

El "retruécano léxico" y sus límites

1. Introducción

Las definiciones propuestas en los distintos manuales de poética y retórica acerca del fenómeno conocido comúnmente por *retruécano* parecen coincidir, frente a lo que ocurre con no pocas figuras, en la indicación de sus rasgos más destacables: el emparejamiento de dos enunciados contrapuestos conseguido mediante la repetición parcial (o total) de los componentes de un enunciado y su inversión, posicional o sintáctica, en forma de cruz (quiasmo); tal como se muestra en:

- 1) y conduce entre pastores
ovejas del monte al llano
y cabras del llano al monte
(Góngora, 142)
- 2) son perras de muchas bodas,
y bodas de muchos perros
(Góngora, 322)
- 3) ya entre lana sin ovejas
y ya entre ovejas sin lana
(Góngora, 339)
- 4) ¿Cuál podéis, Judea, decir
que os dio menos luz: el ver
la noche día al nacer,
o el día noche al morir?
(Góngora, 372)
- 5) pierna que guarda su cara,
cara que guarda su pierna
(Góngora, 340)
- 6) ¡Oh, qué bien está el Prado en la
[Alameda,
mejor que la Alameda está en el Prado!
(Góngora, atr., 539)
- 7) infernales glorias,
gloriosos infiernos
(Góngora, 68)
- 8) Cuando pitos, flautas,
cuando flautas, pitos
(Góngora, 291)
- 9) en ciudad vanamente generosa
de nación generosamente vana
(Góngora, 698)

Tal complejo procedimiento era conocido en la Antigüedad clásica bajo nombres diversos como *antimetábole*, ἀντιμεταβολή (Quintiliano, Rutilio, Isidoro), *antimetátesis*, ἀντιμεταθέσεως (Alexandre), o lat. *commutatio*, término este último preferido por Lausberg (1960: §800-803) o Lázaro (1953: s. v. *conmutación*). Fontanier (1830: 381-2) describe y ejemplifica el mismo fenómeno con el nombre de *réversion*: "La *Réversion* fait revenir sur eux-mêmes, avec un sens différent, et souvent contrire, tous les mots, au moins les plus essentiels, d'une proposition". Este término, *reversión*, no parece haber tenido mucha fortuna, ya que casi ningún manual de lingüística, poética o retórica lo recoge. Beristáin (1985) lo registra sólo como entrada en su *Diccionario*, pero, para su definición, remite al *hipérbaton*; remisión poco acertada, a mi parecer, por cuanto que el *hipérbaton*, en cualquiera de sus manifestaciones, es un fenómeno lingüístico muy distinto del *retruécano*; por ejemplo, no presupone ningún mecanismo de repetición léxica o sintagmática. Marcos (1989) añade además el término de *antapódosis*, y Dupriez (1980) el de *antimetalepse*.

Como suele ocurrir con otras figuras de retórica, los límites del *retruécano* no están perfectamente definidos, por lo que puede presentar, con respecto a otros mecanismos más o menos afines, una zona fronteriza poco nítida y de difícil delimitación. Así, el *retruécano* comparte algunos de sus rasgos con otros procedimientos, como el *quiasmo*, en la medida en que éste se define como la inversión cruzada de dos o más elementos o enunciados; motivo por el cual se relaciona, a su vez, con los fenómenos más generales del *paralelismo*, las *simetrías* lineales y, si acaso, con las asociaciones verticales propias de las *correlaciones* ("Ordenación cruzada de elementos componentes de dos grupos de palabras, contrariando así la simetría paralelística", Lázaro 1953: s. v. *quiasmo*). Pero la casuística de realizaciones del *quiasmo* es tan amplia (Nordahl 1971) que algunas de las variantes se aproximan al *retruécano* (incluso a otros artificios, como la convencionalmente llamada *estructuración especular* (Mayoral 1989). Pero el *retruécano*

no debe identificarse tampoco con el *quiasmo*, tal como sugieren algunos estudiosos. Por ejemplo, Spang (1979: 143), que no clasifica el retruécano como tal en ningún apartado, cita como ejemplo de *quiasmo* una estructura que representa típicamente un *retruécano*: "¿Siempre se ha de sentir lo que se dice? / ¿Nunca se ha de decir lo que se siente?" (Quevedo). Precisamente es este mismo ejemplo el que aduce Marchese (1986) para definir la *conmutación* (= retruécano); y lo mismo hace Lázaro (1953: s. v. *conmutación*) o Coll y Vehí (1985:351) con un enunciado casi idéntico: "Cómo creará que sientes lo que dices, / oyendo cuán bien dices lo que sientes" (Argensola). Por su parte, Beristáin (1985) parece considerar el *quiasmo* como la figura matriz que engloba a las demás, como si éstas fueran variantes de aquél. Así, por un lado, la citada autora (1985: s. v. *quiasmo*) distingue entre "pequeño quiasmo" (= *antimetátesis*) y "gran quiasmo" (= *antimetábole*, *conmutación* o *permutatio*); por otro lado, hace remitir al *quiasmo* las entradas de *retruécano*, *antimetábole*, *antimetátesis* y *antimetalepsis*; todo lo cual parece indicar que Beristáin confunde fenómenos que, aunque cercanos, son *per se* distintos. Tampoco el *Diccionario* de Marchese y Forradellas (1986) resulta totalmente clarificador, pues, si, como se ha indicado antes, el *retruécano* (o *conmutación*) era más o menos certeramente definido como "Figura que consiste en contraponer dos frases que contienen las mismas palabras, pero en distinto orden y función" (definición casi literalmente idéntica a la propuesta por F. Lázaro 1953: s. v. *conmutación*), el ejemplo que se aduce (*v. supra*) no difiere en lo esencial, en lo que a procedimiento artístico se refiere, de los textos citados para ilustrar las definiciones de *antimetátesis* o *antimetábole* (*v. gr.*: "Los libros están sin doctor y el doctor sin libros", Gracián; "Tenéis la razón de la fuerza, os falta la fuerza de la razón", Unamuno) o de *quiasmo* (*v. gr.*: "No sé si el mar es, hoy / adornado su azul de innumerables / espumas- / mi corazón; si mi corazón, hoy / adornada su grana de incontables / espumas- / es el mar", J. R. Jiménez). Alguna otra suerte de mezcolanza se produce en Marcos (1989) entre las voces *antimetábola*, *reversión*, *conmutación*, *retruécano* y *antapódosis*.

En la medida en que el *retruécano* se basa en los fenómenos lingüísticos más generales de la *repetición* e *inversión*, tal procedimiento presenta diversos grados intermedios desde la repetición e inversión absolutas a la repetición e inversión parciales, normalmente de las palabras-clave o términos fundamentales y determinantes de la confrontación de conceptos, que es, a la postre, lo que frecuentemente se persigue; a pesar de que autores como H. Morier (1961: s. v. *antimètabole*) o Frédéric (1985: 183) consideran la posibilidad de producirse un *retruécano* sin que necesariamente se establezca una oposición de ideas, sino sólo mediante la simple reproducción de las palabras en un orden inverso, como en el ejemplo "Je l'ai prouvé, prouvé je l'ai" (ejemplo que, sin embargo, sí tiene que ver con el *quiasmo* y, acaso, el *hipérbaton*). Algo semejante ocurre en Vilches (1955:52) respecto del texto *o cuando moriste erraste, / o erraste cuando moriste*.

Según H. Lausberg (1960: §803), la repetición parcial puede darse no sólo por la no total reproducción de los componentes del enunciado, sino también por algún procedimiento de "igualdad relajada", fónica (*paronomasia*) o semántica (*sinonimia*).

2. El retruécano léxico

2.1. Establecidas las características básicas del fenómeno sintáctico-semántico del *retruécano* (v. García-Page 1993b) tal vez se pueda acometer la no fácil tarea de abordar, aunque sea parcialmente, un procedimiento de juego verbal no atendido hasta el momento en los manuales al uso sobre retórica y poética. Tales características quizá permitan delimitar mejor, enmarcar con más propiedad, el artificio que es objeto de atención en estas páginas y que hemos convenido en llamar, a falta de otras posibles denominaciones (cf. § 8.1.), *retruécano léxico* (v. también García-Page 1992), en la medida en que, aun circunscrito sólo en el nivel léxico, puede describirse como una variedad muy especial de aquél,

el *retruécانو sintáctico (conmutación)* visto en § 1 (para los ej. 7) y 9), *vid.* García-Page 1993a y 1993b). Tal procedimiento artístico de carácter fundamentalmente lúdico ha sido practicado, más bien ocasionalmente, por los poetas más artificiosos del barroco (a algunos de los cuales se limita el *corpus* de ejemplos); procedimiento que han llegado a utilizar también algunos escritores del siglo XX, aún llamados contemporáneos (p. e., Huidobro).

El aludido mecanismo se basa en la distribución invertida de las partes constituyentes de una palabra ya real, ya aparente o supuestamente compuesta; tal nuevo reordenamiento —disposición cruzada de los componentes respecto del orden en que aparecen conformando la unidad (presuntamente) compuesta— puede no contraer confrontación conceptual alguna, frente al tradicional *retruécانو (comp.* Lázaro 1953; *cfr.* Morier 1961) y responder tan sólo a mero malabarismo verbal del poeta.

El fenómeno de "descomposición" a que se hace referencia puede esquematizarse del siguiente modo: Dada una unidad léxica, real o supuestamente, compuesta (AB) se consigue un *retruécانو léxico* mediante la partición de la misma en sus constituyentes y su disposición invertida respecto del orden inicial (B + A); *v. gr.*:

- 10) Puesta en el brinco pequeño
de *Altamira*, la *mira alta*
hallaréis que él sólo esmalta
cuantas joyas os enseña (Góngora, 110)

[AB (*Altamira*) = B (*mira*) + A (*Alta*)

Cabe reparar en la semejanza parcial de este mecanismo con el procedimiento de creación léxica de *composición*, cuyo proceso de formación guarda una relación inversa:

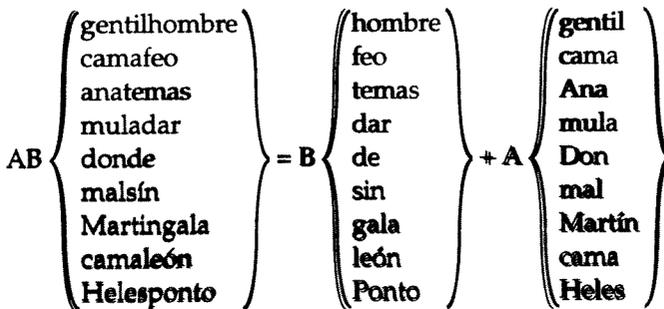
1 (AB) → 2 (B + A) : *retruécانو*

1 (A + B) → 2 (AB) : *composición*

Entre los ejemplos más representativos de nuestro *corpus* pueden citarse los siguientes, los cuales, evidentemente, se ciñen al mismo esquema de construcción:

- | | |
|---|---|
| <p>11) Yo soy aquel <i>gentilhombre</i>,
digo aquel <i>hombre gentil</i>
(Góngora, 110)</p> <p>12) <i>Camafeo</i> de la moza
ser el necio pretendía,
y a la verdad que era <i>feo</i>,
aunque <i>cama</i> no tenía
(Góngora, 97)</p> <p>13) ¿Es posible que no temas
matar a un alma cristiana?
Fuertes son tus <i>temas</i>, <i>Ana</i>
para mí, son <i>anatemas</i>
(Salinas 371)</p> <p>15) con evidencias notorias,
en sí dos contradictorias:
no <i>dar mula</i> y <i>muladar</i>
(Salinas, 377)</p> | <p>16) de un Canónigo <i>de Don</i>
soy hija, <i>donde</i> me vienen
músicas que me entretienen
(Salinas, 504)</p> <p>17) implican <i>malsín sin mal</i>
(Salinas, 430)</p> <p>18) más le quiero <i>Martingala</i>,
que no <i>sin gala Martín</i>
(Quevedo, 211)</p> <p>19) y por el bravo le llama
al dormir <i>león sin cama</i>
y al comer <i>camaleón</i>
milagros de corte son
(Quevedo, 215)</p> <p>20) La casta Ninfa, y por la Ninfa el
[<i>Ponto</i>.
Por <i>Heles</i> goza el nombre de
[<i>Helesponto</i>
(Bocángel, 21)</p> |
|---|---|

V. gr.:



Como puede apreciarse, la división de las unidades léxicas mayores se lleva a cabo sobre partes que, fuera del presunto compuesto, pueden corresponder a palabras reales, preexistentes en el sistema de la lengua, a las que es posible asignar una forma fonética, una función y un significado (o valor gramatical).

2.2. Esta clase de juego verbal es la misma que subyace en segmentaciones de palabras (o aglutinaciones de elementos) como las que se exponen a continuación, en donde las partes conformantes difieren parcialmente al incrustarse, ya soldadas gráficamente, en el compuesto:

- | | |
|---|--|
| 21) No fies en tu hielo,
que es un <i>velo</i> de <i>monja</i> un <i>Monjibelo</i>
(Salinas, 321) | 23) las <i>taimadas</i> , <i>trampantojo</i>
de sus <i>antojos</i> y <i>trampas</i>
(Quevedo, 259) |
| 22) La <i>Escarapela</i> me llamas,
y débeslo de fundar
en que en mí <i>pela</i> la <i>cara</i>
(Quevedo, 292) | 24) son los <i>vizcondes</i> unos <i>condes bizcos</i> ,
que no saben hacia qué parte <i>conden</i>
(Quevedo, 396) |

V. gr.: AB {*Monjibelo*, *Escarapela*, *trampantojo*, *vizcondes*} = B {*velo*, *pela*, *antojos*, *condes*} + A {*monja*, *cara*, *trampas*, *bizcos*}. Mientras que en 22) la resultante de la composición incluye un elemento no iterado, la sílaba /es-/, en 23) y 24) es preciso suponer que se ha operado una sustracción de elementos fónicos recurrentes por asimilación o solapamiento: *trampA* + *Antojo*, *bizCO* + *COndes*. En este último caso, la contracción haplológica aboca a una creación léxica por crasis, una forma particular de *acronimia* (Casado 1979). En 21) la variación fónica es más leve: la presencia de la vocal palatal /i/ en el primer miembro del compuesto podría (erróneamente) representar el signo diacrítico de ciertos compuestos (A + A: *verdinegro*, *blanquiazul*; N + A: *aliabierto*, *cariacontecido*, etc. V., p. e., Bustos 1986).

3. Cabe reparar en que el convencionalmente aquí denominado *retruécانو léxico* no es, en su esencia, más que un fenómeno de composición (o "descomposición"), con la particularidad de que los supuestos sumandos aparecen linealmente en el discurso en un orden inverso respecto del orden que adoptan, aglomerados, en la palabra compuesta. No obstante, no hay que olvidar que los signos que se someten a tal segmentación no son, salvo raras excepciones, palabras compuestas en realidad, forjadas a partir de algún proceso de formación léxica: tan sólo lo son aparentemente, aunque los términos conformantes puedan estar representados en

la lengua por una secuencia homófona con significado léxico o gramatical. Es decir, como norma general, la palabra sugerida al lector como compuesta por el poeta puede ser en la sincronía actual analizable (segmentable) fónicamente (fonemas, sílabas) o morfológicamente en lexema y morfemas de género, número, etc., pero no necesariamente como combinación de dos unidades léxicas (*v. gr.*: *camafeo* ≠ *cama* + *feo*; *monjibelo* ≠ *monja* + *velo*; *vizconde* ≠ *bizco* + *conde*; etc.). Esta última posibilidad puede, no obstante, suceder con más o menos variación significativa —que, a veces, es lo que persigue el escritor—, como ilustra *gentilhombre*. Es también posible que alguna formación de éstas admita un análisis de composición desde el punto de vista diacrónico; así, *trampantojo* = *trampa ante ojo* (Corominas 1954: s. v. *trampa*).

Ni qué decir tiene que el significado global atribuible a la palabra resultante que se acuñara a partir de una falsa yuxtaposición gráfica de los sumandos pudiera ser derivado de la combinación de los significados parciales de los términos conformantes; fenómeno que, de hecho, no se cumple siempre en todas las configuraciones complejas (p. ej., *cantamañanas*, *aspavientos*; cfr. *cueceleches*, *parachoques*).

Y sobre este falso análisis de palabra compuesta que propone el poeta, se construyen ciertos juegos lingüísticos afines que abocan en no pocas ocasiones a otras tantas acuñaciones léxicas neológicas (posibles *acrónimos*; v. Casado 1979: 67):

- | | |
|---|--|
| 25) Tenedme, aunque es otoño, ruiseñores ,
que no puedo llevar <i>ruicriados</i>
(Góngora, 581) | 32) y teniendo capa blanda
tendréis también <i>capadura</i>
(Quevedo, 475) |
| 26) Que aunque le da Maldonado ,
va tan rico y <i>bien donado</i>
[Biendonado
(Cervantes, 48) | 33) Con tu cara comparadas
las caras que tienen todas,
aunque sean <i>caraluisas</i> ,
me parecen carantoñas
(Quevedo, 197) |
| 27) Aquí yace un <i>patricofre</i>
que pudo ser patriarca
(Conde de Villamediana, 279) | |
| 28) tu hacienda y oro consuma
porque aquí, como <i>sin suma</i>
[sinsuma
(Salinas, 502) | 34) Quedaron por <i>marimantas</i>
y a tu luz por mariposas
(Quevedo, 223) |

- 29) cuando tomo, **Mariquita**;
cuando da, *Maritomé*
(Quevedo, 211)
- 30) pues **telaraña** me vendes
y *tela rica* me pides
[telarrica
(Quevedo, 218)
- 31) Ni **conmigo** ni *sinmigo*
(Quevedo, 320)
- 35) que por fuego tiene **mariposas**
queréis que el mosto tenga *marivinos*
(Quevedo, 383)
- (36) Y viendo que mi desgracia
no dió lugar a que fuera,
como otros tu **pretendiente**,
vine a ser tu *pretenmuela*
(Quevedo, 240)

En la mayoría de las ocasiones, lo que se persigue es algún tipo de oposición conceptual, generalmente conseguida mediante la utilización de signos con valor negativo: *con/sin + suma*, *con/sin + migo*, *mari + quita/tomé*, *capa + blanda/dura*, *mal/bien + donado*, *rui + señores/criados*. Otras veces, la antítesis se basa en asociaciones semánticas diversas: entre elementos de un mismo campo léxico (*preten + diente/muela*, *patri + cofre/arca*); con nombres propios: *cara + Luisa/Antonia*;...

Más complejas son las posibles asociaciones en 30): la *tela de araña* podría representar la "tela pobre" que se vende, frente a la *tela rica* que pide. La comparación entre las *mariposas* en el *fuego*/ los *mosquitos* en el *vino* (sin perder la vista el significado de la palabra *posos*) es la base semántica para la forjadura del vocablo novedoso *marivinos* (Alarcos 1955: 8; Durán 1955: 118; Lázaro 1982: 19; Arellano 1984: 206).

La oposición suele quedar destacada por la copresencia del término que sirve de base para la creación del neologismo, por lo que aquél funciona como connotador formal (fónico y léxico-semántico) de éste: la acuñación léxica está contextualmente motivada (*vid.*, p. e., Martínez 1975: cap. VIII; Mayoral 1985; García-Page 1991). Los ejemplos abundan en la lengua de Quevedo, autor especialmente pródigo en este artificio. Basta recordar creaciones inusitadas como *dapocos*, *quítales* (<*dátiles*), *lanaplenar*, *cultiparlar*, *toricantanos*, *cornicantanos*, *contrapebetes*, *demonichucho*, *marisobaco*, *marifulana*, *sotacoles*, *diabliposa*, *librope-*

sía, metembuches, sacaabuelas/sacaagüelas, Maricuela, matatías/matamadres (<matasuegros), etc. (Alarcos 1955: 4-14; Durán 1955; Schwartz 1973; Martínez 1975: 281 ss.; Ebersole 1978; Nicolás 1980; Lázaro 1982: 19-20; Arellano 1984: 201-7; Llano 1984: 67-70 y 128-9, etc.).

3.1. En las borrosas fronteras de la composición con relación a otros fenómenos tan diversos como el *calambur*, el *retruécano léxico* o el *anagrama*, cabe situar juegos lingüísticos como los que se citan a continuación:

37a) Jove en Toro, mal arfil,
cuando Gil el de Motril
haca-blanca al coso saca,
¡plegue a Dios que el *albahaca*
no se vuelva en toronjil!
(Salinas, 433)

37b) ...llamado *Rabicán*, no por el brío,
mas por ser de un *rabí perro* judío"
(Quevedo, 420)

38) Aperciban los nabos la puntería
a los *alcamadres* y *güetastías*
(Quevedo, 311)

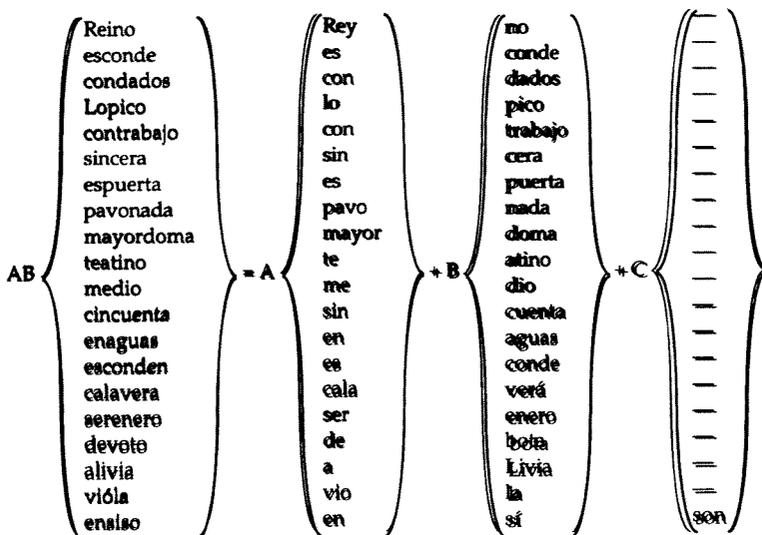
En 37a), la distinción de las dos partes del simulado compuesto (*alba-haca*) facilita la reorientación del significado de las mismas (sinonimia *alba/blanca*); de ahí la formación del nuevo compuesto basado en la repetición e inversión (*retruécano*): *alba-haca* > (*blanca-haca*) > *haca-blanca* > (*haca-alba*); este último eslabón representaría un ejemplo modelo de *retruécano* (v. § 6). Algo semejante se produce en 37b), pero ya no hay inversión, por lo que no puede hablarse de *retruécano*. El fenómeno de (des)composición se asemeja a los casos de *patricofre* o *pretenmuela*. En 38), la desarticulación de los compuestos, uno original o inédito: *alcagüetas* (*alca* + *güetas*), y otro posible: *madres-tías* (o *tías-madres*), y su recomposición mediante un intercambio recíproco de las partes constituyentes dan lugar a dos nuevas unidades léxicas neológicas (tipo particular de acrónimo): A(*alca*) + B(*güetas*) y A'(*madres*) + B'(*tías*) = A(*alca*) + A'(*madres*) y B(*güetas*) + B'(*tías*). Semejantes cruces léxicos abundan en la lengua literaria de V. Huidobro: "La farandolina en la *lejantaña* de la *montanía*/. El *horimento* bajo el *firmazonte*" (v. García-Page 1989a).

4. Pero el *retruécانو léxico* no sólo presenta semejanzas —incluso, casos fronterizos— con el tipo de creación léxica por composición que se acaba de describir (§ 3). Si el *retruécانو* se basa en la inversión de los términos conformantes del compuesto (*v. gr.*: B + A = AB: *mira* + *alta* = *Altamira*), existe otro fenómeno lingüístico, conocido en la retórica como *calambur* (García-Page 1988b), que se construye mediante un proceso similar, con la diferencia radical de que los términos conformantes se ordenan linealmente en el presunto compuesto (A + B = AB). Aunque lo que se persigue con el *calambur* es un juego de significados, tal figura es esencialmente un artificio fónico, o fónico sintáctico, basado en el apareamiento o la confrontación de secuencias homófonas, diferenciables tan sólo por la pausa de fin de palabra y la juntura (García-Page 1993c). Tal modo de configuración puede verse en los ejemplos:

- | | |
|---|--|
| 39) Si el <i>Rey</i> no muere
el <i>Reino</i> muere
(Ledesma, <i>apud</i> Spang 1979: 164) | 50) Hoy ha sido la oblación,
señora, de los <i>cinuenta</i> ;
prosigan otros <i>sin cuenta</i>
en cualquier pronunciación
[sincuenta
(Salinas, 444) |
| 40) —¿Este es <i>conde</i> ?
—Sí, este <i>esconde</i>
la calidad y el dinero
(Alarcón, <i>apud</i> García-Page 1988:
432) | 51) Con <i>enaguas</i> la tusona
me parece una campana,
y, como de fiesta va,
todos van a repicalla.
<i>En-aguas</i> no han de llamarse,
que es contradicción muy clara;
llámense <i>en-vinos</i> , pues vemos
que el apetito emborrachan
(Quevedo, 412) |
| 41) y tahúres muy desnudos
<i>con dados</i> ganan <i>condados</i>
(Góngora, 259) | 52) <i>Es conde</i> cada cual de los que <i>esconden</i>
los mendrugos, que comen a repizcos
(Quevedo, 396) |
| 42) con el pico de mis versos
a este <i>Lopico</i> lo <i>pico</i>
(Góngora, 436) | 53) y perdiendo el pobre nombre,
le tome de <i>calavera</i> ,
porque quien <i>cala verá</i>
en qué paran las cabeças
(Medrano, 350) |
| 43) sospecho que es <i>contrabajo</i>
pues <i>con trabajo</i> anda
(Salinas, 118) | |

- 44) que por más que en ellas quiera mostrarnos con propiedad mi *sincera* voluntad, ya no puede ser *sin cera* (Salinas, 439)
- 45) ¡Dichosa *espuerta* cerrada, que *es puerta* del cielo abierta! (Salinas, 496)
- 46) Olvido fue, cuando anoche di por allá *pavonada*, no decir del *pavo nada* (Salinas, 520)
- 47) En las virtudes morales es el mejor *mayordoma* que con fuerza *mayor doma* sus pasiones naturales (Salinas, 525)
- 48) y un padre *teatino* le tocaba y decía: "Yo *te atino*" (Quevedo, 479)
- 49) *Me dio* este *medio* círculo de oro (Soto de Rojas, 340)
- 54) –Pide, señor, mi decencia un *serenero* de noche, que desde el estado al coche resista tanta inclemencia. –Señora, con su licencia, si ayer fui su jardinero, y le di un canasto entero colmado de flores mil, no es justo a quien fue su abril, que se le obligue a *ser enero* (Salinas, 442)
- 55) por cantar burla *de bota* en tiempo *devoto* y santo (Salinas, 167)
- 56) Fementido no una vez, sino muchas más de diez; pero Violante se *alivia*, que tu firma deje a *Livia*, si tu fe se ha entrado en Fez (Góngora, 755)
- 57) *vióla* sin sangre, y *vio* la cabellera (Quevedo, 412)
- 58) Los misterios que en el viento fundar vuestra *musa* quiso, como *Enciso* no es *ensiso*, *en sí son* sin fundamento [Ensiso (Salinas, 398)

V. gr.:



Las dificultades que suelen plantearse en torno a la definición de una figura surgen tan pronto como tal o cual fenómeno se relaciona con otro mecanismo. Así ocurre, p. ej., en 51), donde el *calambur* se combina con la *dialogía* (*silepsis*) o la *antanaclasis*, si se considera la coaparición de dos secuencias homófonas con diverso significado (*enaguas* - *en aguas*). La relación semántica de una de las secuencias con el sintagma *en vinos* da lugar a una nueva acuñación léxica homófona de este último: *envinos* (por oposición a *enaguas*).

4.1. Pero las dificultades mayores provienen tal vez de las delimitaciones formales. La inmediatez en el orden de sucesividad de los componentes cuando éstos aparecen separados gráficamente en una de las secuencias homófonas —y, en menor medida, la proximidad de las series homófonas— parece ser una condición no absolutamente necesaria pero sí muy conveniente para la percepción y captación del juego, tal como muestran los ejemplos arriba citados. Similar vecindad se producía en la mayoría de los enunciados del *retruécانو léxico* (§ 2.1). La

aparición de signos no iterados intercalados entre los componentes de la secuencia homófona no sólo disminuye sensiblemente el grado de perceptibilidad del artificio, sino que hace peligrar, debido a esto, la definición misma como tal tipo de figura (Martínez 1976: 86), tanto más cuantos más elementos intrusos se interpolan; *v. gr.*:

- | | |
|---|--|
| 59) Çiñe una cuerda su cuerpo,
cuerdo en todo y acordado,
pues <i>con</i> la <i>cuerda concuerda</i>
los querer discordados
(Medrano, 353) | 65) y en levantándose al vuelo
la derribó un <i>arcabuz</i> ;
que a la <i>arca</i> hacen el <i>buz</i>
las pajaritas del cielo
(Góngora, 329) |
| 60) que no tenéis <i>sobrehueso</i>
aseguro por verdad,
pues <i>sobre</i> los <i>huesos</i> vemos
que aún pellejo no lleváis
(Quevedo, 278) | 66) aquel verde <i>torongil</i> ,
que no quiero ser <i>toro</i> en yerba,
ni <i>Gil</i> tenga raíz
(Góngora, 779) |
| 61) y aunque era de <i>teatino</i> ,
tenía más de <i>tea</i> que de <i>tino</i>
(Salinas, 257; Quevedo, 479) | 67) Al <i>Roldán</i> , que prometió
pendencia, y no la blasquiña.
El <i>Rol</i> perdonó a la riña
y el <i>dan</i> a la tienda no
(Quevedo, 211) |
| 62) No más judicatura de <i>teatino</i> ,
cofre, digo, cuero con bonete,
que tiene más de <i>tea</i> que de <i>tino</i>
(Góngora, 542) | 68) ¿Quién justa do la tela es <i>pinavete</i> ,
y no muy segura, aunque sea pino,
que ayer fue <i>pino</i> , y hoy podría ser
[vete?
(Góngora, atr., 542) |
| 63) Yo, discurriendo entendí,
por su color tapetado,
que es éste que os he contado
hijo de <i>JAVA</i> y <i>ALI</i>
[jabalí
(Salinas, 305) | 69) con dos puñados de <i>sol</i>
y cuatro tumbos de <i>dado</i>
repite el otro <i>soldado</i>
para Conde de Tirol
(Góngora, 317) |
| 64) Alargad los ojos; que el <i>Andalucía</i>
sin zapatos <i>anda</i> , si un tiempo <i>lucía</i>
(Quevedo, 455) | |

Aunque puede hablarse de casos límite, fronterizos o, incluso, "pseudocalambures", no parece haber duda de que tales juegos se basan en el mismo proceso: la *falsa etimología* o la segmentación arbitraria de una palabra que el escritor propone como compuesta. De tal recurso es ilustrativo el siguiente ejem-

plo de Góngora (*El doctor Carlino*, 824), que no simula más que un acertijo o una adivinanza:

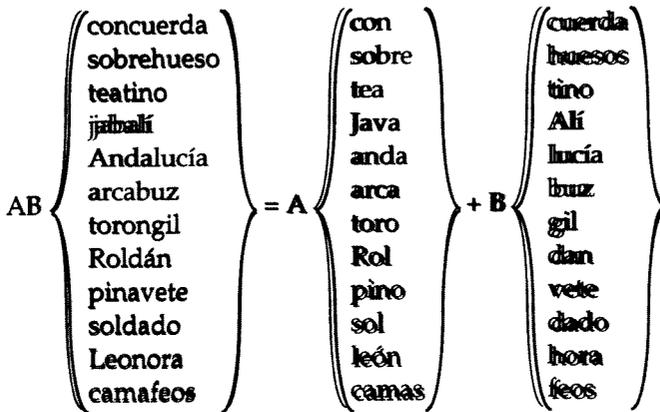
- 70) ¿Qué tenemos de *Leonora*?
 Su nombre te lo dirá;
 que era un *león* no ha una *hora*

No menos significativo del valor limítrofe del *calambur* con otros juegos (*composición, falsa etimología, retruécano,...*) es el ejemplo de Lope de Vega (187):

- 71) A todos nos habéis dejado *feos*,
 burlando los regalos y las *camas*,
feos los dueños y ellas *camafeos*,

texto que podría describirse como *calambur* (*cama(s) + feos*) o como *retruécano* (*feos + cama(s)*), según se considere el orden de intervención del segundo componente, el signo repetido en el texto (*feos*).

La pauta de formación de todos estos ejemplos es similar a la del *calambur* propiamente dicho; ya que la diferencia se debe a la discontinuidad con que aparecen los componentes de la secuencia homófona: $AB = A + x + B$; *v. gr.*:



Cabe indicar la existencia de una no exacta identidad fónica en algunas de las series aducidas: *sobrehueso* (*sobre + huesos*),

jabalí (*Java* + *Alí*), *torongil* (*toro* + *gil*), *pinavete* (*pino* + *vete*); inexactitud que no niega la semejanza del artilugio practicado en unos y otros (cf. *devoto* = *de* + *bota* (55); *calavera* = *cala* + *verá* (53); etc. y la pronunciación con seseo en (50 y 58): *cincuenta* = *sin-cuenta* = *sin cuenta*; *Enciso* = *ensiso* = *en sí son*).

4.2. Tal inexactitud se observa en juegos verbales semejantes basados en el mismo mecanismo; juegos que se resisten a ser descritos como auténticos *calambures*. En la mayoría de los casos cabría hablar de pseudocalambures, formaciones por falsa composición o, tal vez más propiamente, *paranomasias* (en sus diversas manifestaciones, combinadas o no con la *figura etimológica*):

- | | |
|--|--|
| 72) el mar he visto en latín,
<i>mare vidi</i> muchas veces,
pero no <i>maravedí</i>
(Góngora, 136) | 79) ¿Cómo puede ser, <i>di Mingo</i> ,
que una pastora lozana
ande limpia entre semana,
y no ande limpia en <i>domingo</i> ?
(Salinas, 522) |
| 73) una <i>saltamarca</i> rota,
de puro <i>saltar en barca</i>
(Góngora, 259) | 80) que dió jaque a su bolsón
y ya perdido le <i>invoca</i>
punto <i>en boca</i>
(Quevedo, 208) |
| 74) nunca han permitido que entre
con fruto allí ningún <i>vientre</i> ,
y así es <i>bien entre</i> con flores
(Góngora, 338) | 81) ...mejor es
de humilde ser <i>descortés</i> ,
que, <i>de cortés</i> , presumida
(Jáuregui, 190, I) |
| 75) Quejas <i>de amante</i> , no <i>diamante</i> duro
(Jáuregui, 35) | 82) Viste el <i>desecho</i> del mundo
y de él se a <i>deshecho</i> tanto
que es, por <i>deshecho</i> y <i>de hecho</i> ,
dechado de <i>desechados</i>
(Medrano, 352) |
| 76) En tu sortija hermosa
se queden, y en su <i>diamante</i> ,
las señas que das <i>de amante</i> ,
y yo di de <i>codiciosa</i>
(Góngora, 761) | 83) deja rizos <i>aladares</i> ,
por algún sin <i>ala dar</i>
(Quevedo, 241) |
| 77) Bazila en uno y otro <i>parasismo</i>
con el mas erudito la justicia,
abogado el mejor <i>para sí mismo</i>
(Bocángel, 65) | 84) que, si llega a <i>Milán</i> ,
<i>amilanado</i> se acoge
(Quevedo, 453) |
| 78) y es el mal que no es mentira
<i>sino razón</i> de la ira,
la <i>sinrazón</i> del agravio
(C. de Villamediana, 257) | 85) y sus males ¿quién <i>los cura</i> ?
<i>Locura</i>
(Cervantes, 426) |

Así: *marE vldi / marAvEdí, saltaMbarca / saltaR EN barca, vientre / biEN entre...* Esta suerte de juegos afines al *calambur* está también próxima, hasta cierto punto, a otros recursos lúdicos basados en la asimilación o contracción de sonidos recurrentes y en la juntura (García-Page 1993c) (*cfr. biEN ENtre = vientre, ej. 74*):

86) *bonete de tres altos*
que apenas le alcanzan *de tres saltos*
(Salinas, 257)

87) Que invidien los que la ven
mi pena, y que yo *la estime*,
y que nadie *se lastime*
cuando me ven padecer
(Quevedo, 241)

88) que si vos sois Putifar,
en libertad de pedir,
yo Joseph en resistir
las tentaciones *de lama*
que nunca pide quien ama
[del ama
(Salinas, 460)

V. gr.: tres ≠ altos - tres saltos, la ≠ estime - lastime, de ≠ lama - del ≠ ama (García-Page 1993c).

5. Existe una forma de consecución del *retruécانو léxico* que no requiere la coaparición o concurrencia de las dos secuencias homófonas, sino que, al contrario, se basa en la presencia de sólo una de ellas, bien la que presenta los componentes soldados gráficamente, bien la que los presenta separados por blancos, tal como puede verse en

89) En *Belli* cabe *moro* y cabe hebreo
[MOROVELLI
(Quevedo, 438)

donde se sugiere el apellido del personaje a quien está destinada la composición: Francisco Morovelli.

Este procedimiento de construcción del *retruécانو* a partir de la acción *in absentia* de uno de los homófonos es el que subyace en la forja de otros juegos verbales, como el citado *calambur*:

- 90) que escribió muy bien de Cristo
Santo Tomás, *de aquí no*
[Aquino
(Salinas, 522)
- 91) señor, eso que falta,
ya que no por la paga
por los quilates de mi *fe lo haga*
[Feloaga
(Salinas, 525)
- 92) fue la madeja dorada
de cabellos su ruina,
y el patíbulo la encina;
cortadas, pues, estas dos,
ni valen ya contra vos
cabellos ni *Val-encina*
[Vale encina
(Salinas, 454)
- 93) de blanco esplendor se esmalta
en seráfica familia,
acá vamos per humilia
no como el padre *Peralta*
[per alta
(Salinas, 396)
- 94) Que así vayas *convino*
canción, porque seas della recibida
[con vino
(Quevedo, 403)
- 95) Vino el francés con botas de cami
[no
y sed de ver las glorias de Castilla;
y la corte, del mundo *maravilla*,
le salió a recibir como *convino*
[con vino
(Quevedo, 391)
- 96) porque con tus *per-versos* *damnifi-*
[cadas
los institutos de su sacro Tolo
[perversos
(Quevedo, 440)
- 100) Dad al confesor, según
fuere más o menos dino,
en el oficio *divino*
si no hay propio, del común
[di vino
(Salinas, 523)
- 101) leían decretales *in Digestos*
[indigestos
(Quevedo, 479)
- 102) seáis muy bien ido, señor,
que aunque el culcencio vuestro
fue en gran beneficio nuestro,
el dejarnos *fue en mayor*
[Fuenmayor
(Salinas, 194)
- 103) y al cabo de estos temores,
trabajo y mala ventura,
me libra la noche oscura
que *es capa* de pecadores
[escapa
(Salinas, 302)
- 104) No hay poder de Rey ni Papa
que le estorbe en su ejercicio
con género de suplicio,
porque de todos *es capa*
[escapa
(Salinas, 377)
- 105) A Dios bendigo y alabo
y lo haré de esta manera
mientras mi vida *sincera*
no hubiere llegado a cabo
[sin cera
(Salinas, 306)
- 106) que en marzo me des abril
y que en abril me *des mayo*
[desmayo
(Salinas, 389)
- 107) Por excelencia os mostró
Plácido alegre semblante,
ilustre mitra, y bastante
con *Plasencia* le quedó
[complacencia
(Salinas, 453)

- 97) Que solamente *Elvirilla*
a quien adora *Elvirote*,
tiene el *ponleví* con vida,
y con alma los talones
[El virilla
[El virote
[pon Leví
(Quevedo, 234)
- 98) El se llama Tomé,
y ella, Francisca del Puerto;
ella esclava y él *esclavo*
[es clavo
(Quevedo, 241)
- 99) Cogiendo este mes de abril,
no bien el alma despierta,
frescas yerbas de una huerta
que riega el claro Genil,
mejorana y torongil,
verbena y tomillo inculto,
y otras mil flores a bulto,
sentí la muerte, Toribio,
penetróme un áspid libio,
en la *mejorana* oculto
[mejor Ana
(Salinas, 371)
- 108) –¿Es galán? –Sobre *Martín*
cae su *gala*, si lo es
[Martingala
(Góngora, 320)
- 109) En una sera, arrastrado
de indómitos apetitos,
hoy saco a luz mis delitos,
frutos del tiempo pasado,
los gustos que he conquistado
y con dineros compuesto;
mas ¡ay Dios! que el haber puesto,
llevado de mis antojos,
en *Doshermanas* los ojos
ha remanecido *in cesto*
[Dos hermanas
[incesto
(Salinas, 394)
- 110) vos, Luis, para el mismo intento
traéis en las calzas cera,
pero no en la faltriquera,
porque gustáis ser tenido
más por hombre proveído
que por persona *sincera*
[sin cera
(Góngora, 336)

En la mayoría de los ejemplos citados, tras el *calambur* se solapa un juego basado en la disemia (*dilogía*), como sucede claramente en 98) por el significado atribuible a *clavo* (< *es + clavo*), o en 94-95) con relación a la homonimia de *vino* (< *con + vino*). Cabe indicar también la existencia, normalmente, de un término que motiva o connota de algún modo el juego: *per humilia / per alta* (Peralta), *des abril / des mayo* (*desmayo*), *esclava / esclavo* (*es clavo*), (*con*) *cera / sincera* (*sin cera*), *torongil, tomillo, verbena...* / *mejorana* (*mejor Ana*), etc.

6. Otro particular modo de creación del *retruécانو in absentia* consiste en la forjadura de una nueva unidad léxica que invierte (quiasmo) las partes que integran una palabra compuesta, a la que evoca, como sucede en

- 111) que de otra podía ser *esenciaquinta*
[quintaesencia
(Quevedo, 479)
- 112) Octubre, que, *mojigato*,
se deshoja y se repela,
confín de invierno y verano
y umbral, donde tienen tregua,
también, por lo *gatomoji*
(Quevedo, 310)

Por lo tanto, frente a los casos de § 2.1, los *retruécanos* ahora indicados se forman a partir de la inversión de las partes constitutivas de un compuesto (AB → BA) sin sobrepasar los límites de una única palabra gráfica. En la formación de aquéllos, intervenían tantas palabras gráficas como partes constitutivas de la secuencia fónica aglutinante, la presunta unidad léxica compuesta.

6.1. Ahora bien, este tipo de *retruécano*, que se produce dentro de las fronteras de la unidad palabra, puede entrar en colisión con otras clases de juego verbal como el *anagrama*, tal como ilustra el texto:

- 113) Si corriéredes los fieles
a este regalo de *monja* [jamón
seréis corredor de lonja
(Salinas, 523)

Si en 113), el título del poema ("Envióle una monja un *jamón* de presente...") da al lector la clave para el descifrado del acertijo, en los textos que se citan a continuación el propio poeta expresa claramente que compone un anagrama:

- 114) "Anagrama" de Luisa
es ilusa, y no la infama
(...)
conforman *hurta* y *tahúr*
(Salinas, 430)
- 115) porque quien dijo *doctor*
tordo dijo "al revés"
(Góngora, 820)
- 116) Ya que lo soy de la haz,
"hacedme del revés" *tordo*,
doctor digo, y sea una borla
Giralda del Capitolio
(Góngora, 179)

No obstante, en estos últimos ejemplos el anagrama se configura con los dos signos conformantes, frente a 113), donde tan sólo uno quedaba expreso en el texto.

6.2. En estos casos, frente a los *retruécacos* de tipo *esenciaquienta* o *gatomoji*, la segmentación de la unidad léxica no es de tipo morfológico (los lexemas conformantes de un compuesto), sino tan sólo fónico (silábico), aunque la inversión respeta igualmente el orden quiásmico. Más distanciamiento del *retruécaco* prototípico presentan las presuntas representaciones anagramáticas de 116-125), donde la demarcación ya no se somete a los límites silábicos y sólo se tienen en cuenta los componentes fonémicos o grafémicos configuradores de la palabra objeto de inversión. Además, en tales casos no es posible hablar de inversión quiásmica; de hecho, puede haber tan sólo permutación y no inversión *strictu sensu*:

- | | |
|--|---|
| <p>116) ¿Qué importa con tanto afán
ser por autos de Granada
hijosdalgo, si la <i>nada</i>
es anagrama de <i>Adán</i>?
(Salinas, 428)</p> | <p>120) Hijos somos de <i>Adán</i> en este suelo,
de <i>Nada</i> es nuestro abuelo
(...)
tengo Polo cruel, al que me <i>casa</i>
que al que me <i>saca</i> al campo en
[desafío
(Quevedo, 398)</p> |
| <p>117) Anagrama de <i>Luisa</i>
es <i>ilusa</i>, y no la infama
(...)
neutros son <i>perla</i> y <i>peral</i>,
<i>ramo</i>, <i>amor</i>, <i>burla</i> y <i>albur</i>
(Salinas, 430)</p> | <p>121) Mira la vida, que a <i>Baco</i> soberano
la <i>boca</i> regaló y honró las sienes
(Quevedo, 495)</p> |
| <p>118) sin duda sabe que <i>natas</i>
es anagrama de <i>santa</i>
(Salinas, 441)</p> | <p>122) Si eres hombre que <i>vales</i>
cuantas la <i>selva</i> verde
contiene breve hojas
(E. M. Villegas, 193)</p> |
| <p>119) Hízole pago a don Juan
una discreta burlona,
con cuatro lienzos de <i>lona</i>,
que ella le ofreció de <i>olán</i>,
con cuya acción el galán,
reconviniendo a la dama,
le da el <i>alma</i> en vez de <i>lama</i>;
pero con canción expresa,
que de hoy más toda promesa
se cumpla sin anagrama
(Salinas, 431)</p> | <p>123) a las ilustres <i>cortes</i> y los <i>cetros</i>
(Jáuregui, 82)</p> <p>124) ¡Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las <i>olas sola</i>!
(Lope de Vega, 262)</p> |
| | <p>125) Contigo en paz <i>entera</i>
De <i>eterna</i> primavera
(Cervantes, 745)</p> |

Se tenga o no conciencia de la existencia de una forma de escritura anagramática, este tipo de juego no difiere del fenómeno lingüístico conocido bajo la denominación de *paranomasia*, del que habría que considerar tal vez una variedad particular. La "igualdad relajada" definitoria de la *paranomasia* puede producirse por conmutación y por adición o sustracción de algún sonido, pero también por permutación en el orden de los sonidos conformantes (*paronomasia "de exclusión"*, García-Page 1986: 423, 1988a: Cap. I y 1989b: § 4.3.3. y 12.5).

6.3. Los casos fronterizos de difícil delimitación son muy numerosos. De pseudocalambur o falso compuesto colindante con el *anagrama* y la *paronomasia*, podría hablarse en textos como

- | | | |
|--|--|--|
| <p>126) Mas su <i>calva</i> y tu <i>osario</i>,
 si el matrimonio es cruz, serán
 (Quevedo, 477)</p> | <p style="text-align: center;">[<i>Calvario</i>]</p> | <p>128) y en su eficacia inmediata
 bien pareció la ordinata
 <i>hecha con luz superior</i>
 [CHACÓN
 (Salinas, 442)</p> |
| <p>127) <i>Jurados contra el pueblo conjurados</i>
 (C. Villamediana,)</p> | | |

Es fácilmente presumible que la intención de Quevedo en 126) fuera forjar un nuevo compuesto, *Calvario*, a partir de la suma de los lexemas nominales copresentes en el enunciado, *calva* y *osario*; para lo cual es preciso suponer la intervención de algún *metaplasmo* (apócope y aféresis: *calv(a)* + (*os*)*ario*, o sólo aféresis: *calva* + (*osa*)*rio*). Según este presupuesto, *Calvario* podría ser analizado como la palabra clave que distribuye o disemina sus elementos fónicos en otros signos del texto (*anagrama* o *paragrama*); incluso, como un tipo particular de *paronomasia*. En 128), la intención de Juan de Salinas parece ser igualmente la de evocar simuladamente el nombre del destinatario de la composición (*Chacón*), pero en este caso el juego se configura con la presencia de sólo un homófono: (*he*)*cha* + *con*. En 127), podría pensarse que se trata de un *retruécano* "imperfecto", en la medi-

da en que uno de los sumandos no es significativo entero de palabra, sino sólo una parte (segmento fónico), tal como ocurre en 128); *v. gr.*: *jurados + con(tra) = conjurados*.

La dificultad de describir pura y simplemente tales juegos como *anagrama* o *paronomasia* (126), *retruécانو léxico* (127) y *calambur* (128) ya se había visto al tratar ejemplos como *amilanado* (84), *escarapela* (22), etc. Cualquier pretensión de definir tales fenómenos (o similares) de acuerdo con los muy escasos datos que arrojan los manuales de retórica o poética corre el riesgo inminente de abocar al fracaso. Decir que son "casos fronterizos" es decir muy poco, aunque tiene la ventaja de asociarlos o clasificarlos, siquiera vagamente, con los recursos propiamente dichos, en virtud de la semejanza observable entre sus mecanismos de formación.

7. Aunque todos estos fenómenos son relativamente frecuentes en la literatura más artificiosa y lúdica de los siglos de Oro (Góngora, Quevedo, Salinas, Villamediana, Lope de Rueda, etc.), representaciones ilustrativas de los mismos aparecen en ciertas obras poéticas de autores contemporáneos (siglo XX), especialmente de aquéllos que practican el juego con las palabras: V. Huidobro, C. E. de Ory, B. de Otero, R. Alberti, G. Fuertes,...

V. Huidobro construye *retruécános léxicos* o artificios afines como "El *ladino Aladino*. Ah *ladino dino la*" (132), o "Molino de *aspavientos* y del *viento en aspás*" (123), o "Aquí yace *Rosario río de rosas hasta el infinito*" (108), o "Aquí yace *Alejandro antro alejado ala adentro*" (108) [*Alej(a)d(o) + an(t)ro*]; y Alberti, éste próximo a la escritura anagramática: "hija de la *panadera*; / la que siempre *eras de pan*" (71); y Ory, esta variedad del *retruécانو* indicada en § 2: "Te doy mi *rota mano manirroto Manuel*" (130).

Más frecuente es el *calambur* (y *pseudocalambur*), del que pueden citarse ejemplos como: "Aunque yo tengo / *contra veneno tanto / contraveneno*" (M. Machado, 149), "Cómo aceptar que

las almas son vagos *ensueños* / que *en sueños* tan sólo se dan, y despiertan y se borran" (Hierro, 124), "...Ondulan silvestres. "Mira: flores". // *Miraflores*. La reina bautizó los cubiles" (Aleixandre, 847), "¿Dije que se llamaba *Mariví*? Sí, así se llamaba / viento y *mar* y *ví*..." (Otero, 95), "Esta palabra dice *laboriosa*; / esta palabra dice *labiorosa*" (Otero, 224), "*Serafin Serafin será tu fin*" (Ory, 174), "Mi espíritu es el casco de mi cáscara / y *más caro* me cuesta esta mi *máscara*" (Ory, 195), "*Miramelindo*, mi amor, / *mírame* qué linda estoy" (Alberti, 45), "Me gustaría tener una amiga / que se llamase *Tenta* / y estar siempre *conTenta*" (G. Fuertes, HG, 155). El *calambur in absentia*, como representa el último ejemplo de G. Fuertes (v. García-Page 1990: 224), se combina a veces con la *dilogía* en textos como "El amor puede ser bello como una puntilla / -ya que es *entredós*" [*entre dos*] (G. Fuertes, HG, 347), donde se produce además una *tautología*. (Pueden verse más ejemplos de *calambur* en García-Page 1988b.) Como un tipo particular de *calambur in absentia* podría describirse la acuñación léxica neológica *rinconocido*: "...campearemos / en no se sabe cuál rincón *rinconocido*" (Ory, 84); *calambur* "imperfecto" por la existencia del solapamiento haplográfico de uno de los componentes: "rincón + conocido" (cf. retruécano *bizcondes*, Quevedo).

G. Fuertes forja nuevas voces mediante un procedimiento de composición semejante al indicado en § 3: "*Sinfonía* / y *sin nada*" (HG, 139), "o de la *caraduría* / o de la *cara corbata*" (OI, 308), *Nochemala* [*<Nochebuena*] (HG, 75) o *rascainfernos* [*<rasca-cielos*] (HG, 85); y V. Huidobro *meteplata*, *metecobre*, *metepiedras*, *meteópalos* sobre la base léxica *meteoro* (109), así como *cruces* y *acrónimos* del tipo "Al *horitaña* de la *montazonte* / La *violondrina* y el *goloncelo*" [sobre los pares *horizonte* / *montaña* y *violoncelo* / *golondrina*] (105) o "Rotundo como el *unipacio* y el *espaverso*" [*<universo* / *espacio*] (110) (v. García-Page 1989a).

A estos procedimientos habría que sumar segmentaciones caprichosas diversas como las que propone Orly (posibles *calambures in absentia*): "Es una pesadilla tocar su *alma naque* [*almanaque*]

/ Es un sueño agitado tenerlo *cerca mente* [*cercamente*]" (84), "Homenaje *enaje nado* [*enajenado*] a Manuel de Cabral" (130), "Ay cuánto *me día* [*medía*] el mundo" (172), "Oaquin Ramoj *am igo* [*amigo*] / igo igo / Aquín Ramoj *mi a migo* [*amigo*] / migo migo / Quin Ramojoa *mi ami go* [*amigo*] / go go / Joaquinramo / JO AQUIN [*Joaquín*] RA MO [*Ramo*]" (224). Cabe reparar en el hecho de que la segmentación fónico-gráfica del nombre propio *Joaquín* da lugar a un juego en el que *retruécانو* y *anagrama* se combinan: *Oaquin Ramoj, Aquín Ramoj, Quin Ramojoa*.

Artificios verbales con valor lúdico de esta clase se encuentran con frecuencia en otros registros, como el refranero (García-Page 1993d) o la lengua coloquial (García-Page 1995 : § 8).

8. Conclusión

El fenómeno lingüístico denominado aquí *retruécانو léxico* se basa en la segmentación ("descomposición") arbitraria y caprichosa de una palabra simuladamente compuesta cuyos formantes aparecen en el decurso en un orden inverso o contrario al modo como se dispone gráficamente soldados en aquella (el significante fónicamente más extenso): $AB \rightarrow B + A$; tal inversión responde con frecuencia al deliberado propósito del poeta de establecer una oposición, aunque no pocas veces se persigue tan sólo —al parecer— la consecución de una artificiosa proeza verbal con carácter meramente lúdico. El *retruécانو léxico*, así descrito, viene a constituirse en un procedimiento artístico inverso a —si no complementario de— el *calambur*, en virtud de la distribución lineal con que aparecen en éste último los formantes; *v. gr.*: $AB \rightarrow A + B$.

Igualmente, los modos de formación del *retruécانو* y del *calambur* son, en alto grado, semejantes al seguido por ciertos tipos de creación léxica por "composición", como las configuraciones acronímicas inéditas del tipo *ruicriados* [*ruiseñores*] o *pre-tenmuela* [*pretendiente*].

Pero, debido a la no siempre nítida delimitación de las lindes del *retruécano* —como ocurre con otras muchas figuras de retórica—, surgen artificios de difícil clasificación, fenómenos fronterizos aún no "etiquetados", en virtud de los cuales el *retruécano* entra en colisión con otros procedimientos de naturaleza diversa; por ejemplo, con determinadas variedades de composición o segmentación arbitrarias que, aun siguiendo el mismo mecanismo de consecución, no se ciñen escrupulosamente al esquema del modelo. En uno de sus extremos, el *retruécano* llega a con-fundirse, incluso, con fenómenos tan distantes —según sus patrones clásicos— como el *anagrama* (*esenciaquinta*, cp. *jamón/monja*, *doctor/tordo*) o la *paronomasia* (*Baco/boca*).

8.1. Autores como Llano (1984: 127) o Arellano (1984: 302-3) emplean indiscriminadamente el término *disociación* para dar cuenta tanto de juegos verbales como el descrito por nosotros como *retruécano léxico* como toda una variada gama de procedimientos retóricos que, no obstante familiares a aquél, son formalmente distintos, por lo que requiere una mayor precisión en sus definiciones. Así, Llano (1984: 127) incluye entre los casos de disociación textos como "Lince te llaman las bolsas, / topo te dicen las almas, / las taimadas, *trampantojo* / de sus *antojos* y *trampas*" o "...más le quiero *martingala*, / que no sin *gala Martín*", que no son sino muestras del *retruécano léxico* (nuestros ejemplos 23 y 18 respectivamente), así como este texto "Al *Roldán* que prometió / *pendencia*, y no la *basquiña*, / el *Rol* perdonó a la *riña*, / y el *dan* a la *rienda* no" (nuestro ejemplo 67), que hemos descrito como un falso calambur por la lejanía en que se hallan los términos conformantes, o como estos otros "Cecina sois en hábito de *arpía*, / y toda *gala* en vos es *martingala*" o "...llamado *Rabicán*, no por el brío, / mas por ser un *rabí perro judío*" (ejemplo 37b), donde también, evidentemente, se produce una segmentación o disociación de las partes de la palabra, lo que, en el primer caso, propicia presuntamente un

calambur (*Martín - gala*), mas no en el segundo, aunque la base de formación sea la misma: *rabicán* > *rabí - can* > *rabí - perro*.

Si el término "disociación" permite a la autora dar cuenta de tal diversidad de fenómenos, no parece del todo adecuada la distinción que hace más tarde (Llano 1984: 128-9) donde describe los neologismos *quitapesos* (<*quitapesares*), *Maritomé* (<*Mariquita*), *entremetida* (<*entresacada*), *tela rica* (<*telaraña*), *sacabucha* (<*metesaca*) como formas de "composición arbitraria", ya que también se basan en una disociación o separación de los componentes de la palabra incluyente (más la sustitución de una de ellas). Asimismo, tales formaciones léxicas no se diferencian de los inusitados vocablos neológicos *quintademonia*, *quintainfamia*, *Matus doña Ana - Matus doña Inés - Matus Felipe - Matus Góngorra*, *toricantanos*, *sacaabuelas*, *pretenmuela*, *caraluisa*, *triuncuerno*, *libropesía*, *jerihabla*, *jerigóngora*, etc., que la autora parece diferenciar ("Compuestos por análisis de palabras", 67-70).

En Arellano (1984), la clasificación no es a veces menos arbitraria y parecen confundirse fenómenos diversos (v. gr.: "Nada esencial diferencia a la dilogía y antanaclasis del grupo constituido por la DISOCIACIÓN, CALAMBUR y RETRUÉCANO", 302; "El CALAMBUR apenas se distingue de la disociación", 303). Bajo el término *disociación*, el autor (1984: 302-3) aduce ejemplos que responden a pautas de construcción distintas. El fenómeno de "disociación" que se produce en *re-tiro* o *re-catada* es bastante más simple del fenómeno que se produce en *dada* (<*Dalida*), *gala* (<*Galalones*) o *tragos* (<*Buitragos*), donde hay algo más que separación o disociación para remotivar el significado de una de las partes, independientemente de los supuestos metaplasmos por supresión de un segmento fónico: síncope (-li), apócope (-lones) y aféresis (Bui-). Pero la diferencia es aún mayor entre todos estos casos y los fenómenos que se producen en textos como "mejor me parece a mí / *galapago* que Narciso" (pág. 303) o "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*" (pág. 303, n. 277): *galapago-galápago* (=pagar las galas) representa, dependiendo del orden en que intervengan los sumandos, ya como un calambur (*gala + pago*), ya como un retruécano (*pago + gala*); *convino* no es más que un calambur in absentia (*con + vino*), tal como se describió en nuestro ejemplo 95).

Igualmente, Román (1993:53) cita indistintamente como calambur el texto que ilustra el ej. 19) [*león + cama = cameleón*] como este otro de Cabrera Infante: "Soy el *camaleón* del amor. *Cama-león*" [*cama + león = camaleón*].

Ya Gracián (*Agudeza y Arte de Ingenio*, Madrid, Castalia, 1969, II, 36-52) agrupaba indistintamente fenómenos lingüísticos dispares (calambur, anagrama, paronomasia, reanálisis de palabras compuestas o derivadas, etc.), muy semejantes a los juegos estudiados por los citados autores bajo el término *disociación*; v. gr.: "En el medio está la pena, / Y en los fines quien la ordena" (refiriéndose a la palabra *áncora* > *an-cor-a*: *cor* en el medio y *Ana* en los fines); *anodino* = *Ana di No*; "*Di, Ana, eres Diana*"; "*Oh Belisa, bella flor, / Por lo lindo Lis al fin, / [...] / El Bel que tu nombre sella...*"; "*Roma, Amor, dice leído / Al contrario,...*"; *EN AVE SEVANE*; *Rey va Javier*; "*García, gracia es tu nombre*"; etc.

Contrariamente a estos autores, otros estudiosos sí describen como forma de retruécano textos como los señalados (para el ej. 11), *vid.* Sánchez 1961: 110; Coll y Vehí 1885: 352).

MARIO GARCÍA-PAGE

UNED (Madrid)

Referencias bibliográficas

- E. Alarcos García 1955, "Quevedo y la parodia idiomática", *AO*, V, 1, 1955, 3-38.
- I. Arellano 1984, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1984.
- H. Beristáin 1985, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1985.
- E. de Bustos Gisbert 1986, *La composición nominal en español*, Salamanca, Eds. Univ. de Salamanca, 1986.
- M. Casado Velarde 1979, "Creación léxica por acronimia", *Tendencias en el léxico actual*, Madrid, Coloquio, 1987, 43-69.
- J. Coll y Vehí 1985, *Diálogos literarios. (Retórica y poética)*, 3ª ed., Barcelona, Lib. J. y A. Bastinos, 1885.
- J. Corominas 1954, *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Madrid, Gredos, 1954, vol. IV.
- B. Dupriez 1980, *Gradus. Les procédés littéraires*, París, UGE, 1980.
- M. Durán 1955, "Algunos neologismos en Quevedo", *MLN*, 70, 1955, 117-9.
- A. V. Ebersole 1978, "El fenómeno de los juegos de palabras en el *Buscón*", *Hispanófila*, 62, 1978, 49-64.
- P. Fontanier 1830, *Les figures du discours*, París, Flammarion, 1978.
- M. Frédéric 1985, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.
- M. García-Page 1986, "Un artificio fónico recurrente en la lengua poética de Gloria Fuertes: la paronomasia", *RLit*, XLVIII, 96, 1986, 407-31.
- 1988a, *La lengua poética de Gloria Fuertes*, Madrid, Univ. Complutense, 1988.
 - 1988b, "Algunas observaciones acerca del calambur", *Investigaciones Semióticas III*, Madrid, UNED, 1990, 431-48.
 - 1989a, "Barbarismos. Algunos ejemplos de creaciones léxicas insólitas", *BRAE*, 75: 56, 1992, 349-374, y en J. A. Hernández (ed.), *Teoría crítica e Historia Literaria*, Cádiz, Univ. de Cádiz, 1992, 111-27 (vers. no correg.).
 - 1989b, "Datos para una tipología de la paronomasia", *Epos. Revista de Filología*, 8, 1992, 155-243.
 - 1990, "Juegos lingüísticos en Gloria Fuertes (poesía)", *RILCE*, VI, 2, 1990, 211-43.
 - 1991, "El adverbio en *-mente*. Motivación contextual en formaciones léxicas anómalas", *AEF*, 14, 1991, 159-177.
 - 1992, "El retruécano léxico", *Signa*, 2, 1992 (en prensa).

- 1993a, "El retruécano morfológico", *I Encuentro Int. sobre Retórica, Textos y Comunicación*, Cádiz, Univ. de Cádiz, 9-11 dic. 1993 (en prensa).
 - 1993b, "Reflexiones lingüísticas sobre la *antimetábole*" (en prensa).
 - 1993c, "Enunciados ambiguos: la «ambigüedad fónica»", *CRIAR* (en prensa).
 - 1993d, "La función lúdica en la lengua de los refranes", *Paremia*, 2, 1994 (en prensa).
- H. Lausberg 1960, *Manual de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 3 vols. I (1983), II (1984), III (1980).
- F. Lázaro 1953, *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos, 1984, 3ª ed. aum. y correg.
- 1982, "Quevedo: la invención por la palabra" (Lección inaugural), *II Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Eds. Univ. de Salamanca, 1982; y en *BRAE*, 61, 1981, 23-41.
- M. T. Llano Gago 1984, *La obra de Quevedo. Algunos recursos humorísticos*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1984.
- F. Marcos 1989, *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, Cáceres, Univ. Extremadura, 1989.
- A. Marchese-J. Forradellas 1986, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, 1986.
- J. A. Martínez 1975, *Propiedades del lenguaje poético*, Oviedo, *Archivum*, 1975.
- 1976, "Repetición de sonidos y poesía", *AO*, 26, 1976, 77-102.
- J. A. Mayoral 1985, "Motivación contextual en formaciones léxicas prefijadas", *Philologica Hispaniensia. In Honorem M. Alvar*, Madrid, Gredos, 1985, II, 435-46.
- 1989, "Sobre «estructuras especulares» en el discurso en verso", *Philologica II. Homenaje a don Antonio Llorente*, Salamanca, Eds. Univ. de Salamanca, 1989, 195-209.
- H. Morier 1961, *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, Paris, PUF, 1989, 3ª ed.
- C. Nicolás 1980, "Juegos verbales en la poesía satírica de Quevedo", *Quevedo en su centenario*, Cáceres, Delegación Provincial del Ministerio de Cultura, 1980, 59-89.
- H. Nordhal 1971, "Variantes chiasmiques. Essai de description formelle", *RRo*, VI: 2, 1971, 219-32.
- I. Román 1993, *La invención en la escritura experimental. Del barroco a la literatura contemporánea*, Cáceres, Univ. Extremadura, 1993.

- A. Sánchez 1961, "Aspectos de lo cómico en la poesía de Góngora", *RFE*, 44: 1-2, 1961, 95-138.
- L. Schwartz 1973, "El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo", *AdL*, 11, 1973, 149-75.
- K. Spang 1979, *Fundamentos de retórica*, Pamplona, EUNSA, 1984.
- R. Vilches 1955, *Curiosidades literarias y malabarismos de la lengua*, Santiago de Chile, Nascimento, 1955.

Textos

- R. Alberti, *Sobre los ángeles. Marinero en tierra*, Barcelona, Orbis, 1982.
- V. Aleixandre, *Obras completas*, Madrid, 1977, 2ª ed., vol. I.
- G. Bocángel, *Obras*, Madrid, CSIC, 1946, 2 vols.
- M. de Cervantes, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1975, 2 vols.
- G. Fuertes, *Obras incompletas (OI)*, Madrid, Cátedra, 1980, 6ª ed.
– *Historia de Gloria. Amor, humor y desamor (HG)*, Madrid, Cátedra, 1981, 3ª ed.
- L. de Góngora, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1972.
- V. Huidobro, *Altazor. Temblor de cielo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- J. de Jáuregui, *Obras*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, 2 vols. I (*Rimas*), II (*Orfeo y Aminta*).
- F. Lope de Vega, *Obra lírica*, Lisboa, Amigos do Livro editores.
- M. Machado, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1984, 2ª ed.
- F. de Medrano, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1988.
- C. E. de Ory, *Poesía (1945-1969)*, Barcelona, EDHASA, 1970
- B. de Otero, *Expresión y reunión*, Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- F. de Quevedo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1991, vol. II.
- J. de Salinas, *Poesías humanas*, Madrid, Castalia, 1987.
- P. Soto de Rojas, *Obras*, Madrid, CSIC, 1950.
- Conde de Villamediana, *Antología poética*, Madrid, Editora Nacional, 1944.
– *Obras*, Madrid, Castalia, 1969.
- E. M. de Villegas, *Eróticas o Amatorias*, Madrid, Espasa Calpe, 1956.