

# La manipulación lúdica del refrán y de la locución en los trabajos de la Oulipo

MÓNICA GÜELL  
Universidad de Orléans (Francia)

«Les miettes d'un festin de sagesse potentiellement fabuleux».  
Marcel Bénabou, *Un aphorisme peut en cacher un autre*

La Oulipo, *Ouvroir de Littérature Potentielle*, grupo fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais, trabaja sobre literatura potencial, proponiendo unas constricciones —*contraintes*— que constituirán el punto de partida para la composición de textos literarios. Cabe destacar en sus investigaciones dos tendencias principales, la analítica y la sintética. La primera trabaja sobre las obras del pasado para buscar y revelar posibilidades literarias que sus autores no vislumbraron; la segunda, más ambiciosa, constituye la vocación esencial de la Oulipo: se trata de abrir nuevas vías desconocidas de sus predecesores.

El recurso a las matemáticas les propone múltiples vías de exploración, y el ejemplo más conocido es *Cent mille milliards de poèmes* de Raymond Queneau<sup>1</sup>.

El trabajo del grupo consiste en poner a prueba la eficacia de unas estructuras literarias artificiales y potenciales, las constricciones. Principio vital generador de escritura, pues sin ellas no hay textos oulipianos.

Los textos que maltratan hasta la perversión el refrán y la locución fija en el corpus oulipiano son los siguientes, aunque nos es forzoso limitarnos a un esbozo de análisis: Harry Mathews, *Le savoir des rois* (Bibliothèque oulipienne nE5) y Marcel Bénabou, *Locutions introuvables* (Bibliothèque oulipienne nE25). Merecerían mayor atención *Un aphorisme peut en cacher un autre* (Bibliothèque oulipienne nE13), y *Rendre à Cézanne* (Bibliothèque oulipienne nE59), ambos de Marcel Bénabou, y François Caradec, *105 proverbes liftés suivis de quelques proverbes soldés* (Bibliothèque oulipienne nE60), pero nos limitaremos a algunas reflexiones a partir de sus títulos.

## 1. LOS TÍTULOS

Los títulos de estas obras oulipianas proponen al lector una reflexión sobre la naturaleza de los refranes y de las locuciones al mismo tiempo que una creación literaria nueva a partir de la manipulación lúdica de un corpus de refranes y de locuciones pertenecientes a un patrimonio lingüístico común. En suma, son títulos metaparémicos y lúdicos. En esta doble perspectiva, *Un aphorisme peut en cacher un autre* y *Locutions introuvables* de Marcel Bénabou ofrecen de entrada la regla de escritura: el primero nos invita a buscar el aforismo escondido, o *hipoaforismo*, revelándose ejercicio literario paródico, escrito a modo de palimpsesto; *Locutions introuvables* señala que se tratará de creaciones nuevas, no atestiguadas, lo cual interrogará en sus fundamentos mismos y pondrá en tela de juicio la noción esencial de fijación en la locución.

---

<sup>1</sup> El principio de composición de este texto es el siguiente: una matriz de diez sonetos de catorce versos, escritos de manera en que se puede elegir arbitrariamente un primer verso entre los diez sonetos, un segundo verso entre los diez, es decir que para cada verso hay diez posibilidades de elección, lo cual produce diez potencia catorce sonetos.

*Rendre à Cézanne* se lee como un ejemplo de perversión de un conocido aforismo bíblico *Il faut rendre à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu*, a partir de la manipulación fonética del César transformado en pintor francés. El título integra la constricción que el texto seguirá, por lo cual puede tildarse de metaparémico: se trabajará sobre una serie de locuciones y frases proverbiales desviadas<sup>2</sup>. Por otra parte, la frase proverbial elegida no es inocente: Si «Il faut rendre à César ce qui est à César» significa hoy día «si la responsabilité de telle action, de telle oeuvre revient à quelqu'un, on doit la lui reconnaître», con *Rendre à Cézanne* el creador de los aforismos nuevos crea su propio elogio, atribuyéndose la paternidad de su texto, y subvierte de paso la noción de polifonía, de *discours rapporté* constitutivo del refrán: en efecto, como lo dijo Greimas: *le locuteur abandonne volontairement sa voix et en emprunte une autre pour préférer un segment de la parole qui ne lui appartient pas en propre, qu'il ne fait que citer* (Greimas, 1970; A. Grésillon y D. Maingueneau, 1984). La subversión de la polifonía es el primer elemento común a estos textos oulipianos.

*105 proverbes liftés suivis de quelques proverbes soldés* introduce la temporalidad en unos enunciados que por naturaleza escapan a la contingencia: *liftés* y *soldés* sumen al refrán en el mundo de hoy, de la cirugía estética, del comercio y de lo efímero<sup>3</sup>. ¿Estarían envejeciendo mal nuestras locuciones, hasta tal punto que los jóvenes de hoy no entenderían ni jota de los refranes de sus antepasados? La necesidad de un remedio, de un *lifting* para que el refrán sea reconocible por el lector moderno pone en tela de juicio, de modo jocoso, la atemporalidad del refrán: *Comme cela a été fréquemment noté, les proverbes et formes proverbiales énoncent une généralité intemporelle, et ne peuvent donc servir à une énonciation événementielle* (Anscombe, 1994). El remedio propuesto forma parte de lo que François le Lionnais, en su segundo manifiesto, llamó la "Prótesis literaria" —*Prothèse Littéraire: Qui n'a senti, en lisant un texte - et quelle qu'en soit la qualité - l'intérêt qu'il y aurait à l'améliorer par quelques retouches pertinentes*. (Oulipo, 1973).

## 2. HARRY MATHEWS, *LE SAVOIR DES ROIS* (Bibliothèque Oulipienne n° 5)

El texto consta de *poèmes à perverbes*; la constricción del *perverbio* —*contrainte du perverbe*— es simple: un perverbio une la primera mitad de un proverbio con la segunda mitad de otro. El mecanismo creativo, la permutación perversa, es esencialmente un mecanismo de sustitución, que parte de la técnica botánico-médica del injerto. Partiendo del carácter sintáctico bimembre de numerosos refranes (Greimas, 1970), en un primer tiempo se desarticulan los componentes del refrán en dos segmentos; en un segundo tiempo se procede a la re-creación a partir del injerto de dos segmentos distintos y heterogéneos. Este fenómeno, llamado por Marcel Bénabou *logogreffe* o «injerto de logos» remite al sistema de creación del *mot-valise*, pero aquí la unidad mínima de significación no es la palabra sino el proverbio.

El texto se compone de cinco poemas: *Du mouvement des roses*, *L'étoile des araignées*, *Trois carrés lescuriens*, *Comment maître blanc-bonnet se fit vieux*, *Les pavés du royaume*, por lo tanto deberá analizarse el perverbio en dos dimensiones: la del perverbio como unidad refranesca perversa y la dimensión poética, por la cual el perverbio asume una función versal; como tal, su uso recurrente es uno de los rasgos creadores de poeticidad.

El texto *Du mouvement des roses* es un poema estrófico, de doce estrofas de ocho versos: cada verso es un perverbio. La constricción que rige el texto se anuncia de entrada, en el epígrafe, que nos informa asimismo del contenido conceptual amoroso: *On revient toujours /Malheureux en amour*.

<sup>2</sup> El título que remite a los procedimientos compositivos de la obra es frecuente en la Oulipo; así M. Bénabou ha escrito *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*, guiño a *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Raymond Roussel.

<sup>3</sup> La atemporalidad de los refranes ha sido señalada desde antiguo. Recordemos a Greimas (1970: 313): «Le caractère archaïque des proverbes constitue donc une mise hors du temps des significations qu'ils contiennent».

En la primera estrofa, una primera serie de ocho proverbios (serie A) desconstruidos constituye un eje paradigmático a la izquierda del verso; a la derecha del verso, una segunda serie de ocho proverbios (serie B) desconstruidos: así la serie A se une con la segunda parte de la serie B a la derecha. El perverbio, elemento *in praesentia*, juega sobre dos segmentos de proverbios *in absentia*, es decir que en un verso el lector reconocerá y recordará simultáneamente los segmentos proverbiales *in absentia* por debajo de los segmentos *in praesentia*. En suma, se trata de un procedimiento de fusión y condensación próximo del funcionamiento de algunas agudezas, o *mots d'esprit*. Ilustrémoslo con algunos ejemplos:

Primera estrofa, serie A<sup>4</sup>:

1. *Jeux de mains* [*jeux de vilains*]
2. *Plaisir d'amour ne dure qu'un instant* (*Plaisir d'amour ne dure qu'un moment*)
3. *L'amour ôte l'esprit à ceux qui en ont*
4. *Dans le royaume des aveugles*, [*les borgnes sont rois*]
5. (*Tant va la cruche à l'eau*), [*qu'à la fin elle se casse*]
6. *L'homme propose*, [*et Dieu dispose*]
7. *L'enfer des femmes*
8. *Savoir dissimuler*

Serie B

1. *comme les rivières dans la mer!* [*Les rivières retournent à la mer*]
2. *et Dieu pour soi!* [perversión de *Chacun pour soi et Dieu pour tous*].
3. *et rentre par la fenêtre* [perversión de *Quand la pauvreté entre par la porte amour s'en va par la fenêtre*]
4. *à ses premières amours* [*On revient toujours*]
5. *bon mari*
6. *malheureux en amour* [*heureux au jeu*]
7. *fait danser les marrons* [*Celui qui tient la queue de la poêle*]
8. *Chagrin d'amour dure toute une vie* [perversión de *Plaisir d'amour ne dure qu'un instant*]

La recurrencia es un elemento unificador entre todas las estrofas: todas están encabezadas por *Jeux de mains* y finalizan por *Chagrin d'amour dure toute une vie*. Esta estructura recurrente es un elemento de poeticidad en un lugar privilegiado de la estrofa, sus delimitaciones (principio y fin).

Otro elemento estructural recurrente es la posición fija de algunos segmentos en ambas series, a modo de anáfora en la serie A: los tres primeros versos son fijos y recurrentes: *Jeux de mains* (v.1), *Plaisir d'amour ne dure qu'un instant* (v.2), *L'amour ôte l'esprit à ceux qui en ont* (v.3), también el verso 7: *L'enfer des femmes*, mientras que los otros son libres. En la serie B, *bon mari* (v.5), *malheureux en amour* (v.6) y *chagrin d'amour dure toute une vie* (v.8) aparecen siempre en la misma posición fija, quedando libres los otros versos. Esta recurrencia versal crea un tempo repetitivo y letánico a lo largo del poema.

A primera vista el sentido de algunos perverbios puede parecer desconcertante y producir un absurdo, puesto que los segmentos del perverbio sólo pueden leerse en sentido literal, como la agregación de dos segmentos pertenecientes a campos semánticos distintos: *Jeux de mains comme des rivières dans la mer!* (v1) une literalmente el campo semántico del juego en el primer proverbio al del dinero en el segundo, cuyo significado es *l'argent va à l'argent* (Montreynaud, Pierron et Suzzoni, 1997); aunque parece un enunciado literalmente absurdo, el sentido del segundo refrán puede perfectamente inscribirse en el primer proverbio, o explicarlo, algo así como: *l'argent va à l'argent par un jeu de mains*, es decir por una trampa. Desconcertantes en su literalidad son los perverbios *Tant va la cruche à l'eau que bon mari* (v.4), *L'enfer des femmes fait danser les marrons*

<sup>4</sup> Señalamos entre corchetes el segmento *in absentia* y respetamos la puntuación con un paréntesis en el quinto verso.

(v.7), *On ne mélange pas les torchons à ses premières amours* (v.20), pues cada uno de esos perverbios une segmentos pertenecientes a campos semánticos distintos sin que aparezca ningún elemento semántico común.

Distinto resultado ofrecen los perverbios siguientes, particularmente sabrosos por su eficacia: *Plaisir d'amour ne dure qu'un instant et Dieu pour soi!* (v.2): en este caso que se configura como un refrán entero al que se le añadió la mitad de otro, el sentido del segundo refrán, también manipulado por metátesis de *Chacun pour soi et Dieu pour tous*, sirve para reforzar el del primero, de un *carpe diem* implícito en *Plaisir d'amour ne dure qu'un instant*.

*L'homme propose, malheureux en amour*; (v.6) A pesar de sus deseos (refrán 1), el hombre no controla su destino amoroso (refrán B): permanecerá un desdichado, un *malheureux en amour*.

*Savoir dissimuler? Chagrin d'amour dure toute une vie*. El sentido del segundo refrán se lee como una respuesta a la pregunta inicial; el significado del perverbio apunta pues la inutilidad de la disimulación consecutivas a un desengaño o pena amorosa, ya que ésta dura toda una vida.

*Plaisir d'amour ne dure qu'un instant que la raison ne connaît pas*: el perverbio condensa la fugacidad del amor y su carácter irracional explícito en el segundo proverbio: *Le coeur a ses raisons que la raison ne connaît pas*.

En estos cuatro ejemplos, al parecer más afines los campos semánticos de ambos segmentos, el perverbio no produce un enunciado de sentido literal absurdo, sino un sentido literal desconcertante pero que no desafía la lógica.

*L'étoile des araignées*, segundo poema de perverbios, presenta una arquitectura global más sencilla. Se compone de una serie A que se limita a tres proverbios: *Araignée du matin, chagrin, Araignée du soir, espoir, y Araignée du midi*, no atestado pero construido sobre el mismo campo semántico; de una serie B que consta de la mitad de otros proverbios: *jeux de vilains [jeux de vilains]; que la raison ne connaît pas [le coeur a ses raisons]; malheureux en amour [heureux au jeu]; chagrin d'amour dure toute une vie; c'est la vieillesse; il faut être le plus malin; il faut partir à temps [rien ne sert de courir]*.

Los perverbios forman unidades versales que se insertan en un poema de tres estrofas; para cada estrofa, la serie A forma una estructura anafórica invariante, mientras que la variabilidad afecta la serie B.

La manipulación lúdica del proverbio ya tuvo sus precedentes en la obra surrealista *152 proverbes mis au goût du jour* de Paul Eluard y Benjamin Péret, en los cuales ambos poetas establecieron una parodia de las condiciones formales y del empleo del proverbio. La subversión de los proverbios, que afecta tanto el significado como el significante llega a producir absurdo. Pero la intención de los poetas surrealistas no podía ser la misma que la del oulipiano Harry Mathews: para aquéllos, se trata de *contester de l'intérieur le principe même de l'énonciation proverbial* (Grésillon et Maingueneau, 1984: 121), puesto que su poética se funda contra todo orden establecido y fijo, mientras que para éste la subversión del proverbio pone a prueba las virtualidades poéticas ofrecidas por unas estructuras fijas desconstruidas, insertadas en un espacio textual con sus propias leyes, las del poema.

Tomando como huella material el refrán, estos ejercicios de reescritura pertenecen a la literatura de segundo grado. Como tal, es en el juego de los proverbios juntados, en su superposición, en la intermitencia, en que reside todo el placer del texto para el lector: en el juego del reconocimiento de los refranes escondidos o *hiporefranes* que no disimulan totalmente los refranes anteriores, a modo de palimpsestos *où l'on voit, sur un même parchemin, un texte se superposer à un autre qu'il ne dissimule pas tout à fait, mais qu'il laisse voir par transparence* (Genette, 1992).

### 3. MARCEL BÉNABOU *LOCUTIONS INTROUVABLES* (Bibliothèque oulipienne n°25)

Este trabajo —cuyo título es un guiño al trabajo de Carelman *Catalogue d'objets introuvables*— aplica la técnica del perverbio explorada por Harry Mathews —o *logogreffe* a la locución: se

desarticula una locución en dos segmentos —la *cabeza* y la *cola* según el autor— y se combina cualquier *cabeza* con cualquier *cola*. Las locuciones recreadas a partir de una locución primera desarticulada que llamamos *hipolocución* deben ser significantes; el autor no vacila en compararlas a ciertos monstruos de la mitología clásica, como la hidra, la quimera o el grifo.

Como en el caso de los refranes, uno de los aspectos que deberá tomarse en consideración al estudiar las locuciones fijas es su grado de fijación, su invariabilidad; en ciertos enunciados, la fijación afecta la totalidad del enunciado, mientras que en otros sola una parte puede ser fija; otro aspecto que afecta a las locuciones es su sentido figurado, su *opacidad semántica*, según la cual en una secuencia dada el sentido no se deduce de la suma de sus elementos constitutivos (Gross, 1996). Al desconstruir la locución en dos segmentos, y recrear locuciones nuevas, la experimentación hace hincapié precisamente sobre el carácter fijo de las locuciones y sobre su “opacidad semántica”, manifestándolas *a contrario*, creando una suerte de lítote de la locución. Examinemos algunos ejemplos:

1. *Garder une poire dans les pommes*: a la *hipolocución*: *garder une poire pour la soif*, que significa: «des moyens, des ressources pour un emploi futur» (Rey; Chantreau, 1997). se le injerta una segunda locución (loc.2) *tomber dans les pommes*: “évanoui”, suprimiendo *pour la soif* es decir la finalidad en la aserción<sup>5</sup>; el sentido que el autor afecta a la nueva locución: *ne pas hésiter à fermer les yeux sur un détail gênant* parte en primer lugar de la desmetaforización de ambas locuciones, guardando el sentido literal: la pera es un fruto, no un medio metafórico, y mezclada a un montón de manzanas es el elemento disonante, el detalle molesto, por lo tanto guardarla a pesar de su impertinencia en medio de las manzanas significa hacer caso omiso de su impertinencia, es decir no vacilar en cerrar los ojos sobre un detalle molesto. Jugando a la vez sobre los elementos *in praesentia* e *in absentia*, que el lector tiene simultáneamente en mente como ante un *moi-valise*, el sentido de la nueva locución juega a la vez sobre lo literal y la desmetaforización.

2. *Avoir le coeur sur la langue*: a la *hipolocución* de idéntica estructura sintáctica: *Avoir le coeur sur les lèvres*: (vieilli) «être entièrement sincère» y *Avoir le coeur sur la main*: «être généreux avec spontanéité» se le injerta el significante *langue* perteneciente a distintas locuciones como: *Avoir la langue bien pendue*: «parler avec facilité, être bavard»; en la explicación propuesta para *Avoir le coeur sur la langue*: «être généreux en paroles», vemos cómo el sentido de generosidad de la *hipolocución* y el de abundancia de la segunda coexisten, sin que uno haya absorbido al otro. Al revés del caso anterior, el procedimiento no desmetaforiza sino que opera la condensación de dos locuciones de sentido metafórico o metonímico —*Avoir la langue bien pendue* es de tipo metonímico—, y dicha condensación no es afectada de un sentido literal. También podría considerarse otras locuciones con el significante *langue*: *avaler /perdre sa langue*: «ne plus parler» o *tenir sa langue*: «se retenir de parler»; si se acepta esta hipótesis, el sentido de la *hipolocución* absorbe totalmente el de la segunda, al suprimir los verbos que significan lo contrario de la abundancia verbal, el silencio.

3. *Avoir le coeur dans les talons*: a la “hipolocución” *Avoir le coeur gros*: «être triste» se le injerta la locución: *Avoir l'estomac dans les talons*: «avoir un faim extrême». En la explicación de esta locución, Rey y Chantreau señalan que *coeur* ha tomado una gran parte de las virtualidades metafóricas de las palabras que designan *estomac*. Sin embargo, en el siglo XVI, *estomac* significaba «poitrine, coeur, esprit, intelligence». El sentido de la segunda locución, de valor hiperbólico «extrême» refuerza el sentido metafórico de la primera: «être triste à l'extrême», es decir *traverser une crise de désespoir* según la definición propuesta por el autor. Aquí también, la recreación opera sobre una fuerte condensación de dos significados metafóricos.

4. *Avoir la tête par dessus les moulins*: a la *hipolocución* *En avoir par-dessus la tête*: «en avoir assez, être excédé» se le injerta las locuciones: *Avoir la tête près du bonnet* «être irascible, se mettre facilement en colère» y *Jeter le bonnet par-dessus les moulins*: «perdre toute retenue, agir

<sup>5</sup> Para todas las locuciones seguimos las definiciones de Rey y Chantreau.

librement sans se soucier de l'opinion»: le *bonnet* según Rey y Chantreau representa la buena conducta; *Par-dessus les moulins* significa actualmente «le plus haut, le plus loin possible». Aquí, según la definición propuesta: «manquer d'humilité» el sentido metafórico actual de la segunda locución ha absorbido el sentido de la primera, al ser «lo más lejos, lo más alto» una señal de falta de humildad.

5. *Passer la nuit sans biscuit*: a la “hipolocución” (*Passer*) *une nuit blanche*: «où on ne dort pas», se le injerta: *S'embarquer sans biscuit*: «s'engager sans précautions dans une affaire», y más precisamente el sentido erótico de *Tremper son biscuit* «coïter»; la definición «manquer de compagnie» se deduce de la suma literal de los enunciados: *passer la nuit y sans biscuit*.

Los perverbios y las quiméricas locuciones estudiadas poco invitan a concluir. Al contrario, la escritura constricta es una *Invitation au voyage*, a partir de un material fecundo, patrimonio común, el refrán y la locución fija. Hemos estudiado algunos de los procedimientos de recreación a partir de la desconstrucción, y un análisis más detallado hubiera permitido encontrar otros. Las quiméricas locuciones se ven dotadas en ciertos casos de un significado literal, mientras que en otros el significado resulta de la condensación metafórica o figurada de las hipolocuciones. La técnica del injerto, que recuerda algunas de las técnicas para la creación de agudezas —*mot d'esprit*— produce una economía verbal creadora de placer para el ludópata del lenguaje; nos recuerda que la eficacia de una agudeza o un buen concepto residen en la densidad y la economía verbal, al mismo tiempo que en el efecto de sorpresa creado por la unión de dos términos muy alejados en el plano conceptual: a mayor alejamiento conceptual, mayor eficacia (cfr. Freud, 1905). Pervirtiendo las fundaciones del refrán o de la locución, se pone en tela de juicio la noción esencial de fijación, al recalcar *a contrario* la estructura fija al mismo tiempo que se refuerzan las infinitas posibilidades desviadoras del lenguaje.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- ANSCOMBRE, J.C. (1994): «Proverbes et formes proverbiales: valeur évidentielle et argumentative», *Langue française*, 102: 98.
- BENABOU, M. (1986): *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*. Paris: Hachette.
- CARELMAN, J. (1969): *Catalogue d'objets introuvables*. Paris: André Balland.
- ELUARD, P. (1968): *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, «La Pléiade», I.
- FREUD, S. (1905=1988): *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*. Paris: Gallimard.
- GENETTE, G (1982): *Palimpsestes*. Paris: Seuil, p. 453.
- GREIMAS, A. (1970): *Du sens*. Paris: Seuil, p. 309.
- GRESILLON, A.; MAINGUENEAU, D. (1984): «Polyphonie, proverbe et détournement ou Un proverbe peut en cacher un autre», *Langages*, 73: 112-125.
- GROSS, G. (1996): *Les expressions figées en français*. Paris-Gap: Ophrys, 10-11, 87,140.
- MONTREYNEAU, F.; PIERRON, A.; SUZZONI, F. (1989=1997): *Dictionnaire de proverbes et dictons*. Paris: Le Robert, «Les usuels du Robert», 11.
- OULIPO (1973): *La littérature potentielle*. Paris: Idées/Gallimard.
- (1981): *La Bibliothèque Oulipienne*. Genève-Paris: Slatkine, 85-108.
- (1987): *La Bibliothèque Oulipienne*. Paris: Ramsay, vol. 2: 135-150.
- (1997): *La Bibliothèque Oulipienne*. Le Castor Astral, 169-205.
- REY, A.; CHANTREAU (1989=1997): *Dictionnaire des expressions et des locutions*. Paris: Le Robert, «Les usuels du Robert», p. 744.
- ROUSSEL, R. (1963): *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Jean-Jacques Pauvert.