el trabajo,

¹ Se incluyen, aunque en menor proporción, autores hispanoamericanos.

esencialmente descriptivo, podrá pecar de cierto formalismo. Igualmente, eludimos la cita de otras muchas referencias bibliográficas que se han consultado.

Como podrá apreciarse en la lectura del trabajo, los textos no están extraídos solo de una poesía que pudiera tildarse de lúdica o festiva, ni solo de escritores típicamente artificiosos o proclives al juego verbal o al chiste. El juego de palabras, entendido no como fórmula determinante de humor, sino como artificio creativo o ingenio constructivo que denote manipulación del lenguaje, provoque o no hilaridad, está presente en toda clase de literatura, aunque, ciertamente, algunos autores destaquen sobremanera: entre nuestros poetas contemporáneos, Blas de Otero, Gloria Fuertes, Carlos Edmundo de Ory, Vicente Huidobro, Rafael Alberti, Federico García Lorca...

Para la selección de ejemplos, dado el abundante número que conforman el corpus, se ha tenido en cuenta como criterio la mayor evidencia de la decidida voluntad o intención deliberada del poeta por crear un juego.

1. 1. El calambur

En este estudio adoptamos el concepto de *calambur* seguido habitualmente en la bibliografía española (García-Page 1990a, 2010; Mayoral 1994), de orden estrictamente formal, según el cual la suma o combinación de dos palabras contiguas en la cadena discursiva sugiere otra palabra, de tal suerte que esta, de significante más extenso, simula una forma compuesta apta para su caprichosa descomposición o segmentación en partes semánticamente autónomas, mecanismo que podría representarse mediante la pauta estructural $A + B = C$, donde $C = AB^2$.

Así, el calambur que se obtiene en 1):

1) Cuando la casa *escasa* sólo *es casa* (Gloria Fuertes)

² La definición que proporcionan Lázaro Carreter (1968) y otros autores no es del todo precisa, aunque los ejemplos que aduce sí son coincidentes, en general, con el esquema de nuestra propuesta. El *calambur* ha recibido, además, otras interpretaciones. En el ámbito francés tiene el sentido genérico de “juego de palabras”, y equivale al *pun* o *word-play* inglés; como tal, puede abarcar fenómenos muy diversos (Serra 2000), tales como la *dilogia* o *equivoco*, el *retruécano* (*antimetábole*, *antistrofá*) o la *antanaclasis*.

Asimismo, el esquema de calambur que aquí seguimos se corresponde *grosso modo* con el fenómeno que otros autores llaman *disociación* (Llano 1984), más parecido a la llamada *mot-gigogne* (Dubois 1982), si bien ejemplos típicos de disociación son descritos a veces como calambures (Vilches 1955: 60-69). El siguiente texto del escritor mejicano Xavier Villaurrutia (“Nocturno en que nada se oye”, *A media voz*) podría representar un buen ejemplo de disociación (*voz quemadura / bosque madura*), aunque también de calambur (*que madura / quema dura / quemadura*) (debe considerarse el seseo para la consecución de la homofonía):

Y en el juego angustioso de un espejo frente a otro
cae mi voz
y mi voz *que madura*
y mi voz *quemadura*
y mi *bosque madura*
y mi voz *quema dura*
como el hielo de vidrio
como el grito de hielo (Xavier Villaurrutia)

podría representarse como: A (*es*) + B (*casa*) = C (*escasa*), o bien: C (*escasa*) = A (*es*) + B (*casa*).

Ilustran magistralmente este artificio ejemplos como los siguientes:

- 2) *Adiós* hay que decir *a Dios* (Vicente Huidobro)
- 3) El ladino *Aladino Ab ladino* dino la (Vicente Huidobro)
- 4) la que *con vida convida* (Gloria Fuertes)
- 5) *el hecho* de haber sido *helecho* (Fuertes)
- 6) Un homenaje a *Don Aire* con madrileño *donaire* (Gloria Fuertes)
- 7) Difícil por ahora ser *demente*,
porque yo no escribo *de mente* (Gloria Fuertes)
- 8) Agota.
Agota.
¡Este gota *a gota!* (Gloria Fuertes)
- 9) la guerra no *se para*
la guerra nos *separa* (Gloria Fuertes)
- 10) Los poemas (¿son poemas?)
no tienen orden ni *concierto*,
—sé que a veces desconcierto—
pero están escritos *con cierto*
amor (Gloria Fuertes)
- 11) ¡*Oh diosa odiosa!* (Gloria Fuertes)
- 12) Con las flores de mi ramo
puesto *en agua*
el crujido de la *enagua*
y el chasquido de los besos (Manuel Machado)
- 13) Aunque yo tengo,
contra veneno tanto,
contraveneno (Manuel Machado)
- 14) ...Ondulan silvestres: "*Mira: flores*".
Miraflores. La reina bautizó los cubiles (Vicente Aleixandre)

- 15) En Boston es grave falta
hablar de ciertas mujeres
por eso aunque *nieva nieve*
mi boca no se atreve
a decir en voz alta
ni Eva, ni Hebe (Xavier Villaurrutia)
- 16) Yo paso entre los mares, sigo las *alas*
a las claras palomas del amor... (Eugenio García de Nora)

De acuerdo con los textos citados, la consecución de un calambur impone, al menos, las siguientes condiciones: a) la repetición ha de ser exacta o total, es decir, las series paralelas que conforman el calambur han de ser homófonas; no puede aparecer ningún sonido no iterativo (se toma la equivalencia fónica como criterio operativo, a sabiendas de que hechos de fonética sintáctica podrían poner en peligro la homofonía); b) una de las series homófonas está compuesta de dos o más palabras; las partes (A y B) en que se secciona el homófono léxico (C) son significantes enteros de palabra; c) la fractura o corte de la palabra ha de ser de orden silábico, es decir, los sumandos, A y B, tienen que constituir sílaba o grupo de sílabas en el cuerpo del significante más extenso, C; d) el agrupamiento de los sumandos en el significante más extenso ha de realizarse en el mismo orden distributivo, es decir, siguiendo un orden lineal: $A + B = AB$; e) los sumandos deben sucederse de modo consecutivo, uno inmediatamente detrás del otro, es decir, A y B han de ser elementos contiguos (inmediatez sintáctica)³.

Estas condiciones pueden verse alteradas ocasionalmente sin que por ello el resultado del juego deje de ser un calambur. Así, en 17):

- 17) ¿Dije que se llamaba *Mariví*? Sí, así se llamaba, viento y *mar* y *vi*... (Blas de Otero)

no son dos, sino tres, los significantes sumandos que participan en la construcción de *Mariví*: $A (mar) + B (y) + C (vi) = C (Mariví)$; y en 18)-20):

- 18) El amor puede ser bello como una puntilla
–ya que es *entredós*– (Gloria Fuertes)
- 19) que esté el amor-Amor a lo suyo, amando,
que esté verde o azul
que no esté *amorado*
que esté suelto
a su caer
liberado (Gloria Fuertes)

³ El ejemplo 15) ilustra lo que podríamos llamar *calambur correlativo*, en el sentido de que el poeta construye dos juegos de homofonías paralelos, que, en este caso, constituyen al mismo tiempo una constelación de parónimos (*nieve-ni Hebe / nieva-ni Eva*) y una derivatio (*nieve-nieva*).

- 20) Me gustaría tener una amiga
que se llamase Tenta
y estar siempre *conTenta* (Gloria Fuertes)

los sumandos no están presentes en el texto, sino que actúan *in absentia* en la formación de las voces *entredós*, *amorado* y *contenta*, que representan, al mismo tiempo, una dilogía o silepsis⁴; *v. gr.*: *entredós* = *entre dos*, *amorado* = *amor atado*.

Hay otros textos que muestran ciertas virtualidades que los apartan del patrón canónico del calambur arriba descrito, como, por ejemplo, aquellos en los que la agrupación de los sumandos no da lugar a un significante entero de palabra dado que el homófono léxico contiene algún sonido no recurrente, o bien aquellos en los que uno de los sumandos no es significante entero de palabra al conformarse con algún sonido no iterativo. Se trataría de artificios fronterizos con el calambur, o, sencillamente, seudocalambures (García-Page 2010).

1.2. Paronomasia

La paronomasia (lat. *annominatio*) es, sin ningún género de duda, el recurso lingüístico-retórico más empleado por los escritores; notablemente menos complejo que el calambur. De seguirse al pie de la letra la definición, en exceso vaga, de *paronomasia* que proponen, en general, todos los manuales de retórica, basada en el simple “parecido” o “ semejanza fónica”, se llegará de modo inexorable a la situación controvertida de tenerse que enfrentar a hechos de difícil catalogación, no solo por la inevitable existencia de fenómenos fronterizos (como la rima o la antanacsis), sino, entre otras razones, por la imprecisión que comporta el concepto de “parecido”, que queda al arbitrio del crítico o analista. Cabría preguntarse, por ejemplo, cuántos sonidos de una palabra han de ser los recurrentes y qué proporción han de guardar con los sonidos no recurrentes para poder hablar de semejanza; asimismo, cuál es la proporción si las palabras son monosílabas, de modo que una aliteración o una similicadencia no se conviertan en paronomasia.

Como no es nuestro objetivo hacer una propuesta de caracterización de la figura *paronomasia* (véase García-Page 1992a, 2003), nos limitaremos a exponer ejemplos ilustrativos de la misma que muestran abiertamente la voluntad de juego del poeta, conforme a esa concepción “común” o prototípica que se adopta en los estudios lingüísticos que tratan este artificio.

Entre los mecanismos (metaplasmos) más frecuentes que dan lugar a la paronomasia, cabe destacar la sustitución o trueque de un sonido (21-22) y la adición o empotre de un sonido y su sustracción o descarte (23-24):

- 21) vas *cúpula*, aunque es *cópula* infinita (Rafael Alberti)

⁴ *Cfr.*: *puntilla* – *entredós*, *amor atado* – *amor suelto* o *liberado*, *contenta* – *con Tenta*.

En el siguiente texto de Blas de Otero, es la secuencia homófona segmentada (que contiene, además, un parecuema) la que evoca el significado correspondiente a la palabra ausente:

a) oh música, *me meces*, me atolondras [*me meces* = *memece*s]

- 22) que, dóciles, vencidos, fueron *Furia*
de *feria* seca fue destrozo rudo (Francisco Brines)
- 23) *Vela* y no *vuela*. Así la mariposa (Vicente Aleixandre)
- 24) *Evitar levitar* (Gloria Fuertes)

Existen diversos recursos (léxicos, sintácticos, etc.) de resalte del juego verbal, que el poeta sabe aprovechar. Quizá los más simples, y seguramente los más comunes, son la mera yuxtaposición de los términos paronímicos (contigüidad) (25-30) y su coordinación, configurando una estructura binaria (31-34)⁵:

- 25) Libros de misa. *Tules. Velos. Velas* (Blas de Otero)
- 26) *Vivieron, bebieron, trabajaron...* (Luis Cernuda)
- 27) corazones, memorias,
vísceras, vísperas (Carlos Murciano)
- 28) *facilidad, felicidad* sin tacha (Jorge Guillén)
- 29) *Especial espacial* (Gloria Fuertes)
- 30) ¡*Rimar, remar* al mediodía! (Rafael Alberti)
- 31) *encerrado* y *enterrado* en su marco (Luis Rosales)
- 32) más de gran cantidad de *trigo* y *trino* (Claudio Rodríguez)
- 33) llena de *sol* y de *sal* (Manuel Machado)
- 34) El *dedo* y el *dado* (José Lezama Lima)

Otra estrategia de realce del juego es la simetría sintáctica (una manifestación del *isocolon*); en muchas ocasiones, como en 35-38), con repetición literal o exacta de la parte del sintagma externa al juego, consiguiendo así un destacado de la paronomasia más intenso al ser la pareja de parónimos lo único que no se repite idénticamente⁶:

- 35) Canten tus *alas*, canten tus *olas* (Rafael Alberti)
- 36) ¿Era *hombre*, era *hembra*: fue un momento? (Rafael Alberti)

⁵ Véase, por ejemplo, García-Page (2005).

⁶ Repárese, además, en el juego paronomástico *olas - solas*: la asimilación de sibilantes contiguas en el sintagma *alas solas* sugiere la repetición de *olas*.

- 37) que también *aspirase*, que también *esperase* (Vicente Aleixandre)
- 38) para cantar al *viento*, para cantar al *verso* (Dámaso Alonso)
- 39) la *cuña* de los años, la *coña* de los cantos (Gabriel Celaya)
- 40) Suena la soledad de *Dios*. Sentimos
la soledad de *dos* (Blas de Otero)
- 41) donde, amando las manos, no sabemos
si los senos son *olas*, si son remos
los brazos, si son *alas* solas de oro (Blas de Otero)
- 42) ¡Oh *Cuba!* ¡Oh *curva* de suspiro y barro! (Federico García Lorca)

Una manifestación de esta estrategia, si cabe más sutil y artificiosa, es el paralelismo versal; es decir, la configuración de series de versos paralelísticos, con repetición literal o no del resto del enunciado del que el parónimo forma parte (43-46)⁷:

- 43) Que en los *penales* no haya ningún justo
Que en los *panales* no haya ningún zángano
Que en las *trazas* no haya hipocresía
Que en los *trece* no haya desengaño (Gloria Fuertes)
- 44) entre el *hombre* y su rostro
entre el *nombre* de Dios y su vacío (Ángel Valente)
- 45) esta palabra dice *laboriosa*
esta palabra dice *labio rosa* (Blas de Otero)
- 46) todo el *calor* fluyente de la seda gozosa
todo el *claror* hermoso de su abril fugitivo (Rafael Morales)

La ubicación de los parónimos en posiciones estratégicas dentro del verso, de la estrofa o del poema es otro recurso de realce, dando lugar a figuras como la anáfora (47-48), la epífora (49-51), la anadiplosis (52-53), etc.:

- 47) *Sal* de mi tierra,
sol de mi cielo (Miguel de Unamuno)

⁷ Advértase el mecanismo de consecución del juego en 45): uno de los parónimos está conformado por dos palabras; en cierto modo, se trata de un calambur imperfecto. Blas de Otero vuelve a utilizar el mismo artificio técnico en el siguiente texto de *Pido la paz y la palabra*:

- a) después de *tanta luz*, de tanto
tacto sutil, de *Tántalo* es la pena

- 48) *cúmulo* de sierpes
túmulo de lava (Gloria Fuertes)
- 49) otros *hombres*,
otros *nombres* (Ramón de Garciasol)
- 50) Pierdes la *chaveta*
cambias la *chaqueta* (Gloria Fuertes)
- 51) de mágicos lagos en tristes *jardines*
y enfermos *jazmines* (Antonio Machado)
- 52) trasegadas *muletas*,
mulatos agua y fuego (Silvano Sernesi)
- 53) En tu camino un *cinzel*,
pinzel se hubiera vuelto (Rafael Alberti)

La reduplicación o cadena que representa la anadiplosis se ve rota cuando, de forma a todas luces deliberada, el poeta incrusta entre los parónimos un comentario o inciso, o un simple marcador discursivo reformulativo o correctivo (*epanortosis*):

- 54) no dejes que el *picador*
–digo que el *pecador*–
quiero decir que el Dolor (Gloria Fuertes)
- 55) ¿No es así? Dímelo *Carlos*, ¡digo!, *Querlos* (Eduardo Chicharro)

Otros recursos de resalte son, si cabe, más artificiosos, como la creación de series correlativas de parónimos (56–60):

- 56) para todas las *cintas* más *distantes*
para todas las *citas* más *distintas* (César Vallejo)
[CITAS:CINTAS, DISTANTES:DISTINTAS]
- 57) Con el *alma* al *hombro*
bajo el *olmo*, el *hombre* (Gloria Fuertes)
[ALMA:OLMO, HOMBRO:HOMBRE]
- 58) *Alada brisa salada*
brasa viva (Rafael Alberti)
[ALADA:SALADA, BRISA:BRASA]
- 59) con mi *constante* *pena instante*, *plena* (M. Hernández)
[CONSTANTE:INSTANTE, PENA:PLENA]

- 60) un pálido palio llevo, un cortejo ardiente,
un *viento de metal* que vive solo,
un *sirviente mortal* vestido de hambre (Pablo Neruda)
[VIENTO-SIRVIENTE, METAL-MORTAL

o la formación de haces múltiples en torno a una misma cuasi-homofonía o relación paronímica (61-63):

- 61) *aves, suaves*, lluvias, hilos, *llaves* (Carlos Edmundo de Ory)
[AVE > suAVE – llAVEs

- 62) considera tu crisis, suma, sigue,
tájala, bájala, ájala (César Vallejo)
[ÁJALA > bÁJALA - tÁJALA

- 63) se ríen de la *inocencia*
han hecho del puro amor
una *indecencia*
¡No sé qué coño hace la *ciencia*!
A los no locos se nos acaba la pila
de *paciencia* (Gloria Fuertes)
[CIENCIA > paCIENCIA - IndeCENCIA - InoCENCIA

El llamado *paso a paso* (o *doublet*) sería un tipo particular de cadena. A este artificio podrían responder ejemplos como los siguientes (64-66), donde los eslabones paronímicos de la cadena que se van sucediendo se construyen el uno sobre el otro mediante la simple sustitución de un sonido:

- 64) Los años *pasan*,
Los años *pesan*,
Los años *pisan*,
Los años *posan*,
¿Por qué no *pusan* los años? (Felipe Boso)
[PASAN → PESAN → PISAN → POSAN → PUSAN

- 65) Daba *pasos*, daba *pesos*,
pisos daba, daba *posos* (G. Alejandro Carriedo)
[PASOS → PESOS → PISOS → POSOS

- 66) Yo,
remera de barcas,
ramera de hombres,
romera de almas,
rimera de versos (Gloria Fuertes)
[REMERA → RAMERA → ROMERA → RIMERA

Otra suerte de cadena sería la que configuran las series de parónimos de 67-69), esta vez mediante la adición de un sonido (o varios), de modo que la base léxica inicial se va incrementando fónicamente de manera progresiva:

67) cuando te aunaba entre *las olas solas* (Carlos Bousoño)
[LAS → OLAS → sOLAS]

68) Muchas veces se está solo
pero mejor con *decoro*
¡A la mierda el *oro*
y a la mierda el *coro!* (Gloria Fuertes)
[ORO → CORO → deCORO]

69) te *daría*
te *adoraría*.
Haría algo que es más difícil (José Hierro)
[HARÍA → DARÍA → aDorARÍA]

Un procedimiento bastante ingenioso de consecución de una paronomasia es la inversión o permuta de los sonidos (70-80); el resultado podría analizarse como una suerte de anagrama (en realidad, el par *ONU / uno* constituye un bifronte)⁸:

70) y en la *Onu* hablaba *uno* (Blas de Otero)

71) en *medio* de los dos, el *miedo* crece (Blas de Otero)

72) Yo soy un *gato*, una *gota* de agua salada en tu Mano (Leopoldo María Panero)

73) Entrenador antiguo de *bacos* y *bocas* (Ángel Crespo)

74) *volcanes*,
balcones del infierno (Gloria Fuertes)

75) Ya sé que soy *tonta* de amar *tanto* (Gloria Fuertes)

76) Solamente en la gran *utbe*
crece la *ubre* (Gloria Fuertes)

⁸ Puede haber, lógicamente, inversión de sonidos sin que se llegue al anagrama perfecto (al existir algún sonido no iterativo), como ocurre en estos versos de Pablo Neruda (en a) difieren en el cambio *e / a*, y en b), *o / Ø*: a *paloma* le falta una o para ser anagrama de *amapola*):

- a) sus ojos de eucaliptos roban sombra,
su cuerpo de campana *galopa* y *golpea*
- b) De lo sonoro, creciendo, cuando
la noche sale sola, como reciente viuda,
como *paloma* o *amapola* o beso

77) nos enseñaron a *nadar* antes que a *andar* (Gloria Fuertes)

78) Y me avergüenzo de un libro lujoso de poemas
encuadrado en piel de *hembra*
ante tanta *hambre* (Gloria Fuertes)

79) Viene la nieve.
Cae
poco
a
copo (Blas de Otero)

80) Inger
Ingre
Inegr
Inreg
Inrge
[...] (Juan-Eduardo Cirlot)

En 79), el juego paronomásico se construye sobre uno de los constituyentes de la locución adverbial *poco a poco*, por lo que se conjuga con otro juego lingüístico, la ruptura del cliché; en realidad, se trataría de una paronomasia *in absentia*, dado que el término sustituyente (*copo*) establece la relación, dentro del microcontexto de la locución, con el parónimo sustituido que no está expreso (*poco*), no obstante idéntico al primer componente de la locución, que sí está expreso. En 80), Cirlot diseña un juego meramente formal ensartando anagramas, que son obtenidos mediante la inversión de los cinco sonidos que conforman la palabra inicial *Inger*. “Inger permutaciones” podría describirse, en cierta medida, como un poema heterogramático (Serra 2000).

La paronomasia se reviste también de un valor lúdico intenso cuando adopta unas determinadas configuraciones, como ocurre con la paronomasia llamada *de inclusión* (Martínez García 1976, García-Page 1992a, 2003), al simular un proceso de composición morfológica, en el sentido de que el parónimo fónicamente más breve se antoja como parte integrante de la estructura morfológica del parónimo más extenso; esa simulación es mayor cuando aquel se incrusta en la cabeza o la coda de este (véanse además 1.3. y 1.4). Guarda gran parentesco, por un lado, con el proceso de formación de la palabra maleta o palabra sándwich⁹, y, por otro, con la falsa etimología:

81) *Florencia* –*flor* de música y aroma– (Manuel Machado)
[FLOR(encia) = FLOR

82) Mi *verso* es para el *universo* (Gloria Fuertes)
[(uni)VERSO = VERSO

⁹ Los ejemplos que se aducen pertenecen exclusivamente a la llamada *paronomasia continua de inclusión* (véase García-Page 1992a, 2003).

83) Desde allí te contemplo en *pie* y en *pie*dra (Ángel Valente)
[PIE(dra) = PIE

84) soñando en la *mar amarga* (Federico García Lorca)
[(a)MAR(ga) = MAR

85) tus pechos tan garridos rememorándome de *mora* (Blas de Otero)
[(reme)MORÁ(ndome) = MORA

La artificiosidad es aún mayor cuando se recurre a un código criptográfico: en 86), Blas de Otero esconde sutilmente un nombre propio (*Teresa*) en el interior de una palabra aparentemente simple, inocente, inmotivada (*interesante*), y en 87), es un derivado sufijal de un nombre propio, el gentilicio *picassiano*, el que acoge en su seno una palabra que se antoja constituyente morfológico del mismo (*casi*), igual que hacía Federico García Lorca en 84) con la palabra *mar*, encastrada en el adjetivo *amarga*, o Blas de Otero en 85), con el sustantivo *mora*, encapsulado en *rememorándome*:

86) *Interesante* muchacha la *Teresa*, que se ganó un apasionado camafeo de octavas reales (Blas de Otero)
[(in)TERESA(nte) = TERESA

87) enormes pies descalzos,
casi
picassianos (Blas de Otero)
[(pi)CASSI(anos) = CASI

El poeta vuelve a instar al lector a emparentar palabras morfológica y semánticamente distintas en textos como los siguientes, en los que el parónimo más breve sería el resultado de practicar una simple operación de síncopa¹⁰:

88) *Fotógrafa fofa* (Gloria Fuertes)
[FO(tógra)FA = FOFA

89) pero *vino* un *vilano* de repente (Gloria Fuertes)
[VI(la)NO = VINO

90) Tanta pata y ningún *brazo*
¡Qué *bromazo!* Gloria Fuertes)
[BRO(ma)ZO = BRAZO

91) En *primavera*
te vi

¹⁰ En distintos trabajos nuestros hemos utilizado el término *síncopa* para referirnos a este artificio lúdico (García-Page 2003: 139-142, 1992a).

por vez *primera* (Rafael Montesinos)

[PRIM(av)ERA = PRIMERA

92) el *círculo* del *circo* (Jorge Guillén)

[CÍRC(ul)O = CIRCO

93) *Lamento lento* (Pablo Neruda)

[L(am)ENTO = LENTO

94) se puebla de *planetas* de *plata* enronquecida (Pablo Neruda)

[PLA(ne)TA(s) = PLATA

95) *pintado pino* (Blas de Otero)

[PIN(tad)O = PINO

96) *duradero* como el *Duero* (Blas de Otero)

[DU(rad)ERO = DUERO

97) íntimamente, *entimismada*, *tímida* (Blas de Otero)

[(en)TIMI(sma)DA = TÍMIDA

98) y pasa el primer ómnibus con su andar *cansino* de *asno* (Blas de Otero)

[(c)A(n)S(i)NO = ASNO

Este tipo de paronomasias coincide formalmente en gran medida con el proceso de creación de palabras canguro, en la terminología de Lederer (1966)¹¹, en las que una palabra alberga en su seno o bolsa a otra: *fofa* ⊂ *fotografía*, *vino* ⊂ *vilano*, *brazo* ⊂ *bromazo*, *primera* ⊂ *primavera*, *circo* ⊂ *círculo*, *lento* ⊂ *lamento*, *plata* ⊂ *planeta*, *pino* ⊂ *pintado*, *Duero* ⊂ *duradero*, *tímida* ⊂ *entimismada*, *asno* ⊂ *cansino*.

Otro ingenioso juego idiomático es lo que podría considerarse una manifestación particular de la ludoacronimia: una palabra semánticamente plena, autónoma, simula ser el resultado de la suma o conjunción¹² de otras dos voces mutiladas conforme a alguno de los procedimientos habituales de consecución de acrónimos: fundamentalmente, bien

¹¹ Pero no pueden describirse como tales en el sentido estricto porque no reúnen todos los constreñimientos que exige la *palabra canguro* en la teoría de su promotor; entre otros, la similitud semántica entre la madre canguro y su hijo (del tipo MALA ⊂ MALvada).

Adviértase que, desde el punto de vista fónico, tampoco sería válida la relación *tímida-entimismada*, ni desde el punto de vista gráfico, la pareja *vaga-barriga*:

a) arrastrando su tierra y sus raíces

y su *vaga barriga* en donde duermen (Pablo Neruda)

[BA(ri)GA = VAGA

¹² En otros trabajos nuestros también se empleaba el término *sumación* García-Page (2003: 139-142, 1992a).

A veces intervienen tres sumandos, como ocurre en el siguiente texto de Gloria Fuertes:

a) *entre las uñas* tierra en las *entrañas*

[ENTR(e) + (l)AS + (u)ÑAS = ENTRAÑAS

Para que resulte perfecta la suma, con la correspondiente poda o mutilación de sonidos no iterativos, es preciso recurrir al artículo *las*, que contiene la vocal abierta que necesita la conjunción de *entre* y *uñas* para formar la voz *entrañas*.

eliminando material fonético en las dos palabras –ya sea al final y al comienzo, respectivamente, ya sea al final de cada una–, bien eliminándolo solo en una de ellas. En algunos casos, cabría pensar que lo que pretende el escritor es sugerir o hacer creer al lector que el término resultante es realmente un compuesto obtenido mediante el combinado de los otros dos; en otros casos, parece más un enigma; en cualquier caso, es evidente que la elección de esas voces es calculada, responde a un plan preconcebido:

- 99) Aquí yace *Raimundo raíces del mundo* son sus venas
Aquí yace *Clarisa clara risa* enclaustrada en la luz
Aquí yace *Marcelo mar y cielo* en el mismo violoncelo (Vicente Huidobro)
[RAÍ(ces) + MUNDO = RAIMUNDO
[CLAR(a) + (r)ISA / CLA(ra) + RISA = CLARISA
MAR + C(i)ELO = MARCELO
- 100) Entre *Santander* y *Asturias*
pasa un río, pasa un ciervo,
pasa un rebaño de *santas* (Gloria Fuertes)
[SANT(ander) + AS(turias) = SANTAS
- 101) porque *alta eres* y estarás en *altares* (Gloria Fuertes)
[ALTA + (e)RES = ALTARES
- 102) Vas y *vienes*
y yo *sierra*
que te *sierra*
los arbustos
de mis *sienes* (Gloria Fuertes)
[SIE(rra) + (vie)NES = SIENES
- 103) No es lo *mismo*
cine que *cinismo* (Gloria Fuertes)
[CIN(e) + (m)ISMO = CINISMO
- 104) *Mundo, huerto* casi *muerto* (Gloria Fuertes)
[MU(ndo) + (Hu)ERTO = MUERTO
- 105) *España, espina* de mi alma. *Uña*
y carne de mi alma. Arráncame
tu cáliz de las manos (Blas de Otero)
[ESP(in)A + (u)ñÑA = ESPAÑA
- 106) *qué olores, colores, sabores, contactos...* (José Hierro)
[QU(é) + OLORES = COLORES
- 107) en esta noche hay algo de navíos
de *carnaval* de Navidad de Navacerrada

de *carne* y *vendaval* noche de noches (C. E. de Ory)

[CARN(e) + (vend)AVAL = CARNAVAL

108) *Cecilia Carol*,
estudiante de Filosofía y Letras.
Anselma Lucía,
taquimeca,
Y yo, siempre andando

[CE(cilia) CA(rol) = CECA

de la *Ceca* a la meca (Blas de Otero)

(taqui)meca = meca

Así como el antropónimo *Raimundo* es propuesto por Huidobro como un compuesto formado por los formantes *raíces* y *mundo* (99) o el topónimo *España*, por Blas de Otero, como el acrónimo de *espina* y *uña* (105), en 108), el nombre propio *Cecilia Carol*, está oculto tras el disfraz léxico de la palabra *Ceca*, que al poeta se le ha antojado convertir en su acrónimo, si bien su ocultación resulta más lograda, la solución más inaccesible (en una lectura rápida pasa desapercibido), al coincidir el acrónimo con uno de los constituyentes de la locución adverbial *de la ceca a la meca*.

Recurriendo al código criptográfico, es posible descifrar la palabra *tapia*, clave o el tema del texto (109), que, diseminada, aparece oculta o camuflada entre otros signos en varias partes del poema; es un juego similar al “enigma”, dado que el lector tiene que buscar en el texto la palabra oculta¹³:

109) La corneta del niño *está piando*
junto a la *tapia* del cementerio.
La corneta del niño *está llorando*,
y hay que tomarla en serio.

Cometa de color caramelo,
la mano blanca como la cera.
El césped verde crece por el cielo
de una extraña manera.

La corneta *chiquita* y *piadora*,
junto a la *tapia* rosa y triste.

¹³ Aunque ya no pueda hablarse de paronomasia, el juego paragramático o hipogramático es ostensible en los siguientes textos de Blas de Otero, en una versión reelaborada del otro, donde las letras de *Bilbao* aparecen esparcidas, siguiendo el orden consecutivo, en las palabras conformantes del último verso (Senabre 1966):

- a) Otra vez
debo decir he visto estoy cansado
de ver
herrumbre añil enjalbegada roña
- b) había un albañil enjalbegado

Le Bigot (1985:6-8) también descubre las palabras clave *paz* y *aire* diseminadas entre los componentes gráficos de otras palabras contiguas o próximas en varios poemas oterianos.

El niño ríe, mueve el cuello, llora

[(es)TÁ + PIA(ndo) = TAPIA

y grito para qué naciste. (Blas Otero)

(chiqui)TA + PIA(dora) = TAPIA

Otro alarde de ingenio es la paronomasia que se construye sobre un mismo esqueleto fonético, que recuerda al italiano *bisticcio*. El esquema fijo está constituido normalmente por los sonidos consonánticos, siendo las vocales las unidades que protagonizan los cambios; se obtiene así la impresión de que es una misma palabra que va modificándose conforme cambian las vocales¹⁴:

110) que puso encima de las *crestas cristos* (Gabino Alejandro Carriedo)

[cr - st - s

111) y más *cerca* del *circo* (Gloria Fuertes)

[c - rc -

112) la noche *sale sola*, como reciente viuda (Pablo Neruda)

[s - l -

113) Insomne *Adán* de polvo en un *edén* de sombras (Pablo García Baena)

[- d - n

Contrario al proceso habitual de formación de una paronomasia, existe un tipo de paronomasia, que podría llamarse paronomasia *in absentia*, que se crea al poner en relación un término presente en el texto con otro ausente. Para el mejor reconocimiento del artificio, el poeta suele recurrir a estructuras prefabricadas que forman parte de la memoria colectiva, con el fin de que el lector sea capaz de reconocer el elemento sustituido, *in absentia*, oculto tras el elemento sustituyente. Este tipo de artificio es considerado por algunos autores como una suerte de *centón* (Serra 2000):

114) Desde el accidente tengo *cadena* perpetua

Del susto se me retiró el *periódico* (Gloria Fuertes)

[cadena perpetua / periodo

115) poeta, mejor China

y que un día veamos, Dios mediante,

del *Lupus Dei* la atroz escabechina (Carlos Álvarez)

[Opus Dei

116) Viene la nieve.

Cae

¹⁴ Si prescindimos de la primera parte de la palabra *Zamora*, se obtiene el esquema “vocal + r + vocal” en el siguiente texto de Blas de Otero (si bien a veces se preserva una vocal: *ora / era*):

a) *Zamora era de oro*

poco
a
copo (Blas de Otero)

[poco a poco

117) Escupir contra el cielo de los *tundras*
y las medallas de los *similares* (Blas de Otero)

[curas -militares¹⁵

118) Tachia, los hombres sufren. No tenemos
ni un pedazo de *paz* con que aplacarles (Blas de Otero)

[pan

119) Todo te recordaba, Antonio Machado (andaba
yo igual que tú, de forma un poco *vacilenta*) (Blas de Otero)

[macilenta / vacilante

120) Esta noche (recordad
lo que digo) es *Nochepena*
y mañana Navidad (Rafael Montesinos)

[Nochebuena

La llamada en retórica *falsa etimología* o *falso derivado*, que ejemplifican los textos (121-130), no es sino un tipo de paronomasia colindante con la figura morfológica *derivatio*. Como se ha comentado al principio, la paronomasia limita con varios fenómenos lingüístico-retóricos, cuando no los abarca. El poeta pretende hacer creer al lector que los parónimos no son tales, sino, simple y llanamente, elementos de una misma familia de palabras; a este respecto, es ilustrativo el ejemplo 130), donde Carlos Edmundo de Ory construye series de parejas de falsos derivados:

121) *penibélica pena* (Carlos Edmundo de Ory)

122) El *tallo*
estalla (Octavio Paz)

123) del *disparate*, *disparo* mi ballesta (Eduardo Chicharro)

1247) Creo en los *platillos* volantes.
Creo en las *platillas* que envuelven el chocolate (Gloria Fuertes)

125) que no se queje *Unamuno*,
que ha habido *unanimidad* (Blas de Otero)

¹⁵ La alusión a la palabra tabú *curas* no solo se esconde camuflada en *tundras* (donde, aunque se suceden en el mismo orden lineal los constituyentes fónicos: *u-ras*, falta la /k/), sino que está esparcida en los vocablos previos: (es)CU(pir) (cont)RA (el cielo de lo)S.

- 126) *España despeñada* (Blas de Otero)
- 127) silba
el cierzo, *Andalucía*
anda descalza (Blas de Otero)
- 128) Pasaron insomnes,
ángeles *viadores* y arcángeles *aviadores* (Blas de Otero)
- 129) *Canto al Cantábrico* (Blas de Otero)
- 130) 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* (Carlos Edmundo de Ory)

Otra manifestación del juego paronomásico consiste, como en el último texto citado, en el caprichoso amontonamiento de parónimos; es lo que ocurre en 131), donde la poetisa, en un ejercicio circense, solo parece estar interesada en enumerar parónimos según le vienen a la mente, sin ton ni son, como si no existiera otra finalidad que la de provocar la hilaridad mediante tales asociaciones:

- 131) *Blusa de Blasa.*
Solo en el *polo.*
Garra de la *guerra.*
Qué ásko de *casco.*
Cuento que *encanta.*
Pato a la *puta.*
Pena de *pene.*
Pancha y su *Pancho.*
Vista a la *bestia.*
La tía teta.
Los senos sanos.
Siete de *sota.*
Leche en el *lecho.*
Nicho en la *noche* (Gloria Fuertes)

No menos derroche de piruetas acrobáticas exhibe el texto 132): un juego basado en el apareamiento de parónimos al final de cada verso del poema, simulando las viejas composiciones en eco:

- 132) Si de algo positivo es la *certeza: cerveza.*
Si de algo negativo *incertidumbre: lumbre.*

... La improbabilidad es *mucha: lucha*.
Aunque tu amor no te dé *cama: ama*.
Si tu amor no quiere *verte: Muerte*.
Si ave nueva te da *cita: resucita*. (Gloria Fuertes)

1.3. Parequema

El parequema, según las escasas definiciones de que disponemos (Lausberg 1960; Lázaro Carreter 1968; *cfr.* García-Page 2012)¹⁶, no es sino un tipo de paronomasia, de carácter continuo, que exige la contigüidad de los signos conformantes de la relación, y consiste esencialmente en la reproducción de una palabra o coda de palabra en la cabeza de la palabra inmediatamente siguiente, tal como ilustran los ejemplos que se citan a continuación. Uno de los poetas más prolíficos en el empleo consciente de este artificio es Blas de Otero, del que se citan solo unos pocos textos:

133) sin *norte*, *Norteamérica*, cayéndose hacia arriba (Blas de Otero)

134) Aquí estoy
frente a *ti T*ibidabo (Blas de Otero)

135) de todo lo que vi, pisé, palpé
desde el *Nevá nevado* hasta Pekín (Blas de Otero)

136) inerme. Y como soy un *pobre obrero*
de la palabra, un mínimo minero (Blas de Otero)

137) un colosal vacío que se hundiera
en un silencio desolado, *liento*.
Entonces ¿para qué vivir, oh hijos
de madre; a qué vidrieras, crucifijos
y todo lo demás? Basta la muerte (Blas de Otero)

138) Árboles abolidos,
volveréis a brillar
al *sol. Olmos*, sonoros, altos
álamos, lentas encinas (Blas de Otero)

139) Por *fin finge* la muerte un alba hermosa (Blas de Otero)

¹⁶ Lausberg (1960) la define como una clase de paronomasia, aunque la mayoría de los autores (Lázaro Carreter 1968, p. ej.) hablan de *cacofonía*. Nosotros creemos que la repetición fónica que da forma al parequema no siempre constituye una paronomasia (como en 134 o 138), aunque sea la manifestación más abundante, ni puede asociarse sistemáticamente a la cacofonía (García-Page 2012).

Hay algunos autores, como Godel (1967), que han tratado a fondo esta figura sin asignarle el nombre de parequema. Tampoco recibe ningún nombre en el estudio de Emilio Alarcos Llorach sobre Blas de Otero (1966: 148-149), donde incluye algunos ejemplos de parequema imperfecto (*bimen inmenso, chuchillo chillando*).

- 140) *Gira, Giralda-girasol*, morena,
libre, en un pie, de escrúpulos y ropa (Rafael Alberti)
- 141) *faro, farol, farolera*,
[...]
del *faro farolerí* (Rafael Alberti)
- 142) la tierna imagen *ajena* (Luis Cernuda)
- 143) Mi privilegiado aquel, *aquel aquello* (Miguel Hernández)
- 144) mi gama de la fuente: es *ser serena*,
de la nieve: es ser fría (Miguel Hernández)
- 145) Ala ola ole *ala Aladino* (Vicente Huidobro)
- 146) que merienden
pas pasa pan
con chocolate (Ángel González)
- 147) ¿Proclamarán un día
cuyo *sol solitario*
alucinadamente
queme nuestros despojos? (Ángel Valente)
- 148) Alza, alza tu *pañó*;
años, sustancia del olvido; ¡fuera, en desbandada! (Félix Grande)
- 149) ni la diste a su *mar maravillada*
los picos de tus pechos, que yo tanto conozco (Carlos Murciano)
- 150) nos da canción a cambio
de dolor, de injusticia. Tú ven, *ven*,
bendito polen, dame
tu claridad, tu libertad, y ponte (Claudio Rodríguez)
- 151) ni timbres, ni aún ni quicios,
sino inocencia, libertad, destino (Claudio Rodríguez)
- 152) en no se sabe cuál *rincón rinconocido* (Carlos Edmundo de Ory)
- 153) Caí *caí Caín* (Gloria Fuertes)
- 154) *Intenta*
tentativas (Gloria Fuertes)

- 155) –cuando venga el calor no habrá quien *pare-*.
Parece que quieren armar una (Gloria Fuertes)
- 156) *verde verderol* (Juan Ramón Jiménez)
- 157) Esta *consta, constante*, en pie o hablando... (Vicente Aleixandre)
- 158) ¡Mármara, *mar, maramar!* (Jorge Guillén)

Como puede comprobarse en algunos ejemplos, el parequema converge con la falsa etimología: se trata de falsos derivados que construyen un parequema al hallarse contiguos. Frente a la forma binaria habitual, en 141) el poeta construye una cadena de tres elementos.

1.4. Eco

El eco resulta de la repetición de la coda de una palabra en la palabra inmediatamente subsiguiente, de significante más breve. Como ocurría con el parequema, exige contigüidad de los signos conformantes y continuidad, en el mismo orden distributivo, de los sonidos recurrentes que representan el eco (es decir, no puede producirse la interposición de sonidos no iterativos ni producirse metátesis ninguna), y puede manifestarse igualmente como una paronomasia dependiendo del número de sonidos recurrentes. Frente al parequema, el eco exige que el componente-eco, es decir, el segundo término repetido, constituya palabra¹⁷:

- 159) ¡Ay misera de ti! ¡ay española
ola lejana! Sálvame contigo (Blas de Otero)
- 160) en una *sola ola*
Las soledades de los españoles (Blas de Otero)
- 161) de los planetas. Ved. La Nada en *pleno*.
No preguntéis. Estaban. Se aventuraron (Blas de Otero)
- 162) Por Pasagarri las últimas nieves
y por Arlancha *helechos hechos* llanto (Blas de Otero)
- 163) Tenga, un vaso de whisky para usted, y para mí *coca-cola*,
¡hola, hola! no está mal (Blas de Otero)
- 164) Cuando voy por la calle
o bien en algún pueblo con *palomas*,
lomas y puente romano (Blas de Otero)

¹⁷ En este sentido, el eco solo podrá estar constituido por dos palabras: en caso de formarse una serie de tres o más elementos, los últimos han de ser la misma palabra repetida (186-187), salvo que se trate de dos ecos distintos.

- 165) Segundo *espato puto* de tu progenitora (Rafael Alberti)
- 166) Y en esta barca, *bogando*,
ando por la mar buscando
la ropa del marinero (Rafael Alberti)
- 167) Y el mascarón
que se *dispara*
para
bailar en la procesión (Rafael Alberti)
- 168) Sigerico... Alarico... *Turismundo*.
Mundo de nombres... (Vicente Aleixandre)
- 169) *Homenaje enaje* nado a Manuel de Cabral (Carlos Edmundo de Ory)
- 170) y más caro me *cuesta esta* mi máscara (Carlos Edmundo de Ory)
- 171) Odio el agora la odio
odio también la palestra
odio el musgo el *licopodio*
odio la mano maestra (Carlos Edmundo de Ory)
- 172) te *adoraría*.
Haría
algo que es más difícil (José Hierro)
- 173) ¡Vámonos! ¡Vámonos a la *Dehesa esa!* (Gloria Fuertes)
- 174) *Despacio espacio* (Gloria Fuertes)
- 175) Con reflujos de *plata*,
ata el río y *desata* (Luis Cernuda)
- 176) Esgrime
tu *crespada*
espada (Miguel Hernández)
- 177) el cereal rastrojo *barbihecho*,
hecho una pura llaga campesina (Miguel Hernández)
- 178) donde su *dentadura dura* muerde (Miguel Hernández)
- 179) pues para que las *malas alas* vuelen, aún quedan aires (Miguel Hernández)

- 180) ¡Elevadme, embebedme!
¡Vedme, resucitadme! (Carlos Bousoño)
- 181) como una matemática *presencia*,
esencia terminante que resiste (Carlos Bousoño)
- 182) El ladino Aladino Ah *ladino dino* la (Vicente Huidobro)
- 183) Aquí yace *Altazor azor* fulminado por la altura (Vicente Huidobro)
- 184) Nada de *trabajos bajos*. ¡Grandeza! ¡Y ostentación! (Gabriel Celaya)
- 185) quiero oír cómo el pobre
ruido de nuestro pulso se va a *rastras*
tras el cálido son de alianza (Claudio Rodríguez)
- 186) Íncultas guerras paupérrimas, sangre
infecunda perdida. (No sé nada,
nada). *Ganada* (no sé) *nada, nada*:
éste es el *seco eco* de la sangre (Blas de Otero)
- 187) Pespunte de seda virgen
tu canción.
Abejaruco.
Uco uco uco uco (Federico García Lorca)

Si la simple yuxtaposición de los signos-eco puede interpretarse como un síntoma de la voluntad de crear un juego, textos como los dos últimos en los que se utiliza la palabra *eco* o se forma una retahíla de rimas o similitudines repetidas simulando el efecto acústico del eco constituyen pruebas irrefutables de ese deliberado interés del poeta por construir el artificio. Asimismo, algunos de estos juegos podrían analizarse como manifestaciones de la falsa etimología (*Altazor / azor, licopodio / odio, dentadura / dura, Turismundo / mundo*, etc.). Cabe advertir, además, que algunos textos contienen otras clases de juegos.

1.5. Aliteración

La aliteración es un fenómeno muy común en la lengua, y especialmente en el discurso literario. Lo que nos interesa aquí es mostrar el carácter artificioso que cobra la aliteración cuando es algo calculado o intencionalmente buscado por el poeta (véase también López Bernasocchi y López de Abiada 1984: 217-229).

Adoptamos una concepción relativamente laxa de la aliteración en lo que se refiere a su ubicación dentro de la palabra, aunque nos centraremos en aquellas recurrencias que se producen al principio o en el interior de la palabra¹⁸.

La aliteración programada o intencionada suele consistir en una repetición con carácter iterativo o recurrente, y las palabras que contienen los sonidos aliterados aparecen normalmente próximas entre sí:

188) chocaste con mi patria, manejada
por conductores *torvos*: cruz y espada (Blas de Otero)

189) a publicar lo que piensa
el *ramo*, *vamos a mover*
la rosa, *la mayoría* (Blas de Otero)

190) No sé por qué *avenida*
movida por el *viento* de *noviembre* (Blas de Otero)

191) *Nuestro destino está*
en las manos de los que aran la tierra (Blas de Otero)

192) los *árboles*
bambolean (Blas de Otero)

193) yo soy la *semilla*
de *mí misma*. Dame
tu *mano*. Y *camínemos* (Blas de Otero)

194) *Zamora era de oro* (Blas de Otero)

Como puede apreciarse, en algunos textos el segmento repetitivo está compuesto por dos o más sonidos, lo que da lugar a una aliteración intensa o reforzada. En situaciones extremas, este tipo de aliteración puede confundirse con una paronomasia (p. ej., 194, 196, 206, 211, etc.).

Otra estrategia de la aliteración es su posición al comienzo de varias palabras más o menos vecinas, sea simple o intensa (*parómeon*):

195) Si el aire
público, pudiera competir

¹⁸ Como es sabido, algunos estudiosos limitan la aliteración a la repetición que se produce al inicio de la palabra. Asimismo, cuando la repetición es al final, la aliteración se traduce, *grosso modo*, en un homoiotéleuton o similitudencia, o una suerte de rima imperfecta. Véanse, entre otros, Lausberg (1960), Valesio (1967), Senabre (1981), Lázaro Carreter (1984) o García-Page (1992b, 2003, 2009b).

La mayoría de los ejemplos del corpus pertenecen a Blas de Otero y aparecen recogidos en García-Page (2009a, 2011). Blas de Otero es un poeta especialmente obsesionado con la aliteración y otros artefactos fónicos, como la paronomasia y el homoiotéleuton.

con mi *pecho*
personal, acechado *por* la *sombra*,
oh *población* de *claridad* (Blas de Otero)

196) Otro año más. *España* en *sombra*. *Espesa* (Blas de Otero)

197) *Espaciosa* y *triste España* (Blas de Otero)

198) *España*, *espina* de mi *alma*. *Uña* (Blas de Otero)

199) esta *verdad* *vertida* en la *palabra* (Blas de Otero)

200) *Nocturno*, *trema* un *tren*,
rielan los *rieles* (Blas de Otero)

201) *Tramo* a *tramo*, *tremando*, se *deshace* (Blas de Otero)

202) *hacer* un *verso* *vivo* y *verdadero* (Blas de Otero)

203) y *sucedió* que *abril* *abrió* sus *árboles* (Blas de Otero)

204) *Canto* al *Cantábrico* (Blas de Otero)

205) *Es* una *esfera* *esfinge* *verdadera* (Blas de Otero)

206) *inerte*. Y como soy un *pobre obrero*
de la *palabra*, un *mínimo minero*
de la *paz*, no sé *nada* de la *guerra* (Blas de Otero)

207) *Escribo* como *escupo*. *Contra* el *suelo* (Blas de Otero)

208) *Escribir* en *España* *es* *hablar* *por* no *callar* (Blas de Otero)

209) *Silba* en *silencio*. *Sin* *salir* de *casa* (Blas de Otero)

210) *todo* lo que *separa* *todavía* (Blas de Otero)

211) *Azul* *azufre* *alcohol* *fósforo* *Greco* (Rafael Alberti)

212) *Dejaba* lo *espantoso* *español* más *sombrio* (Rafael Alberti)

213) La *pondré* como una *espada* en un *espejo* (Pablo Neruda)

214) Soy yo ante tu *ola* de *olores* *muriendo* (Pablo Neruda)

Otra manifestación de la aliteración calculada es el amontonamiento o concentración de palabras aliteradas dentro de una composición o una estrofa. Algunos poemas de Blas de Otero son un auténtico alarde pirotécnico de recurrencias sonoras:

- 215) *Vuelve* la cara, Ludwig *van Beethoven*,
dime qué *ven*, qué *viento entra en* tu ojo,
Ludwig; qué sombras *van o vienen, van*
Beethoven, qué *viento vano, incógnito*
barre la nada (Blas de Otero)
- 216) *Árboles* *abolidos*,
volveréis a brillar
al sol. Olmos sonoros, *altos*
álamos, *lentas encinas*,
olivo
en paz,
árboles de una patria árida y triste (Blas de Otero)

Mayor virtuosismo presenta aquel poema que contiene series distintas de aliteraciones que se van sucediendo de modo secuencial o consecutivo, a veces ciñéndose al espacio de un verso:

- 217) Aragón, *cúpula pura*, danos
la paz.
Morella, uña *mellada*.
Peña*fiel*. Fuensaldaña.
Esla. Guadalquivir. *Viva Sevilla* (Blas de Otero)
- 218) Espacio
libertad entre *líneas*
o entre rejas
plumas
papeles palabras
jadeantes
este es mi sitio el aire *silba*
una *bala* el
día se
tam*balea*
un niño *c o r r e*
arrastrando una *lágrima*
espacio
limpio
íntimo sitio entre *comillas* hoy
libre
desnudo

de ayer vestido de mañana (Blas de Otero)

1.6. Otros artificios fónicos: jitanjáfora, afronegrismo, argot aditivo, trabalenguas, tautograma

Entre otros mecanismos de juego verbal de orden fónico, o fónico-gráfico, están la jitanjáfora (219)¹⁹, el afronegrismo (220), el argot aditivo (221)²⁰, el trabalenguas (222) y el tautograma (223). Son menos usuales en la poesía contemporánea que los recursos hasta ahora vistos:

219) Filiflama alabe cundre
ala olalúnea alífera
alveola jitanjáfora
liris balumba salífera.
Olivia oleo olorice
alalay cánfora Sandra
milingítera girífora
zumba ulalindre (Mariano Brull)

220) ¡Yambambó, yambambé!
Replica el congo solongo,
replica el negro bien negro;
congo solongo del songo
baila yambó sobre un pié.
Mamatumba
serembe coserembá.
El negro canta y se ajuma,
el negro se ajuma y canta,
el negro canta y se va

Acuememe serembó
aé;
yambó;
aé;
Tamba, tamba, tamba, tamba
tamba del negro que tumba;
tumba del negro, aramba,
caramba, que el negro tumba:
yamba, yambó, yambambé! (Nicolás Guillén)

221) malversa olierva

¹⁹ La acuñación del nombre *jitanjáfora* se debe a Alfonso Reyes, que lo tomó de este texto de M. Brull. Hay varios trabajos sobre este recurso: Reyes (1942), Eguren Gutiérrez (1987), Payán Sotomayor (2000)...

²⁰ El segmento que se incrusta en el cuerpo de las palabras es la secuencia *ver* (o *er*): *malva, oliva, uva*...

uervera racivermo
pieverdra roversal
verjeravenio sauverce

vercereverzo
toverdo
coverllaverdo Anieverne
dulverce versuavervísimo overtoverño (Rafael Alberti)

222) Trajo frijoles el hijo,
rijas trajo, trajo tojos,
trajo, trajo, trajo, trajo
un trájín como un repollo.
¡Ay, qué hijo más canijo,
Ay, qué pijo más rijoso! (G. Alejandro Carriedo)

223) Manolo mío:
Mi madrileño marchoso,
maduro melocotón maleable
macedonia mascaré mañana,
mortadela moscatel mío.
Madrugaré maestro
–me manipulas–,
Manolo, macho mío,
mándote majuelas, magnolias
maíz, mijo,
–me matas, majo–. (Gloria Fuertes)

1.7. Contrapié

El contrapié (fr. *contrepet* o *contrepèterie*) es, por lo común, un juego de orden léxico o morfológico, en menor grado fónico, basado en un cruce o intercambio de las partes de dos palabras preexistentes; en muchos casos se trata de un barbarismo o malapropismo (spoonerismo o piquiponada), pero, cuando es intencionado, puede analizarse como un neologismo, como ocurre en los ejemplos siguientes de Huidobro, que cabe describir como insólitos acrónimos²¹; así, *montanario* es la combinación de la parte inicial de la voz *montañoso* y el segmento final de la voz *campanario*, en tanto que *campañoso* resulta de la unión de la cabeza de *campanario* y la coda de *montañoso*:

224) Estallado corazón
Montanario

²¹ Entendida aquí la *acronimia* en el sentido adoptado, por ejemplo, en Casado Velarde (1999), como un entrecruzamiento léxico (Lázaro Carreter 1968; Rodríguez González 1989); cf. Varela Ortega (2005: 94-99) o Álvarez de Miranda (2006). Véase también García-Page (1992b). Tiene gran parentesco con la llamada *palabra maleta*. Pueden verse más ejemplos de Huidobro en *Altazor*; y del *contrepet* en general en Tabourot (1986: cap. 8).

Campañoso (Vicente Huidobro)

[monta-ñoso / campa-nario]

225) Viento aparte

Mandodrina y *golonlina* [mando-lina / golon-drina]

Mandolera y *ventolina* (Vicente Huidobro)

[mando-lina / vento-lera]

1.8. Antanacsis

La antanacsis es un tipo de juego verbal basado en la homofonía de las palabras, muy del gusto del barroco –tanto en la versión culterana o gongorina como conceptista–, que rivaliza con la dilogía.

Exponemos aquí como botón de muestra dos textos de Gloria Fuertes:

226) Yo quería ser bailarina, ¿sabe?

... estudié ballet

pero era muy duro para mí

seis horas de *barra*.

Ahora también hago *barra*

Pero es otra cosa con ginebra y tíos (Gloria Fuertes)

227) Aunque no tengo permiso

para sacar mis versos a la *calle*.

(murmullo).

¡*Calle*, que está hablando el poeta! (Gloria Fuertes)

1.9. Encabalgamiento

Aunque no está categorizado como juego verbal, el encabalgamiento puede comportar valor lúdico, especialmente cuando, aprovechando la pausa que reclama el final de verso, sirve para romper una frase hecha o remotivar el significado de una expresión, como puede advertirse en los siguientes ejemplos²²:

228) Aquí vive un cura *loco*

por un lindo adolescente (Antonio Machado)

229) Oh campo,

Oh monte, oh *río*

Darro borradme (Blas de Otero)

²² Por falta de espacio, no podemos profundizar en este fenómeno. Remitimos al lector interesado a Bousoño (1952: 484-485), Alarcos Llorach (1955: 94-96), Martínez García (1975: 467-468) y García-Page (1990b: 240-242, 1991, 2004: 161-163), entre otros.

230) ¡Ay Miguel, Miguel, *Miguel*
de Cervantes Saavedra (Blas de Otero)

231) Anda,
levántate,
España.
(*Ponte*
en pie
de paz) (Blas de Otero)

231) patria de pueblo y *pan*
partido injustamente (Blas de Otero).

Bibliografía

- ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero* (1955), Salamanca, Anaya, 1966.
- ÁLVAREZ DE MIRANDA, Pedro, “Acrónimos, acronimia: revisión de un concepto”, en DE MIGUEL APARICIO, Elena (ed.), *Estructuras léxicas y estructuras del léxico*, Frankfurt a. M., Berlin, etc., Peter Lang, 2006: 295-308.
- BOUSOÑO, Carlos, *Teoría de la expresión poética* (1952), Madrid, Gredos, 1976.
- CASADO VELARDE, Manuel, “Otros procesos morfológicos: acortamientos, formación de siglas y acrónimos”, en BOSQUE, Ignacio, DEMONTE, Violeta (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, 3, Madrid, Espasa, 1999: 5075-5096.
- DUBOIS, Philippe, *La rhétorique des jeux de mots*, Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e di Linguística (Documents de Travail et pré-publications 116-117-118, serie B), 1982.
- EGUREN GUTIÉRREZ, Luis, *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1987.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Algunas observaciones acerca del *calambur*”, en *Investigaciones semióticas III*, 1, 1990a: 431-448.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)”, en *Rilce*, 6:2, 1990b: 211-243.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “En torno al *encabalgamiento*. Pausa virtual y duplicidad de lecturas”, en *Revista de literatura*, 53:106, 1991: 595-618.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Datos para una tipología de la paronomasia”, en *Epos. Revista de Filología*, 8, 1992a: 155-243.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “*Barbarismos*. Algunos ejemplos de creaciones léxicas insólitas”, en *BRAE*, 72: 56, 1992b: 349-374.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Reflexiones lingüísticas sobre la antimetábole”, en *Revista de Literatura*, 57/114, 1995: 575-588.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Las reduplicaciones fónicas en la obra poética de Vicente Aleixandre”, en *Estudios Hispánicos*, 13, 2005: 21-44 (reimp. en Vicente Aleixandre: las reduplicaciones

- fónicas”, en GARCÍA-PAGE, Mario (ed.), *Poesía española contemporánea (siglo XX). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria*, Lugo, Axac, 2009: 35-52.
- GARCÍA-PAGE, Mario, *El juego de palabras en la poesía de Gloria Fuertes*, Madrid, UNED, 2003.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Juegos idiomáticos en la poesía contemporánea”, en SENABRE, Ricardo y otros (eds.), *El lenguaje de la literatura (siglos XIX y XX)*. Salamanca, Ambos Mundos, 2004: 113-176.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Blas de Otero: la ‘poesía sonora’”, en GARCÍA-PAGE, Mario (ed.), *Poesía española contemporánea (siglo XX). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria*, Lugo, Axac, 2009: 101-144.
- GARCÍA-PAGE, Mario (ed.), *Poesía española contemporánea (siglo XX). Ocho poetas, ocho estudios de lengua literaria*, Lugo, Axac, 2009.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “El calambur: una propuesta de definición”, en *Moenia*, 16, 2010: 167-194.
- GARCÍA-PAGE, Mario, “De los sonidos en la poesía: aliteración y eco en Blas de Otero” (2011, en prensa).
- GARCÍA-PAGE, Mario, “Del *parequema* y otros artificios fónicos. Un apunte a *Figuras retóricas* (Mayoral 1994)” (2012, en prensa).
- GODEL, Robert, “*Dorica castra*: sur une figure sonore de la poésie latine”, en *To honour Roman Jakobson*, La Haya, Mouton, vol. 1, 1967: 760-769.
- LAUSBERG, Henry, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1960, 3 vols. (1966, 1967 y 1969).
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos* (1968), Madrid, Gredos, 1984.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, “Aliteración y variantes aliterativas” (1984), en LÁZARO CARRETER, Fernando (ed.), *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990: 232-245.
- LE BIGOT, Claude, “El lenguaje poético de Blas de Otero en *Pido la paz y la palabra*”, en *Letras de Deusto*, 15/33: 5-25.
- LEDERER, Richard, “Of Kangaroos and joeys”, en *Word Ways. The Journal of recreational linguistics*, 29(2), 1966: 71-79.
- LLANO, M. Teresa, *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.
- LÓPEZ BERNASSOCCHI, Augusta, LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, “Las figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero. Sistema, construcción y condiciones”, en *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984: 211-253.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, Publicaciones de *Archivum*, 1975.
- MARTÍNEZ GARCÍA, José Antonio, “Repetición de sonidos y poesía”, en *Archivum*, 26, 1976: 71-102.
- MAYORAL, José Antonio, *Figuras retóricas*, Madrid, Síntesis, 1994.
- PAYÁN SOTOMAYOR, Pedro, “Semántica y función lúdica del lenguaje”, en MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Marcos y otros (eds.), *Cien años de investigación semántica: de Michel Bréal a la actualidad*, 2, Madrid, Eds. Clásicas, 2000: 1375-1383.
- REYES, Alfonso, “Las jitanjáforas”, en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1942: 191-245 (reimp. en *Obras completas*, México, FCE, 1961: 190-230).
- SENABRE, Ricardo, “Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero”, en *Papeles de Son Armadans*, 42: 125, 1966: 137-151.

- SENABRE, Ricardo, “Aspectos fónicos en la poesía de Fray Luis de León: voces y ecos” (1981), en SENABRE, Ricardo (ed.), *Capítulos de Historia de la lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998: 61-83.
- SERRA, Marius, *Verbalia. Juegos de palabra y esfuerzos de ingenio literario*, Barcelona, Península, 2001.
- TABOUROT, Estienne, *Les bigarrures du Signour des Accords* [facs.] (1588), Ginebra, Droz, 1986.
- VALESIO, Paolo, *Strutture dell'alliterazione*, Bolonia, Zanicheli, 1967.
- VARELA ORTEGA, Soledad, *Morfología léxica: la formación de palabras*, Madrid, Gredos, 2005.
- VILCHES ACUÑA, Roberto, *Curiosidades Literarias y Malabarismos de la Lengua*, Santiago de Chile, Nascimento, 1955.