

EL LUDISMO EN LA POESÍA DE RAFAEL ALBERTI

¡Oh poesía del juego, del capricho, del aire,
de lo más leve y casi imperceptible:
no te olvides que siempre espero tu visita!

Rafael Alberti, *Pleamar*

El juego constituye una forma de expresión cultural del ser humano, como ya demostró A. Huizinga en su obra *Homo ludens*, y como han probado otros estudios (algunos de publicación más reciente, como el *Tractatus Ludorum* de J. Antonio González Alcantud, o *La fiesta*, edición de U. Schultz¹, que exhiben la seducción que despierta el tema.

La actividad lúdica se caracteriza, entre otros rasgos, por su carácter libre, desinteresado; no está limitada a fines prácticos o a otros resultados más productivos que no sean el placer gratuito. Posee, además, sus propias coordenadas temporales y espaciales, y se estructura según unas reglas establecidas por modelos culturales que se transmiten de unas generaciones a otras, y que conforman una tradición².

Estos rasgos permiten relacionar el juego con el arte en cuanto que ambos se manifiestan como expresión libre y creadora del pensamiento humano. Así lo recoge la tradición clásica donde la poesía surge como un juego sagrado, ligado al culto, la danza y la música.

También la teoría moderna respalda el perfil lúdico de las artes al definir las como actividades *intransitivas*, sin otros fines que no sean la belleza y el placer derivados de la estructura interna de la composición³. En este sentido, el persistente experimentalismo que singulariza al arte del siglo XX proporciona una prueba contumaz de la actitud lúdica que define el quehacer estético de las vanguardias, despojado de la solemnidad legendaria, y propiaciatorio de otro talante del artista ante su oficio, ante la manera de trabajar y, sobre todo, ante su obra. Así lo proclaman los Manifiestos y los propios escritos:

¹ Según A. Huizinga, «la cultura humana brota del juego –como juego– y en él se desarrolla», *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 1972, p. 8. Cf., también, J. A. González Alcantud, *Tractatus ludorum*, Madrid, Anthropos, 1993, y *La fiesta*, ed. de V. Schultz., trad. de J. L. Gil-Aristu, Madrid, Alianza Editorial, 1993.

² A. Huizinga, *op. cit.*, pp. 19-26.

³ El estudio de la *forma interna* ya lo difunden autores como Novalis, Schlegel y Moritz: «en lo meramente útil hallo placer no tanto en el objeto mismo, cuanto en la idea de la comodidad o el bienestar que en mí o en cualquier otro causará su uso (...). En la contemplación de lo bello, sin embargo, me descargo de la finalidad para restituírsela al objeto mismo: observo éste como no en mí, sino en *sí mismo perfecto*», *Propuesta para la unificación de todas las bellas artes y las ciencias bajo el concepto de lo perfecto en sí mismo*. Cf. *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, ed. de Javier Arnaldo. Madrid, Tecnos, 1987, p. 81.

PARA HACER UN POEMA DADAÍSTA

Coja un periódico,
 Coja unas tijeras,
 Escoja en el periódico un artículo de la longitud que cuenta darle a su poema.
 Recorte en seguida con cuidado cada una de las palabras que forman el artículo y méталas en una bolsa.
 Agítela suavemente,
 Ahora saque cada recorte uno tras otro.
 Copie concienzudamente
 En el orden en que hayan salido de la bolsa.
 El poema se parecerá a usted.
 Y es usted un escritor infinitamente original
 Y de una sensibilidad hechizante, aunque incomprendida del vulgo⁴.

Este desenfado no implica, sin embargo, despreocupación por el estilo, sino que, por el contrario, constituye la expresión de unas inquietudes sustentadas por una firme y consistente teoría estética. Como afirma A. Huizinga, el deleite que se obtiene del acto lúdico no excluye su trascendencia⁵.

Ahora bien, las analogías entre el arte y el juego van más allá de las concomitancias generales, actitudes y fines que puedan rastrearse en ambas ocupaciones, porque la escritura lúdica sin duda conforma una manera específica de utilizar la materia, el lenguaje. Propone un registro de expresión diferente de aquellas obras concebidas con otro afán.

En el caso de la literatura, el texto lúdico podría perfilarse como el uso artístico de las construcciones donde prevalece la función lúdica del lenguaje, es decir, el empleo con fines estéticos de las jitanjáforas.

Según F. Ynduráin, en su conocido estudio «Para una función lúdica en el lenguaje»⁶, esta función sobresale en aquellas palabras que carecen de función referencial, de significado, y donde la materia fónica constituye el fundamento del ejercicio lúdico. Ello le lleva a ser más estricto que Alfonso Reyes⁷ en su clasificación al excluir los juegos de palabras, el balbuceo infantil, las glosolalias patológicas, las interjecciones, trabalenguas, etc. No admite más que aquellos ejemplos donde sólo prevalece «el deliberado juego deformante de voces»⁸.

La obra más reciente de Luis J. Eguren Gutiérrez, *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, sintetiza el contenido de los trabajos

⁴ T. Tzara, *Siete Manifiestos Dadá*. Barcelona, Tusquets, 1972, p. 50.

⁵ «(...) la conciencia de estar jugando en modo alguno excluye que el mero juego se practique con la mayor seriedad», *op. cit.*, p. 20.

⁶ Recogido en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid, Rioduero, 1974, pp. 215-227.

⁷ «Las jitanjáforas», en *Obras Completas*, México, FC. 190-230.

⁸ F. Ynduráin, *op. cit.*, p. 226.

anteriores y profundiza en la caracterización de las expresiones lúdicas del lenguaje. Precisa que las jitanjáforas son signos lingüísticos y, por tanto, biplánicos; son palabras en las que los contenidos emotivos y descriptivos prevalecen sobre los conceptuales, porque se fundan en el juego con los sonidos. No obstante, la mayoría de los ejemplos se encuentran incluidos en contextos con significado lógico⁹.

Las fuentes que recogen las jitanjáforas son, básicamente, dos: la tradición oral infantil y la literatura. Existe una nómina amplia de escritores que insertan en algunos de sus textos expresiones lúdicas; suelen ser ejemplos aislados, singulares en la obra de un escritor,

Piraguamonte, piragua
piragua, jevizarizagua,
Biío, bío,
que mi tambo lo tengo en el río
Lope de Vega¹⁰

La literatura contemporánea, sin embargo, muestra una mayor voluntad de estilo en el empleo de la jitanjáfora, como procedimiento que posibilita la experimentación con el lenguaje¹¹. En este sentido, la escritura lúdica representa un divertimento fónico, al tiempo que la vía de expresión de un nuevo discurso poético, que fuerza la textura fónica de los vocablos hasta lograr voces inéditas, alejadas de los ecos referenciales:

Alicia en el mar de villas, Alicia en el País de Más Brilla, Alicia en el Cine Maravillas, Avaricia en el País de las Malavillas, Malavidas, Mavaricia, Marivia, Malicia, Milicia Milhizia Milhinda Milindia Milinda Malanda Malasia Malesia Maleza Maldicia Malisa Alisia Alivia Aluvia Alluvia Alevilla...

G. Cabrera Infante¹²

Se trata, en definitiva, de explorar las posibilidades comunicativas del idioma, aunque ello implique (como en el caso de otros ensayos vanguardistas, como la poesía fonética o los poemas letristas y concretistas) aproximarse a los límites de lo extralingüístico.

⁹ Luis J. Eguren Gutiérrez, *Aspectos lúdicos del lenguaje. La jitanjáfora, problema lingüístico*, Valladolid, Universidad, 1987, pp. 65-66.

¹⁰ *Ibidem*, p. 75. F. Ynduráin recoge en su artículo numerosos ejemplos rastreados en el *Cancionero musical español del siglo XV y XVI*: «la zorrilla con el gallo / zangorromango». También el *Vocabulario* de Correas inserta voces muy conocidas: «Teresa triquitesa, pon la mesa», «tinajita de zombodombón», «zanquil y mandil y la val de Andorra». Y Quevedo, en su gusto por la sátira: «Burrungóngoros, móngorros, chóngorros», art. cit., p. 222-223.

¹¹ La literatura de nuestro siglo ofrece abundantes ejemplos: la poesía de Mariano Brull, la obra de Nicolás Guillén, las experiencias lúdicas del Postismo, las creaciones léxicas de Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, Rayuela de J. Cortázar o *La Saga/Fuga de J. B.* de Torrente Ballester, entre otros.

¹² *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1983, pp. 209.

Se puede hablar, pues, de la jitanjáfora como recurso literario, que posee una tradición de uso pero que no supone un mecanismo frecuente como otras figuras catalogadas en las preceptivas y retóricas.

En el caso de R. Alberti, el estudio de su obra poética favorecerá un mejor conocimiento de cómo opera la *jitanjáfora literaria*, además de aportar nuevos datos sobre la estética del escritor.

Sin duda, la asimilación de voces lúdicas le llega al poeta gaditano por las dos fuentes señaladas: por una parte, el legado de la poesía popular de los Cancioneros (fundamentalmente de la tradición oral infantil), y, por otro, la experimentación de la literatura de vanguardia.

Se trata de dos vías paralelas que le aportan dos maneras diferentes de trabajar la materia verbal, aunque el punto de partida es la poesía popular, transformada con un nuevo ropaje en los textos cultos. Así lo afirma el propio escritor cuando examina la deuda de lo popular en la lírica contemporánea:

El surrealismo español se encontraba precisamente en lo popular, en una serie de maravillosas retahílas, coplas, rimas extrañas, en las que, sobre todo yo, ensayé apoyarme para correr la aventura de lo que para mí hasta entonces [sic] desconocido¹³.

El enunciado lúdico en los versos del poeta con frecuencia tiene su referente en la canción popular, que viene a su memoria por la mención de una palabra, de unos sonidos o por el empleo de un determinado esquema rítmico¹⁴:

La luna ha venido

¡Ay, pídele un ochavito!

La luna lunera
de las esquinas. (OC, I-70)

¡Ay qué tarambana,
ay qué tarambán,
de la vera tarambín,
de la vera tarambán! (OC, III-140)

Luna, lunera,
cascabelera,
debajo la cama
tienes la cena. (AP, 89)

Recotín, recotán
de la bera-bera-ban,
del palacio a la cocina.
¿Qué tiene la mano encima? (RM, 71)

No obstante, el modelo popular se desdibuja en el contorno del poema, donde adquiere nuevos significados léxicos y rítmicos. Hay que tener en

¹³ R. Alberti, *La poesía popular en la lírica española contemporánea*, Jena-Leipzig, 1933, p. 15.

¹⁴ Seguimos las siguientes ediciones: Rafael Alberti, *Obras Completas*, I-II-III, Madrid, Aguilar, 1988; F. Rodríguez Marín, *Cantos populares Españoles*, I, Madrid, Ediciones Atlas, 1981; C. Bravo Villasante, *Antología de la literatura infantil española*, III, Madrid, Doncel, 1973; A. Pelegrín, *Cada cual atiende su juego*, Madrid, Cincel, 1990 (1986). Para citar tales obras adoptamos las siguientes abreviaturas: OC, RM, CB y AP, respectivamente.

cuenta, además, que la jitanjáfora, como recurso expresivo que se caracteriza por el alarde fónico, suele constituir una palabra o, a lo sumo, un grupo de voces que se inserta en una canción, conformando en ocasiones un esquema recurrente:

Pinto, pinto, yo pinté los ratones a correr. (AP, 78)	Pinto, pinto, gorgorito saca las vacas a veinticinco. (AP, 79)	Pinto maraña barre tu cabaña. (AP, 79)
Pim, pim, morolocotín, sábana redonda. (AP, 95)	Pin, pin, zarrumacatín el padre coneja, el padre conejín. (AP, 95)	

La estrofa lúdica aparece sobre todo en los trabalenguas, casos en los que se pone a prueba la destreza articuladora del cantor:

Doña Díriga, Dáriga, Dóriga, trompa pitáriga tiene unos guantes De pellejo de zírriga, zárriga, zórriga, trompa pitáriga, le vienen grandes. (RM, 104)	El cielo está engarabintintangularado ¿Quién lo desengarabintintangulará? El desengarabintintangularador Que lo desengarabintintangularare, Buen desengarabintintangularador será. (RM, 104)
---	---

Alberti asimila de la poesía popular no sólo vocablos o estrofas, que manipula según unos intereses poéticos, sino sobre todo los mecanismos de construcción del vocablo lúdico. En este sentido, se puede enumerar una serie de procedimientos en los cuales se tiende a poner de relieve el plano del significante sobre el contenido. El mayor o menor reconocimiento del vocablo implica que existen diversas posibilidades de actuación, como son, entre otras, el cambio de acento de una palabra, la creación léxica por derivación y composición y, por último, el neologismo estrictamente lúdico, la jitanjáfora.

La modificación del esquema acentual de una palabra responde a imperativos de rima. Es el caso de «begonía» en «Madrigal dramático de ardiente-y-fría», al buscar la correspondencia con un final rítmico marcado ya desde el propio título del texto: «sastrería», «deshojaría», «frías», «peonía» (OC, I-113). También sucede así con «jacarandá» para resolver la rima externa («Vai-vén», OC, II-221), o también la interna («Cuando se nos va alguien», OC, II-215), logrando, a la par, la fusión de dos espacios simbólicos (tierra y mar), imagen recurrente en la poesía albertiana:

Era un jacarandá que, marinero,
se hizo a la mar. Su azul recién mojado
contra su azul, ya en tierra y jardinero,
subió, cantó, gritó más azulado.

Otros ejemplos responden a fines semejantes, pero curiosamente son vocablos esdrújulos que sin ningún recelo se transforman en oxítonos:

El pueblo se ha caído
 –¡madre, recogeló!–
 por un barranco hondo,
 que no sé bajar yo.
 (OC, I-188)

Rema, niño, mi remero.
 No te canses, no.

Mira ya el puerto lunero,
 mira, miraló. (OC, I-101)

También la lírica popular ofrece muestras de palabras transformadas en voces agudas:

Sube estojeruco;
 baja, estorejón;
 baja sin tocar,
 sube muy alantón. (CB, 109)

Huachito, toritó, toritó,
 del corralitío. (CB, 134)

Dentro de los juegos rítmicos podemos citar las creaciones onomatopéyicas, en las que la textura fónica del verbo intenta emular los sonidos extralingüísticos. Configuran apartes poéticos que introducen un tono de desenfado en el discurso, acorde, en el caso de sus primeras obras (*Marinero en tierra*, *La amante*), con el espíritu vitalista que prevalece en sus textos:

Tin,
 Tin,
 Tan:
 las tres, en la vaquería.
 Ton,
 Ton,
 Tan:
 las tres, en el prioral.
 (OC, I-109)

No sabe que ha muerto el mar
 la esquila de los tranvías
 –tírintín– de la ciudad. (OC, I-130)

La mula cascabelera.

Y el niño más chiquitito
 dando vueltas por la era.

–¡Glin, glin!– Ya está dormidito. (OC, I-179)

Repica el viento,
 repica el viento,
 repica el mar.

¡Tin! ¡Ton!
 ¡Tin! ¡Tan!
 ¡Tin! ¡Ton!
 ¡Tin! ¡Tan! (OC, II-462)

Como en los versos de corte popular («Din, dan / las campanas de San Juan»; «Din, don / din, don, dan, / campanitas sonarán», AP, 83; «tímini tin, tímini tan, / tímini, tímini, tímini tan; / toquen a tímini, toquen a tan, / toquen, toquen, campanas de San Juan», CB, 124) lo que importa es desarrollar unos compases, en los que insisten especialmente los cambios rítmicos de las voces onomatopéyicas.

Dentro de la creación léxica, Alberti utiliza los procedimientos que le brinda el sistema de la lengua para ampliar las posibilidades expresivas del verso. Es frecuente, por ejemplo, la verbalización de sustantivos, recurso rei-

terado en los textos que interpretan un determinado estilo pictórico. Así ocurre en «Renoir», donde el neologismo pretende ser un reflejo del vitalismo cromático que caracteriza la pintura impresionista, interesada en plasmar la fluidez de la existencia a través de la metamorfosis del color, y, por tanto, de los objetos que compone:

Vibra, zumba la vida
y es un abejorreo de cigarras
en tu agreste pupila estremecida.
El céfiro cobalto clarinea,
el cabello azulea,
nacarea la piel y se platea
de un polvo nítido el paisaje.
Se amorata el follaje
y en la sombra verdea fresco el lila.
Pero es el rosa quien mejor titila
al desnudarse evaporado en rosa. (OC, II-355)

También la pintura de Picasso y de Saura («Almejo todo, escobo, aljofifo, limono / sin ensartar lo que nunca naranja», OC, III-114; «taladro, / incinero, / gatupero / ensotano / encuro / ensacristiano / esqueleto / enyeso / deshueso...», OC, III-478) le animan al empleo de la fórmula citada, por cuanto que la palabra intenta imitar la capacidad transgresora de ambos estilos, condición ineludible para romper con los discursos establecidos.

Sin embargo, aunque la construcción de estos sintagmas refleja un talento lúdico ante el lenguaje, las palabras no abandonan la referencia lógica.

Hay otros casos, en cambio, en los que las voces se seleccionan no tanto por su significado como por la pujanza invocadora del significante, como vía que conduce a lo inédito. La técnica se convierte, incluso, en semblanza de una poética en *Los 8 nombres de Picasso*:

Botello cuanto hay, encuentro.
Tachuelo, abejo palabras raras
como capa, caricia, toro,
amor, jardín, cazuela, chinche
cuando las verdaderamente fáciles
serían carúnculo, descostro,
trocisco, estrija, alife,
ateto, zarambeque y tal y tal y tal
que intercesoriamente habría
que trastejar del diccionario. (OC, III-115)

La prefijación y la sufijación son otras vías de creación léxica. Las partículas prefijales más reiteradas suelen ser «re-» y «rete-», con sus valores habituales de repetición e insistencia: «Me digo y me retedigo (...) Me digo y me lo redigo» (OC, I-233).

Dado que los vocablos suelen aparecer en contextos de desenfado o de burla, no inciden tanto en el plano semántico como en apoyar una redundancia fónica que ponga de relieve los contenidos generales del texto:

¡Tontón! ¡Retontón! ¡Tontín!
Despierte de su letargo
largo el maestro Azorín.

Son la recopia, el repapel secante,
el remedo, el residuo, el renacuajo
que emperocha la charca remimética.
(OC, I, 557)

¡Tontín! ¡Retontín! ¡Tontán!
Duerma, un candado en la boca,
José María Pemán. (OC, II-572)

¡Fascio! Fajo, refajo, retejajo
de sombras que la luz al fin ya raja.
(OC, I-570)

También «re-» es una partícula frecuente en los versos de corte popular para insistir, como en los escritos de Alberti, en los valores fónicos del verso:

Pinto, repinto,
vendió las cabras
a veinticinco.
(RM, 70)

Recotín, recotán
las campanas de San Juan.
(RM, 71)

Pepe, reepe,
botija de aceite.
(RM, 85)

Otras veces, el gusto por el verbo original, estrenado, alienta al escritor a utilizar locuciones perfectamente reconocibles pero al mismo tiempo singularizadas por la modificación del elemento sufijal («campos *madrugeros*», OC, I-27; «viento *marero*», OC, I-190 y I-286). La rima interviene, sin duda, como mecanismo impulsor del cambio: «¡Marineras, marineras, / mujeres del aire frío, / regad vuestras cabelleras / negras por el *playerío*» (OC, I-158), «la noche es un *naranjel* / de farolas y vino moscatel» (OC, I-28).

Son voces difundidas en sus primeras obras (*Marinero en tierra*, *La amante*, *El alba del alhelí*), cuando Alberti se hace a la poesía y siente la delectación del verbo, instigado, además, por el denuedo experimental de las vanguardias.

Otros giros exhiben un mayor ludismo fónico; son vocablos formados a partir de una palabra léxica que aparece en el verso y que propicia el alarde verbal:

–Bien puedes besarme aquí,
faro, farol, farolera,
la más álgida que vi.

Si el pájaro serio canta
que es azul su azulear,
yo quiero pisar la nieve
azul del jacarandá.

–Bueno, sí.

–Bien puedes matarme aquí,
gélida novia lunera
del faro farolerí. (OC, I-237)

Si el mirlo liliburlero,
que es lila su lilear,
yo quiero pisar la nieve
azul del jacarandá. (OC, II-221-222)

El propio texto descubre el mecanismo analógico que ha actuado: la construcción de origen popular «luna lunera, cascabelera» para «faro, farol, farolera»-»faro farolerí» y el esquema derivativo de «azul»-»azulear» para «lila»-«lilear».

La lírica popular ofrece bastantes ejemplos de formación de palabras por sufijación a partir de un término primero:

Aserrín, aserrán,
maderitos de San Juan. (CB, 85)

Alto, altero
gran caballero. (CB, 21)

Bote, botero,
me dijo un marinero. (CB, 165)

De codín, de codán,
de la vera de San Juan. (CB, 95)

Y colorín colorete,
por la chimenea salió un cohete. (CB, 197)

Estaba la cabra, cabratis,
subida en la peña, peñatis. (CB, 52)

En todos estos casos lo que sobresale es el divertimento fónico, lo que lleva aparejado la difuminación semántica del vocablo inicial, intensificada, a la vez, por el vago sentido lógico que poseen las estrofas. En definitiva, lo que interesa es jugar con el lenguaje sin preocuparse demasiado por el sentido del texto.

Esta técnica compositiva de la poesía popular es la que opera en las creaciones de Alberti, con la que comparte el encantamiento que producen los sonidos. Se diferencia, en cambio, en los fines perseguidos, porque la construcción lúdica nunca prevalece por encima de los objetivos poéticos —lo que implicaría un abandono en lo puramente insustancial e intrascendente del juego—. El ludismo lingüístico del poeta gaditano representa un artificio de expresión poética, un procedimiento de actuación con el lenguaje que, unas veces de forma más articulada y otras más grácil, se inserta en el conjunto del poema para suscitar determinadas metas estilísticas. De ahí que la expresión lúdica vaya acompañada de efectos rítmicos, gráficos, incluso de ambos al mismo tiempo, como sucede en «El colorín colorado», donde la ordenación de los elementos visualiza un balanceo de sones cruzados; es decir, quiasmos rítmicos que se obtienen por la disposición en cruz de los vocablos como forma de inducir el movimiento del que se habla en el poema:

El colorín colorado
va del jardín al terrado,
colorado y colorín.

Va del terrado al jardín,
colorín y colorado.

Y en su vuelo acelerado
sólo persigue este fin:

Ir del terrado al jardín
colorín y colorado.

Ir del jardín al terrado,
colorado y colorín. (OC, III-716)

También la construcción puede utilizarse con un propósito de crítica. Así ocurre en una ocasión en la que el escritor despliega una sátira contra todo discurso que se reduzca a la simple mimesis de registros, práctica deleznable sobre todo en literatura donde la ausencia de voz propia se convierte en repetición huera de sonidos; el juego verbal ejemplifica muy bien el resultado poco estimable de la copia fácil de modelos:

CANCIÓN 42

El loro, digo, el poeta
repetidor, en las ramas.

¡Cuánto loro, digo, cuánta
invasión, duro castigo,
de poetas en las ramas!

Hay ya más loros que ramas.

(Lorido-loro-lorido.
Loro-lorido-lorada.)

¡Silencio!, porque no puede
pasar la brisa que canta. (OC, II-728)

La composición de vocablos representa otra fórmula frecuente para enriquecer el vocabulario de una lengua, y Alberti la emplea, como la derivación, para crear vocablos que engalanen su verso y que pongan a prueba su destreza de *opifex*.

Muchos vocablos se crean por el afán vanguardista que guía a obras como *Cal y canto*: «celicoral» («El arquero y la sirena», OC, I-312), «aurialadas» («Invierno postal», OC, I-324), «rondafloras» («Reflejo», OC, I-306). Pero hay otros muchos ejemplos donde el esquema tradicional se pone a prueba con nuevas construcciones. Con frecuencia se pretende deformar las voces originales para representar un nuevo referente acorde con ese proceso de distorsión, por lo que el resultado suele ser la imagen grotesca. De ahí que esta técnica sea muy oportuna para los textos satíricos—sobre todo para la semblanza de los dictadores—, que el poeta inserta en obras con un marcado cariz crítico como *El poeta en la calle* o en el capítulo «Los 5 destacagados» de *Fustigada luz*.

Bastantes neologismos se forman según los esquemas habituales de suma de elementos nominales (sustantivo + sustantivo, sustantivo + adjetivo) o mediante la estructura verbo + complemento. La particularidad que ofrecen estas locuciones, unas veces, es la composición múltiple de unidades léxicas: «Cuando pienso en mi madre Adefesia / la única / *hermanabuelapadre / nietatíasobrino* al mismo tiempo» (OC, III-450), «rompetapanarices» (OC, III-446), «naricesaltavoz», «putasinfibanquera» (OC, III-447).

Voces semejantes también sirven para ilustrar las virtudes metamórficas que contienen las imágenes de Picasso o los trazos de Miró: «y la lechuza *soplaviejanoche* / y del pintor *quítaleyaelropaje / calembarbituriento y perimudo*» (OC, III-141), «mar miro mar estrella / *estrellamarpolar*» (OC, III-499).

La suma de varios lexemas puede derivar en la producción de acrónimos¹⁵ («dictadestacagados», OC, III-446; «destacagado destacagador», OC, III-449; «destacamuerte», «destacagatiránidos», «destacago», «destacagarán», OC, III-450), con leve variación fónica, a veces, de algunos significantes («robacobriboludo», OC, III-448; «caguiputrefacto», «desratiabierto» (OC, III-450). O bien con la inserción de nuevos sonidos («el atiranorror / el despomastaorror / el funéreo funerísimo funegeneralísimo», OC, III-448).

Se trata de mostrar la versatilidad del referente descrito, al tiempo que su visión grotesca, por medio de la técnica compositiva que permite que la unidad verbal posea varios significados al mismo tiempo. La textura sonora, además, de los vocablos (recurrencia de sonidos vibrantes, velares, nasales) motiva la representación visual por medio del simbolismo fónico.

En definitiva, la creación léxica en estos casos implica la deformación de los significantes, lo que conduce inexcusablemente al juego fónico de la jitanjáfora:

Jhonfixonburundá Primero el Grande
y el hijo el hijo el hijo Pinosaznguinochtburundá el Inmenso
Segundo esputo puto de su progenitora
con Stroesburundú Tercero en sangre
y Burumbanzerdá cagado el cuarto. (OC, III-446)

Son sintagmas impelidos por sentimientos de repudio y mofa que generan la invectiva (a veces incluso demasiado prosaica). Pero también confirman una actitud estética ante el lenguaje, porque en ocasiones la invención lingüística opera como único recurso para expresar otras realidades menos definidas que precisan una alocución más informal. El discurso críptico constituye así una nueva vía que permite difuminar los ecos referenciales de la palabra, lo que estimula otras representaciones alumbradas por la sugestión de los significantes. Esta es la fórmula de algunos textos como «Canción en ver», donde la simple inserción del giro verbal diluye el reconocimiento de las voces:

¹⁵ Según M. Casado Velarde, la formación de palabras por acronimia, es decir, mediante la acumulación de fragmentos de palabras diferentes, constituye una de las tendencias de creación neológica más frecuente en el léxico español actual («cantautor», «muñecolates», «credihogar», etc.). También existe una tradición literaria en la producción de estos giros (Cervantes, «baciuelmo»; Quevedo, «alcamadre», «marivino»; Blas de Otero, «Ancia»; Huidobro, «al horitaña de la montazonte», etc.), *El castellano actual. Usos y formas*. Pamplona, EUNSA, 1990.

CANCIÓN EN VER

Malverva oliverva
 uerverva racivermo
 pieverdra roversal
 verjeravernio sauverce
 vercereverzo
 toverdo
 caverllaverdo Anieverne
 dulverce versuavervísimo overtoverño. (OC, III-201)

El ludismo literario, pues, no constituye una simple actitud intrascendente ante el arte y ante el lenguaje, sino que puede ser la vía de expresión de una determinada poética:

Recurriré a un lenguaje
 total, desesperado,
 para expresar aquello
 que con el que ya sé me es imposible.

Por ejemplo, diré:
 resoré lenson corarré son lensen
 dólór ni sarta muersimar mi pena
 ay re mi ay fa mi re sol remido
 no nó no nó si muer
 si muersimar ay ay.

Si os si su si ró
 si né si gró
 si queronsí conflú
 conflume flugro
 neflu groflu si ós
 si cú si ró
 siqueronsí siné sigró. (OC, III-548-49)

La jitanjáfora representa, así, en esta labor de forja del ludismo idiomático la expresión más acendrada de este tipo de construcciones donde se da prioridad a la textura fónica a costa del significado lógico. Es muy difícil, sin embargo, que la producción de estas locuciones no se sustente sobre una base de motivación lingüística. Así ocurre al menos en la poesía de Alberti –y también en la lírica popular–, en la que con frecuencia una palabra del texto sirve de apoyo rítmico para la voz nueva:

Por el Total,
 bailan las totoras
 del ceremonial.
 Al tuturuleo
 que las totorea,
 baila el benteveo
 con el bentevea. (OC, II-93)

¡Arrebatacapa!
 ¡Cruz cruz cruz y traca mandraca!
 ¡Desgarracapotes!
 ¡Cruz cruz cruz y troquemandroque!
 (OC, III-742)

Mátenme esos ojos,
virojos,
pintojos,
ojos trampantojos. (OC, III-109)

España,
soterraña,
fina titiritaña,
ciega aventura extraña. (OC, III-848-49)

Al insertarse la jitanjáfora junto a otros signos con los que mantiene una relación rítmica y fónica, estas similitudes también se convierten en asociaciones de significado (totoras-totorear, ojos-virojos, arrebatacapa-traca mandraca, España-titiritaña), incluso el propio término se puede vincular con otros giros que recogen los diccionarios (titiritaña con «tiritaña», 'tela fina de seda muy endeble', 'insignificancia', o con «titiritaina», 'sonido de flautas', 'algazara'; pastiflorio, OC, I-570, con «pastoforio», 'celda de los sumos sacerdotes').

Pero, al mismo tiempo, dado que el contexto verbal donde aparece la jitanjáfora suele contener intensas resonancias fónicas (aliteración, paronomasias y rimas), prevalece en el conjunto de los versos un ludismo deliberado que contribuye a restar pujanza semántica a los vocablos. Esta deseman-tización es más ostensible en las canciones populares creadas para retahílas de juegos, fórmulas de echar a suerte, mentiras, patrañas, balanceos, cosquillas...

¡Mira un pajarito sin cola!
¡Mamola, mamola, mamola!
(RM, 63)

Mañana domingo
pipiriming
(CB, 204)

También la palabra lúdica puede encabezar una estrofa, marcando así el compás rítmico:

din
bailarín
tirintín
piolín
volantín
sin
fin. (OC, III-507)

O incluso, construirse como una especie de rima en eco: «Don dondiego / de nieve y de fuego. / Don, din, don, / que no tienes don» (OC, I-107); «solana madrid pombo pin pan pon» (OC, III-407); «a Pepín, / gran galopín (...) (Pin, pin, pin)» (OC, III-711), fórmulas afines, asimismo, a otras de procedencia popular¹⁶.

¹⁶ Pin, pin, zarrabín
cuchillito de marfil. (CB, 118)

Pobrecita la huerfanita,
que no tiene padre ni madre;
la echaremos a la calle
a llorar su desventura,
tura, tura,
lata, lata, garrapata. (CB, 150)

Pin, pineja,
el gato, la corneja. (CB, 89)

Caracol, col, col,
saca los cuernos al sol. (CB, 105)

La construcción lúdica en la poesía de Alberti, pues, surge con frecuencia en aquellos contornos poéticos marcados por la preeminencia del significante. La mayoría de las veces se trata de una palabra o de un sintagma intercalados en una estrofa. En este sentido, la jitanjáfora poética constituye fundamentalmente un recurso rítmico que el poeta maneja junto a otros procedimientos para lograr determinados efectos estilísticos.

Pocas veces la jitanjáfora se alza como eje constructivo de un texto, y, cuando así sucede, el poeta maneja con tal destreza las estructuras que, sin derivar nunca en un discurso ilógico, consigue que la fórmula se convierta en un mecanismo de inusitados efectos líricos. El poema «El Bosco» (OC, II-309) lo ejemplifica con una sutileza espléndida.

La composición se organiza en torno a la distribución dual de los elementos. Sobresale una doble disposición gráfica (las estrofas y los estribillos, también de dos versos) y dos tipos de personajes (el diablo y otras figuras).

También se alude a dos momentos y dos espacios narrativos que se corresponden con dos secciones del conocido tríptico del pintor, *El Jardín de las delicias*. La primera parte se refiere al pasaje edénico, donde intervienen un diablo festivo y unos amadores; en la segunda, la escena se traslada a «El infierno musical», donde los personajes anteriores se han transformado respectivamente en un diablo expiador y en figuras que sufren una serie de castigos.

Ambos fragmentos se abren con la invocación al diablo; también los estribillos lo mencionan, por lo que se crea a lo largo del poema un hilo conductor que ensambla los diferentes elementos. Este eje es narrativo (por la recurrencia del personaje citado que condiciona el desarrollo de la trama), pero también es lingüístico, porque la expresión lúdica se convierte en una estructura reiterada a lo largo del texto:

Mandroque, mandroque
diablo palitroque.

Verijo, verijo,
diablo garavijo.

Virojo, virojo,
diablo trampantojo.

Predica, predica
diablo pilindrica.

Guadaña, guadaña
diablo telaraña.

En la construcción de las estrofas lúdicas existen similitudes, pero también diferencias, con la técnica seguida en las canciones populares:

El diablo hocicudo
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,

En el campo hay una cabra
ética, perlética,
pelapelambrética,
pelúa,
pelapelambrúa.
Tiene los hijitos
éticos, perléticos

mosquiconejea,
humea,
peditrompetea
por un embudo.

pelapelambréticos
pelúos
pelapelambrúos. (RM, 104)

En ambos casos se trata de giros formados a partir de unos vocablos primeros, que dan lugar a una sucesiva combinación de sonidos, hasta enlazarse por medio de la rima externa (*-ética, -úa, -éticos, -úos*, en el fragmento popular y *-udo, -ea* en Alberti) y una rima interna (*ética-perlética, perle-pela-pelam, pelu-pela* y *pelam-culim, corni-perni*).

El texto popular insiste en una progresiva desemantización de las voces, proceso que no se da en los versos del escritor gaditano porque el esquema rítmico se traba con una ordenada disposición morfosintáctica y semántica de los elementos. Así, la rima *-udo* corresponde a una serie de calificativos que atienden a la caracterización externa del diablo en un orden que va de arriba abajo (hocico, ojos, pelos, cuernos, piernas, rabo), mientras que la rima *-ea* coincide con una serie de sintagmas verbales que describen las sucesivas acciones metamórficas (zorrea, pajarea, mosquiconejea) y musicales (humea, venta, peditrompetea) del personaje. Estas acciones cambiantes son consecuencia evidente de la constitución física, descrita anteriormente. Son transformaciones lógicas en una figura metamórfica.

Por tanto, la jitanjáfora poética coincide con la popular en la construcción rítmica de los sonidos, pero diverge en una estructura morfológica más consistente por la presencia de elementos léxicos reconocibles.

Además, las palabras lúdicas en el poema de Alberti se convierten en un procedimiento simbólico, porque la materia lingüística (igual que el referente que evoca) se metamorfosea, a través de los sonidos, en nuevas voces.

Es así como la jitanjáfora se resuelve en un magistral instrumento de expresión poética.

La fuente popular es mucho más evidente en el caso de la segunda estrofa lúdica:

El diablo liebre,
tiebre,
notiebre,
sepilipitiebre
y su comitiva
chiva,
estiva,
sipilipitriva,
cala,
empala,
desala,
traspala,
apuñala
con su lavativa.

Madre, notabre, sipilitabre,
¿Voy al campo, blanco, tranco, sipilitranco,
por una liebre, tiebre, notiebre, sipilitiebre?
Hijo, mijo, trijo, sipilitrijo,
ve al campo, blanco, tranco, sipilitranco
por una liebre, tiebre, notiebre, sipilitiebre. (RM, 105)

Sobre el texto popular Alberti compone sus versos, pero seleccionando ciertas voces que dan una cadencia rítmica al fragmento. No le interesa la reproducción fácil de la fuente porque el discurso poético derivaría en el trabalenguas.

Las jitanjáforas puras se circunscriben en torno al diablo, porque es el personaje metamórfico por excelencia. El séquito, como participa de su esencia, también se define por medio de la fórmula lúdica, y la serie de actos que ejecuta constituye una punición progresiva como castigo que corresponde –según la tradición libresca– a los excesos y placeres sexuales satisfechos por los amadores en el jardín edénico:

¡Amor hortelano,
desnudo, oh verano!
Jardín del amor.
En un pie el manzano
y en cuatro la flor.
(Y sus amadores,
céfiros y flores
y aves por el ano.)

Los estribillos que se suceden en el texto no configuran sólo acotaciones musicales, sino que tras el supuesto ludismo intrascendente que proponen se cifra un contenido: una sabia y encubierta instigación a satisfacer los deseos libidinosos de los amadores, como trampa que justifica la serie de castigos que por sus actos deben soportar por toda la eternidad. Así se deduce de «pali-troque», «verijo» (que recuerda a «verija», 'región de las partes genitales'), «trampantojo», «guadaña» y «telaraña».

Es obvia la elaborada ordenación de la materia verbal. Y en este caso, la jitanjáfora se convierte, además, en una apreciada fórmula analógica que intenta emular el estilo pictórico de El Bosco, preocupado por la fusión de lo moralizante con lo festivo y por la representación de los deseos y de las represiones humanas, como manifiesta la multiplicidad de imágenes dinámicas que se esparcen por sus cuadros.

En definitiva, aunque el impulso que anima la invención de las palabras lúdicas sea el divertimento fónico y el placer de transgredir las normas gramaticales, la jitanjáfora poética –al menos en la poesía de Rafael Alberti– se perfila como un interesante hallazgo que descubre nuevas maneras de formular el discurso literario.