

Adivinanzas, haikus y metáforas

RAÚL DORRA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

1. Del haiku a la adivinanza

Este artículo se origina en una anécdota. A mediados de 2016, María Gabriela González Gutiérrez, autora de un esclarecedor estudio sobre la adivinanza tradicional (1999), me hizo llegar una serie de doce haikus que ella había compuesto. Al leerlos observé que en esa serie tendía a repetirse una forma en la que un tema, generalmente un nombre, se abría con suavidad en una corta, y lírica, descripción. Eran propuestas de este tipo:

Tácito gozo
color en estampida
el reguilete.

Como se ve, hay aquí una composición en dos partes, la primera de las cuales desarrolla una impresión que reúne lo emocional con lo cromático, y la segunda nombra al objeto que promueve esa impresión. Seguramente porque su autora es una especialista en adivinanzas yo pensé de inmediato que estaba ante el esquema de la adivinanza, olvidando por un momento que el haiku con frecuencia también en algún sentido lo presenta, o al menos olvidando que es un género propicio para especificarse con esta forma, aunque su interés y su tonalidad espiritual sean otros. El haiku es una composición en tres versos donde dos de los extremos (el primero y el tercero) tienden a ser más breves

que el segundo. En la forma *clásica* —o si se quiere canónica— para la lengua española, el primero y el tercero tienen cinco sílabas y el segundo siete, forma que reproduce nuestra autora. Por otra parte, el tema del haiku es siempre una descripción en voz baja, lo que le da su tono característico, un tono reflexivo y a menudo melancólico.¹ El multicitado haiku de Matsuo Basho,² en la traducción de Octavio Paz y Eikichi Hayashiya (1981: 33), tiene esa forma y propone esa inclinación del espíritu:

Este camino
nadie ya lo recorre
salvo el crepúsculo.

Dado que los haikus de María Gabriela González Gutiérrez se apegan a este esquema lírico, yo me permito hablar de ellos como representativos del haiku en general. Pero el nombre de la autora, y ciertas características de este género, me conducen casi inevitablemente a buscar relaciones con la adivinanza. ¿Hay algún parentesco o semejanza entre ambos géneros? Si quisiéramos aproximar la composición de Basho a una adivinanza diríamos (sin irreverencia) que el camino es eso que ya nadie recorre, y que por lo tanto puede ser la respuesta a una pregunta como: ¿qué cosa es esa cosa que ya nadie recorre salvo el crepúsculo? Se trata, claro está, de un camino silencioso y muy distante de aquel otro atareado camino que “Sube y baja y no se mueve”, y que por lo demás se ofrece como un motivo disfrutable para gente curiosa y habladora que se reúne en las plazas. Así, si hay una fuerte semejanza entre el haiku y la adivinanza, es claro que también existen fuertes diferencias, las cuales iremos analizando. Pero con estas observaciones ya podríamos decir, en descarga de mi sub-

¹ La métrica española del haiku es una adaptación lingüística de la métrica japonesa en la que la forma se basa en la unidad prosódica llamada *mora*, equivalente a una sílaba que puede ser larga o breve. En cuanto al tema, el haiku clásico gira sobre alusiones a las estaciones del año, o en general al paso del tiempo.

² Matsuo Basho (1644-1694) fue un monje budista a quien se considera el fundador, o al menos el primer gran difusor, de este género de la poesía japonesa.

jetivismo, que no faltan motivos para asociar un género verbal al otro y que, en el caso del haiku de González Gutiérrez, estamos ante la evocación de impresiones infantiles y el enunciado de un objeto — el reguilete — que es el disparador de tales impresiones.

Aunque tendríamos que agregar, asimismo y en busca de un justo balance, que una adivinanza es esencialmente una propuesta a la vez enigmática³ y lúdica que exhibe — para su regocijado desciframiento — un aspecto esencial de algún objeto, cuyo nombre permanece oculto. Las técnicas de ocultación se reparten. El nombre del objeto al que se alude está algunas veces presente, pero disimulado entre las propias palabras, y otras muchas fuera del cuerpo de la adivinanza. Por ejemplo, cuando se alude a la actividad de la aguja con estas frases:

Con el piquín picotea / con el culito tironea (p. 126)⁴

O se sugiere de este modo la imagen del barril:

Animalito bermejo / costillas sobre el pellejo (p. 130)

En el primer caso, y puesto que el cuerpo de la adivinanza propone la imagen de un ser viviente, un pájaro pequeño, queda insinuada esta pregunta: ¿cuál es el (pajarito) que picotea con el piquín y tironea con el culito? Pero dado que, en el universo de

³ González Gutiérrez propone distinguir, dentro de la adivinanza en sentido genérico, tres especies: el enigma, el acertijo y la adivinanza en sentido restringido (Cfr. cap. II). Dado que, para los fines de este artículo, ese tipo de distinciones no es relevante, no me he detenido sobre ellas.

⁴ Este ejemplo está tomado del libro de González Gutiérrez. Por su parte, en el libro de María Teresa Miaja de la Peña, *Si quieres que te lo diga, ábreme tu corazón* (2014), la misma adivinanza presenta esta variante: “Con el piquito picotea / y con el rabito tironea”. Tal variante está registrada con el número 748. Las adivinanzas que se citan en el presente artículo provienen de estos dos libros. Para no entorpecer la lectura, las citas que se hagan en el cuerpo del texto omitirán la indicación de su fuente específica; y en los casos en que la adivinanza se haga aparte se indicará el número de página (p.) para el libro de González Gutiérrez y el número de adivinanza (a.) para el de Miaja de la Peña.

la adivinanza, la metáfora tiene un lugar preferencial, el destinatario de esta pregunta estará siempre dispuesto a pasar de lo animado a lo inanimado siguiendo un método comparatista. Esta animación de lo inanimado para nada es casual aquí, pues el universo ideológico de la adivinanza es de naturaleza animista. En la adivinanza todo está animado o, mejor dicho, humanizado. El atributo humano, más que en la forma que toma el objeto de la pregunta, está en el humor lúdico con que está planteada y con que invita a ser descifrada. Por más sutilezas o dificultades que presente el objeto aludido, la adivinanza pone siempre en escena al sujeto, a dos sujetos que pactan la diversión; socializa el humor lúdico. Por eso no es raro que la propuesta tenga variantes destinadas, ora a precisar ora a agregar confusiones. Por ejemplo:

La tonta Clara va andando
con el pico va picando
con la cola va enredando
(p. 126; a. 745).

En este caso la adivinanza confunde un nombre de mujer con el color claro de la aguja. Así, previo al desciframiento de la pregunta, su destinatario se enfrenta a la figura anómala de una mujer que tiene pico y cola.⁵ ¿Es que el destinador le ha agregado una pequeña trampa o está ofreciendo más diversión? Lo uno y lo otro. En verdad, en el universo de la adivinanza estas anomalías figurativas — estos desfiguros — son no sólo frecuentes sino necesarias y por ello resultan de relativamente fácil corrección. Por lo pronto, lo que de entrada se sabe es que a la respuesta hay que buscarla porque está oculta, y que las cosas no son lo que parecen.⁶

⁵ Se puede pensar que esta mujer es tonta por tuerca, pues en otras adivinanzas se resalta el hecho de que la aguja tiene un solo ojo y se llega a equiparar la condición de tuerca a la condición de tonta.

⁶ Alguna vez le oí decir a María Gabriela González Gutiérrez que en la adivinanza las cosas son mejores de lo que parecen.

De acuerdo con María Teresa Miaja de la Peña, algunas adivinanzas tienen más de una respuesta posible que conoce el destinatador pero no, desde luego, el destinatario, y que el destinatador utiliza para asegurarse de que el diálogo será controlado por él. Por ejemplo en la adivinanza “Lana sube / lana baja / ¿qué es?”, si bien la respuesta inmediata sería *la navaja*, el sujeto destinatador conserva, como un as bajo la manga, una segunda respuesta — es un borrego en un elevador — para usarla en el caso de que el sujeto adivinante acierte con la primera, de modo tal que pueda invalidarla con una sanción que no hará sino prolongar la fiesta verbal. En este caso la segunda respuesta parece un poco forzada, una suerte de subterfugio, pero no se aparta de las reglas del juego. Lo que sí me interesa subrayar es que, de producirse esta opción, la segunda respuesta invalida la primera: (No, no es una navaja sino un borrego en un elevador), y ello quiere decir que no estamos aquí frente a una ambivalencia.

Hay adivinanzas que tienen más de dos respuestas posibles, pero en ningún caso ellas son válidas a la vez. Una adivinanza en acción, una adivinanza lanzada como un reto tiene siempre una sola respuesta y ello afirma la naturaleza lógica del enunciado que la formula, analizándola. En este sentido la adivinanza se aparta radicalmente del haiku pues éste alude a su tema no con elementos lógicos, sino sensoriales o afectivos y en ese sentido pone en actividad valores connotativos — no denotativos — y por ello su mensaje resulta semánticamente polivalente. Dispara la imaginación en múltiples direcciones.

Si transformáramos en una pregunta el haiku citado al comienzo de este artículo, esta pregunta tendría que formularse así: ¿Qué cosa es un tácito gozo y un color en estampida? Dicha pregunta podría sugerir, es cierto, la imagen de un reguilete — o rehilete — meneándose contra el cielo ante el callado gozo de un niño; pero también la de un niño jugando con sus canicas, la de un pintor frente a su paleta, la de una persona contemplativa ante un vitral iluminado por el sol u otras diversas sin que ninguna de estas imágenes invalide a las demás. Los datos de un gozo callado y de un cromatismo intenso, que aluden a un sujeto que siente y que

mira, no definen un objeto, sino una impresión sensóreo-afectiva y ella puede aplicarse a la vez a muchos objetos. En realidad, para este caso, la asimilación del citado haiku con una adivinanza se hace casi obligatoria porque el tercer verso selecciona un único y determinado objeto como causa de esa impresión. La mención de ese objeto como cierre del sintagma le da el carácter de una respuesta excluyente. Por virtud de ese cierre — y de manera diríase retrospectiva — los dos primeros versos se muestran, o se leen, como el desarrollo de un mensaje enigmático pero encaminado hacia una dirección. Enigmático aunque no lúdico. Tampoco didáctico.

2. La enseñanza interactiva

El didactismo necesita seguir un camino lógico y éste es el que siguen las adivinanzas de manera preponderante aunque de ningún modo excluyente. Como lo confirman los autores dedicados a este tema, la adivinanza enseña recurriendo al juego de palabras y de figuras donde se combina el sentido lógico con la sensibilidad lírica. Una de las figuras características de la adivinanza es, como ya se dijo, la metáfora. ¿Pero qué ocurre con el haiku? ¿Acaso no recurre también a la metáfora? ¿Un “color en estampida” no es acaso una metáfora? Tal vez esto quede más claro con otro ejemplo de la misma autora. Veamos.

Estalagmitas:
sus lacrimosas formas
gotean tiempo.

Aquí tenemos dos construcciones metafóricas que, reducidas a una sintaxis convencional, serían: formas lacrimosas y gotas de tiempo. Sin embargo estas construcciones no guardan el mismo proceso que las de nuestras adivinanzas. Ver en la aguja el símil de un cuerpo viviente y actuante o ver en el barril — como en el segundo ejemplo citado — el color y las costillas de otro

cuerpo es aludir a lo visible y lo inteligible antes que a lo afectivo; a lo tangible antes que a lo intangible. Y es aludir también a una forma externa, evaluable, no a un estado del ánimo. Así, si tanto el haiku como la adivinanza presentan metáforas, podría decirse que ellas tienen, en un caso y en el otro, una naturaleza diferente. En el caso del haiku estamos ante una figura de índole afectiva —o en general sensitiva— que recurre a la connotación. En el caso de la adivinanza estamos ante una figura de índole intelectual, que recurre a la denotación. A pesar de lo lúdico —o en otro sentido podría decirse *a causa de*— y para dejar establecido que es un mensaje dirigido a la inteligencia despierta, la adivinanza propone un juego ingenioso que ha de ser descifrado —analizado— por la inteligencia del destinatario. Una inteligencia despierta que asume el papel de despertador de otra inteligencia.

Al respecto, Miaja de la Peña observa: “Cada adivinanza esconde un proceso mental, lingüístico o estilístico, que hay que seguir cuidadosamente a través del pensamiento, la audición, la imaginación y, por qué no, la malicia” (2014: 60). El destinatario de una adivinanza, por ejemplo, lanza un reto a su destinatario poniendo ante su imaginación la figura de un animal de color bermejo que tiene costillas sobre el pellejo. El destinatario, que conoce las reglas del juego, sabe —o supone de inmediato— que no está ante un animal en sentido propio sino en sentido figurado. De ese modo la respuesta empieza a precisarse. Se trata de un cuerpo inanimado de cierto color y cierta textura —pellejo— que presenta la particularidad de exhibir algo que parecen costillas. Estas costillas están *sobre* —no *en*— el pellejo. La respuesta se ha precisado suficientemente como para que el destinatario se arriesgue con una respuesta jugando el juego del acierto-error. La respuesta aventurada espera una confirmación, una ayuda o una lúdica sanción por parte del autor de la pregunta, quien ahora tiene la palabra para que el diálogo de las dos inteligencias prosiga. Hablando en términos actuales, podríamos decir que la adivinanza es un género precursor de la enseñanza interactiva.

3. Adivinanzas y metáforas

Observaciones como éstas no podrían hacerse del haiku, género en que el enunciador se presenta como un sujeto solitario entregado a la contemplación. Aquí no hay diálogo sino ensimismamiento de la mirada. Con frecuencia el haiku diseña la silueta de un paisaje impresionista, esto es, donde más que el objeto mirado lo que se refleja es la suave intensidad de la mirada del sujeto. Donde las palabras sugieren el silencio. Formas lacrimosas, gotas de tiempo son metáforas intimistas. De tal modo, si quisiéramos buscarle semejanzas a las metáforas que nos regalan las adivinanzas tendríamos que alejarnos del haiku para dirigirnos a las composiciones de los poetas barrocos porque aquéllas, como éstas, son “arte de ingenio”. Comparemos esta forma de aludir al hormiguero:

Soy un cerro que en la sierra
 encierra constante acción
 soy un cerro de piedritas
 que custodia un batallón (a. 286)

Aquí, aparte del regodeo en el juego de palabras, la adivinanza nos propone una continua y compleja metáfora en el interior de la cual se encadenan metáforas acotadas que pueden aislarse: acción constante, cerro de piedritas, batallón de custodia. Por su parte, los seis primeros versos de la *Soledad Primera* de Góngora⁷ construyen una larga y compleja metáfora de la constelación de Taurus en el interior de la cual hay varias: “mentido robador de Europa”, en alusión al rapto de esta ninfa obrado por Zeus bajo la apariencia de un toro, “campos de zafiro”, en alusión al cielo estrellado de la noche, y otras más. En el primer verso (“Era del año la estación florida”) se alude a la primavera — estación

⁷ “Era del año la estación florida / en que el mentido robador de Europa / — media luna las armas de su frente / y el sol todos los rayos de su pelo —, / luciente honor del cielo, / en campos de zafiro paze estrellas”.

florida del año — siguiendo un procedimiento sintáctico semejante al usado por nuestra adivinanza en el caso de “cerro de piedritas”. Esta formación sintáctica es característica de la metáfora analítica y presenta la misma estructura de la definición en sentido aristotélico pues menciona el género y la diferencia específica. Un hormiguero es — parece — un cerro pero no un cerro en sentido genérico, sino un cerro cuya especificidad consiste en que está hecho de pequeñas piedras. Del mismo modo, la primavera no es cualquiera estación del año, sino la estación en que los campos se cubren de flores. Esta clase de metáfora es la preferida de los poetas barrocos porque facilita los encadenamientos y puede sostenerse en las metáforas de segundo grado. Así, si el agua puede metaforizarse como cristal luciente, el cristal a su vez, para Góngora, será un agua dura.⁸

El gusto por este tipo de metaforización no sólo se encuentra en los poetas del siglo XVII. Podemos saltarnos dos siglos para encontrar a un lejano pero entusiasta promotor de la metáfora gongorina: Federico García Lorca. En el más popular de los libros del poeta andaluz — el *Romancero gitano* — y en el más popular de sus romances — “La casada infiel” — se sitúan estos octosílabos:

Aquella noche corrí
el mejor de mis caminos,
montado en potra de nácar
sin bridas y sin estribos.
(García Lorca, 1984: 67)

Para el interés de lo que queremos analizar, tendríamos que empezar seleccionando la figura “potra de nácar”, una metáfora modificada por el complemento “sin bridas y sin estribos”. Si transformáramos esta figura en una pregunta, ella tendría que formularse así: ¿qué cosa es una potra de nácar sin bridas y sin

⁸ En la *Soledad Segunda*, el pescador Micón pondera la belleza de su propio cuerpo con estas palabras: “No ondas, no luciente / cristal — agua al fin dulcemente dura —: / invidia califique mi figura / de musculosos jóvenes desnudos”.

estribos? A lo que, de acuerdo al contexto del romance, la respuesta sería: una gitana desnuda. Pero esa metáfora está a su vez dentro de otra que tiene como tema el camino recorrido por el jinete que monta sobre la potra de nácar. Aquí lo que está metaforizado es la cópula sexual. De modo que si volvemos a la pregunta anterior, su respuesta correcta sería: una gitana desnuda durante la cópula sexual. Con todo y su esplendor erótico, la metáfora sigue un método lógico y descompone una unidad compleja en sus partes constitutivas. La unidad compleja está observada por una inteligencia analítica.

Algo parecido – y acaso de mayor rigor analítico – encontramos en esta adivinanza:

Una cárcel bien cuidada
con soldados de marfil,
dentro está la viborita,
que es la madre del mentir. (a. 76)

Como en el pasaje de García Lorca, los dos últimos octosílabos de esta cuarteta contienen una metáfora – aquí duplicada y también especificada – que en su curioso desarrollo inclina de ese lado el peso semántico de toda la adivinanza. Se trata de una “viborita” que está encarcelada por ser “la madre del mentir”. Esa metáfora recoge la expresión *lengua de víbora*, que suele aplicarse a la persona que difama. El trabajo retórico en estos dos octosílabos resulta interesante por su complejidad. En efecto, *la viborita* es a la vez una metáfora, una sinécdoque y una atenuación. El sustantivo “viborita” puede metaforizar la lengua porque es un desprendimiento sinecdóquico, una parte, de aquella expresión. Se trata de una sinécdoque atenuada por el diminutivo: una atenuación característica de la adivinanza, en cuyo universo las sanciones nunca son drásticas. De ese modo, dado que *víbora* se atenúa en “viborita”, ella puede ser vista como efecto a la vez que como causa, o sea como hija a la vez que como “madre del mentir”. Este razonamiento nos llevaría de inmediato a pensar que la respuesta que promueve toda la adivinanza es: la lengua.

Sin embargo hay otros núcleos de interés, otras metáforas. Así, para descifrar el contenido de estos otros núcleos podríamos también preguntarnos: ¿qué cosa es una cárcel bien cuidada con soldados de marfil?, o ¿qué cosa son los soldados de marfil que cuidan una cárcel? Y entonces las respuestas serían en un caso la boca y en el otro los dientes. ¿Tres respuestas sucesivas en el desciframiento de tres metáforas asociadas? La composición de la adivinanza sugiere, en efecto, tres preguntas. Así, esta composición puede seccionarse en tres partes para avanzar en el análisis. Pero este avance nos llevaría a un punto en que el camino se bifurca: por un lado prosigue la descripción y por el otro se inicia una narración. La narración tomaría el sentido de un relato maravilloso: “Érase una cárcel custodiada por blancos soldados que servía de prisión a una viborita...” O de una fábula con su moraleja: “Para castigar a la lengua mentirosa, la boca la encarceló y puso de custodia a los dientes”. En los dos casos la boca y la lengua ocupan los lugares protagónicos (héroe y villano) y los dientes el del personaje subalterno (coadyuvante). Estamos ante un discurso argumentativo que puede seguirse de dos maneras.

A esta alegre conclusión se llega apegándose al espíritu de la adivinanza en general y a la construcción de ésta en particular. Si la vemos como una descripción, contiene metáforas asociadas y de diferentes niveles jerárquicos que van cifrando el mensaje y ofreciendo claves para su regocijado desciframiento. Si la vemos como una narración, contiene secciones por las que se avanza en un relato deleitable y ejemplificador. Lo cierto es que se trata de una unidad semántica muy compleja y de refinada elaboración ofrecida por una adivinanza que circula sin dificultad — diríamos a sus anchas — por plazas, mercados y patios escolares aunque también (y de esto hablaremos más adelante) debió de haber circulado igualmente en tertulias cortesanas. ¿Resultaría excesivo decir que, en su elaboración retórica, el travieso ingenio oculto en esta adivinanza está en condiciones de competir con García Lorca y con el propio Góngora? Lo que resulta evidente es que las composiciones de estos grandes poetas y las que echó a rodar el ingenio oculto — un sujeto colectivo — detrás de esta adivinanza,

y de las adivinanzas tradicionales en general, brotaron de las mismas raíces idiomáticas y que eso explica sin dificultad el parentesco que las reúne. Los poetas del barroco español también disfrutaron con adivinanzas y otros juegos verbales, y sor Juana es una buena prueba de ello.⁹

4. Las palabras y las cosas

Pero “competir” en un sentido estricto, o serio, resulta una palabra ajena al universo familiar y regocijado de la adivinanza, donde se compete con chanzas, lejos de aquellos poetas. Los poetas del siglo XVII, en efecto, se entregaron a una competencia que con frecuencia llegó hasta la crueldad, como si estos finísimo artífices del español hubieran querido dominar todos los recursos de la lengua para volcarlos en el verso, y usar esos mismos recursos para destruirse entre sí. Góngora, Quevedo, Lope explotaron con saña las posibilidades del idioma buscando componer burlas dedicadas a sus pares. Este fenómeno en el que lo lúdico se asocia a lo feroz, ha sido explicado por la decadencia de la España imperial que produjo un extendido sentimiento de desengaño y crispación. Desengaño que hizo ver el mundo como un sueño vacío, un “engaño colorido” tras el cual no había sino “humo, polvo, sombra, nada”. Como se ha dicho, tan desdichada realidad encontró su expresión más acabada en el teatro de Calderón de

⁹ El libro *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, editado y prologado por Antonio Alatorre (1994), recoge los veinte “enigmas” que sor Juana envió a unas monjas portuguesas reunidas en una suerte de taller literario al que llamaban “La casa del placer”. Tales enigmas forman una serie de redondillas que tienen la particularidad de ir entre signos de pregunta y comenzar por el adverbio *cuál*. El primero es el siguiente: “¿Cuál es aquella homicida / que piadosamente ingrata / siempre en cuanto vive mata / y muere en cuanto da vida?”. En el estudio que prologa a este libro, Alatorre conjetura que la respuesta a tal enigma es “la esperanza”. Por su parte, Yadira Munguía (1999), en su libro *Respuestas a los enigmas de Sor Juana*, se adhiere a la conjetura de Antonio Alatorre por motivos semejantes: este enigma remitiría a un soneto de sor Juana que, ya en su primer verso, habla de la “Diuurna enfermedad de la Esperanza” a la que, en el primer terceto, tildará de “homicida”.

la Barca. Si el gusto por explorar los recursos del idioma, por hacer una fiesta con las palabras, está presente en los poetas barrocos y en el universo de la adivinanza, la relación de las palabras con las cosas difiere en ambos casos radicalmente.

En los poetas barrocos las palabras se alejan del mundo, disimulan un sentimiento de vacío, mientras en la adivinanza ellas llevan a él de manera incesante, pues la adivinanza hace una fiesta no sólo con las palabras sino también con las cosas, con el mundo de lo cotidiano intrascendente — el peine, el aguacate, la hormiga — al que pone a distancia con un juego verbal pero sólo para gozar de un descubrimiento, o un redescubrimiento, siempre renovado. Es sobre todo en este sentido que la adivinanza se presenta como un impulso infantil; como el impulso del niño que esconde su juguete pero sólo para encontrarlo de nuevo, intacto y exhibiendo todas las partes que lo componen; un juguete que ahora se recupera en un alborozado encuentro. La adivinanza muestra de qué se compone cada cosa y para mostrarlo recurre a comparaciones. El hongo es un palito con un sombrero, el caracol camina con una sola pata, el hielo llora en el calor. Tales comparaciones crean una suerte de red, de modo que cada cosa se va asociando a otras y el mundo familiar se extiende hasta cubrir el reino de la naturaleza. Y la naturaleza, por su parte, es incorporada a la vida cotidiana mediante estas incesantes comparaciones que, en el orden verbal, se expresan como figuras retóricas.

En el mundo de la adivinanza las palabras y las cosas se reúnen indisolublemente, porque ambas pueden componerse y descomponerse de la misma manera, y sobre todo porque son objeto de la misma curiosidad. Las palabras son cosas ofrecidas por el mundo; las cosas tienen letras y sílabas.

5. El parecido y la diferencia

Los parecidos, pues, son tan ilustrativos y reveladores como las diferencias. Revelan aproximaciones muchas veces insólitas entre

universos que se muestran tan distantes unos de otros. ¿Cómo podríamos encontrar aproximaciones entre la adivinanza, el haiku y la poesía del barroco español? El haiku se aleja del mundo y en esto podría parecerse a la poesía del barroco español y diferenciarse de la adivinanza. Pero los modos de alejarse son profundamente diversos. Si la poesía del barroco, como señalamos, se aleja por un sentimiento generalizado de frustración, si se aleja como si el propio mundo, al mostrar su vacuidad, hubiera expulsado a los hombres, el haiku lo hace como una iniciativa del propio hombre, de un sujeto individualizado que, siguiendo una filosofía del desapego, emprende una búsqueda sistemática y serena en la que el espíritu va en pos de su liberación. Matsuo Basho fue un monje budista, y también lo fueron otros grandes maestros del haiku, por lo que este género se asocia desde sus orígenes con la filosofía *zen*, para la cual la sabiduría consiste en despojarse de todo lo que ata al hombre con el mundo, incluidas las palabras. Por ello, la poesía del haiku es una invitación al silencio, a la desapegada contemplación. La estética del haiku es la estética del silencio, del hablar en voz baja, a solas con el espíritu.

En lo que hace a la relación con el mundo, el haiku se aproxima a la poesía del barroco pero sólo para mostrar su profunda diferencia, y en lo que respecta a su brevedad como composición verbal, se aproxima a la adivinanza, pero asimismo muestra una diferencia no menos profunda. El haiku tiene tres breves versos y la adivinanza muy raramente excede los cuatro y raramente sobrepasa la medida del octosílabo. Sin embargo, en esa brevedad la adivinanza nunca deja de mostrarse como una invitación al saboreo verbal, sea en el juego de palabras (“Te come con suave son / pues con suave son te come” – la comezón –), sea en la distribución de las rimas y los acentos (“En un campo peladito / un viejito arrugadito” – el ombligo –), sea en la ingeniosa alusión a una letra (“En medio del cielo estoy / sin ser lucero ni estrella” – la letra e –) o bien en la juguetona descomposición de un vocablo que, con un solo octosílabo, consigue el efecto de un insistente repiqueteo (“Pita aquí y pita allá” – la pitahaya –). No habría que confundir, entonces, brevedad con restricción verbal. Este solo

octosílabo, tan sonoro, tiene un sabor fuertemente gongorino. Si la estética del haiku es la estética del silencio y el recogimiento, la de la adivinanza es la estética de la palabra expansiva y compartida.

También, siguiendo con el tema de la diferencia, podríamos observar la que se extiende entre el haiku y la adivinanza en relación con los orígenes del género. En el caso del haiku tenemos tanto una localización como una datación. El haiku nació en Japón hacia el siglo XVII, el siglo en que vivió Matsuo Basho. Curiosamente, es también el siglo del barroco español y aquí se puede hablar de coetaneidad, pero no de contemporaneidad, porque los poetas japoneses, buscadores del sereno apartamiento, estaban lejos de vivir el mismo tiempo que estaban viviendo con tanto desasosiego los poetas españoles. Desde luego, el haiku como género proviene de otros que lo precedieron en la poesía japonesa, pero dado que tiene una forma precisa y una temática característica, se puede establecer una datación. ¿Se dirá lo mismo de la adivinanza? La respuesta depende del punto de vista que se adopte para hacer la pregunta. En tanto género colectivo y tradicional, el origen de la adivinanza será siempre ilocalizable. Ella responde, en lo profundo, no a una cultura determinada sino a una necesidad universal: la de descubrir lo que se oculta. ¿Cómo concebir una cultura que no se haya enfrentado a enigmas o que no haya ensayado modos de descifrarlos? En todo caso, podría pensarse que en las diferentes culturas el hombre ha sido activo o pasivo en relación con los enigmas y podríamos ver en ello un principio de clasificación. La muerte siempre constituyó un enigma frente al cual el hombre jugó un rol en principio no de agente sino de paciente. La muerte propone el acuciante enigma y el hombre debe buscar las señales que permitan descifrarlo. Pero en la medida en que esa búsqueda de desciframiento promueve una actividad de la razón analítica, el hombre se volvió a su vez un factor activo en la producción de enigmas, dejó de ser sólo paciente para ser también agente. Desde las culturas más tempranas, mucho antes de los oráculos de la primitiva Grecia, y hasta las sibilas o los chamanes de culturas que conviven con la nuestra, podemos observar cómo el hombre está de un lado y de otro del enigma, descifrándolo o

cifrándolo. El enigma que afligía a los ciudadanos de Tebas y que Edipo resolvió es un buen ejemplo de ello.

De modo tal que si mantenemos este punto de vista sin vacilar puede decirse que la adivinanza se resiste a cualquier intento de datación. En este sentido, aquello que evocamos de inmediato cuando hablamos familiarmente de adivinanzas resulta una variedad de los enigmas que el hombre ha producido como un reto a la inteligencia. Una variedad didáctica y lúdica. Ahora bien, si el punto de vista escogido recorta esta variedad, es claro que aparecen ciertos rasgos de estilo que llevan a pensar que las adivinanzas que conocemos se remontan aproximadamente a una determinada época del español. Por ejemplo, dada la semejanza de ciertos procedimientos — como la construcción de figuras retóricas, el modo de formular la pregunta —, sumada al hecho de que se trata de procedimientos que emplearon los poetas barrocos, las compilaciones que llegan a nosotros traen ecos de ese momento en que el idioma español alcanzó su más alta cima, esto es, el siglo de sor Juana.

Esto podría reforzarse pensando que la adivinanza, además de ser tradicional, es un género tradicionalista, es decir que está animada de un fuerte espíritu conservador. Si fuera así, concluiríamos que el Siglo de Oro español no sólo marcó la poesía culta sino también la poesía popular. Y nos asombraríamos una vez más porque, coincidentemente, es el siglo de Matsuo Basho. Podríamos decir, entonces, que una forma más o menos determinada de la adivinanza se asocia a una época en el devenir de una cultura. Pero sin dejar de ver, por ello, que las adivinanzas que nos son familiares siempre conservan — desde su forma — gérmenes que se remontan a esa original necesidad humana de encontrar una respuesta frente al enigma, lo que marca tal vez una diferencia con el haiku.

Si las miramos por fuera, de nuestras adivinanzas se puede observar que, si bien tienden a regularidades métricas y rítmicas, su forma no deja de ser elástica, inestable, y esa elasticidad formal garantiza su potencialidad transformadora. Frente a ellas, el haiku, como el soneto, muestra una forma pura, estable, que re-

conoce un origen. El espíritu que se expresa en el haiku es ciertamente muy anterior a esa forma. Pero a la filosofía del desapego, de la distancia, que tal forma vehiculiza se le atribuye asimismo un origen, si bien remoto: la doctrina del Buda. Así, ensayar una datación para el haiku parece posible. No ocurre lo mismo con la adivinanza, porque aun entendida como una suma del humor lúdico y la inteligencia didáctica supera ampliamente el límite impuesto por una época. Enseñar jugando es algo que va mucho más allá. Preguntar, preguntarse, tratar de responder es propio de cualquier cultura; y nuestras adivinanzas, en lo profundo, nos lo muestran. La forma elástica, maleable de la adivinanza responde al hecho de que se transmite oralmente, pero también al hecho de que lleva en sí la impronta que pone en actividad a la inteligencia del hombre situado ante el enigma.

6. Lo popular y lo culto

Como género tradicional, la adivinanza se vincula de inmediato con lo popular. Y también desde luego por su forma de circular, por su humor y porque promueve algo que, en un libro de mi autoría, señalé como un rasgo característico: el diálogo.¹⁰ Sin embargo, en sus composiciones hay también fuertes rasgos que la vinculan con lo culto, al punto de que podría decirse que es una acabada síntesis o un verdadero sincretismo entre un universo y otro. Las adivinanzas están sembradas de alusiones a personajes literarios, históricos, mitológicos o bíblicos, así como de reflexiones sobre fenómenos naturales (la lluvia, el granizo, el trueno, la germinación) que proceden, directa o indirectamente, de fuentes librecas. Pero es en aquellas adivinanzas que González Gutiérrez definió como “intrarreferenciales” donde están las muestras más frecuentes y también más evidentes del sincretismo popular-culto.

¹⁰ *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española* (1981). Ver “El espacio del diálogo”.

Las adivinanzas intrarreferenciales son aquellas en que la respuesta está contenida en el propio cuerpo textual. Por ejemplo, cuando se pregunta por la letra u a la cual “El burro la lleva a cuestras”; o cuando se invita a ver en dos palabras las dos mitades de una tercera como en “Agua pasa por mi casa / Cate de mi corazón”; o cuando la respuesta la ofrecen los extremos finales de cada verso convertidos a su vez en nombres propios como “En casa de Chi / mataron a Ri, / vino Mo / y dijo Ya”.

Este tipo de adivinanzas, abundantes en cualquier compilación, suponen una actividad visual tanto como auditiva; suponen, y requieren, un texto escrito sobre el cual volver una y otra vez los ojos lectores. Incluso, en el último ejemplo citado, a las cuatro sílabas que forman la palabra chirimoya, el que las recoge suele escribirlas con mayúsculas para reforzar la idea de que se trata de nombres de personajes de un relato, esto es, de nombres propios. Pero las mayúsculas no existen en la oralidad. Quien trasmite de ese modo la adivinanza recurre entonces a los códigos de la escritura. Diríamos que en la composición de la chirimoya se compone también una muestra del sincretismo al que hemos aludido.

El nombre propio (por ejemplo el de Tomás y el de Inés) se encuentra otras veces “Entre el mirto más hermoso / y entre jardines metido”, es decir, metido de modo tan sutil que su descubrimiento requiere de un laborioso examen visual, por más que la enunciación, hablada o leída, de esta adivinanza ayude — con una entonación intencionada — a buscar la respuesta. En efecto, en casos como éste la entonación suele ser una guía para la correcta lectura y la lectura, a su vez, suele sugerir la más adecuada entonación de las frases. Pero este modo de la intrarreferencialidad, esta convocación de la lectura estudiosa para desocultar lo que se oculta, se hace explícita en adivinanzas como ésta:

Vi sentada en un balcón
a una bellísima dama,
estudia el primer renglón
y verás cómo se llama. (a. 68)

Aunque se trata de una composición en octosílabos y con rima consonante en abab, el texto cambia el verso por “renglón”; y aunque en el primer renglón ya tengamos a Vicenta, el texto necesita explayarse, necesita ocuparse de sí para dar una pequeña lección de conocimiento letrado, del tipo de conocimiento que viene del estudio. Por este camino se podría objetar que Vicenta se escribe con *ce* de casa y no con *ese* de silla pero el destinador de la adivinanza podría alegar en su descargo que estamos en México y aquí – como en todos los países iberoamericanos – pronunciamos como si fuera un solo fonema esas dos marcas gráficas. De modo que si tenemos ojos para ver lo que importa también debemos tenerlos para dejar de ver lo que no importa. He aquí pues esa perfecta fusión de lo culto y lo popular que termina entusiasmando a todo hablante del español, cualquiera sea su formación intelectual, su educación afectiva o su procedencia social. Sor Juana Inés de la Cruz, que en su primera juventud brilló en una corte donde reinaba el ingenio verbal, compuso una parte no desdeñable de su lírica con recursos semejantes a los de la adivinanza. En la sección “Epigramas” de sus *Obras completas*, encontramos estos versos “Que – de acuerdo con sus antiguos editores – demuestran a un Sargento las circunstancias que le faltan”:

De Alabarda vencedora
 un tal Sargento se armó;
 mas luego él y ella paró
 en lo que contaré ahora:
 a ella una A se desvanece,
 porque la *Albarda* suceda;
 a él el *Sar* en *Sarna* queda;
 y el *Argento* no parece.
 (1995 t. I: 231)

Aquí la pregunta no sería “¿qué cosa es?” sino “¿qué cosa pasó?”. Y la respuesta: pasó que el sargento cambió la plata por sarna y la alabarda por albarda. Esta respuesta sencilla exige sin

embargo una explicación estudiosa. En esta composición, la palabra Sargento se descompone en Sar y Argento; la primera parte es la que prevalece, pero convertida en Sarna (¿estaría sor Juana pensando en el Zar porque da órdenes como el sargento?), mientras la segunda (la plata o lo que brillaba como plata) se ha miserablemente deslucido. Y la Alabarda pierde una letra, por lo que no tiene mejor suerte. Según lo indica el *Diccionario de Autoridades* (1979, t. I), en la entrada correspondiente, la *alabarda* es no sólo un “arma ofensiva compuesta de hasta seis o siete pies” con la que se entra en combate, sino “también el arma que lleva por insignia el Sargento en la infantería”. Eso, claro está, cuando conserva todas sus letras, sobre todo cuando el desvanecimiento de una *a* no la convierte en albarda. De acuerdo con Sebastián de Covarrubias (1998), en la entrada *albarda*, se lee que ésta es “la cobertura y el fuste de la bestia de carga, para que con ella no se mate o maltrate”. Así, la “Alabarda vencedora” y su dueño, quizá porque quisieron mostrar lo que no era, tuvieron un triste final como le ocurrió a la lengua mentirosa que conoció por una adivinanza.

7. La corte y la plaza

El proceso mental que anima a la composición de sor Juana tiene más recovecos, pero sus recursos nos resultan familiares, aunque, claro está, el humor que manifiesta no es propiamente el de la adivinanza, sino el de una burla satírica no exenta de crispación. Lo que prevalece aquí es que existe una fuente común: la lengua y el gusto por la lengua. Al leer una composición como la de la “Alabarda vencedora”, a nadie le costaría imaginar a la joven Juana Inés en la corte de la Nueva España preguntando a un contertulio si “El enamorado” es capaz de advertir “el nombre de la novia y el color de su vestido”; imaginar esa pregunta e imaginar a la joven destinadora de la adivinanza esperando que el contertulio mostrara una vacilación que le permitiera explicarle, chispeante, que para ello, para advertir que la novia se

llama Elena y lleva un vestido morado, debe saber primero que las palabras pueden descomponerse y recomponerse pues no tienen fronteras precisas. Pensando así, sería también fácil imaginar que esta misma agudeza verbal la llevaría varios años después, ya monja, a quitarle la plata a un sargento para que de él quede la sarna, y a decir que “El soberano Gaspar / par es de la bella Elvira” (1995 t. I: 119).¹¹ Ciertamente, en este último caso a nadie se le ocurriría preguntar quiénes son los portadores de tales nombres, pues aquí se trata nada menos que de don Gaspar de la Cerda Silva Sandoval y Mendoza, Conde de Galve y Virrey de la Nueva España, y de su Señora Esposa Doña Elvira de Toledo, la Virreina.

Pero, siguiendo este derrotero de la imaginación, lo mayestático de esos nombres tendría que llevarnos necesariamente a advertir que sor Juana vivió en una sociedad, si bien gustosa de los juegos verbales, fuertemente jerarquizada donde tales juegos recorrían carriles acotados. Si las adivinanzas circulaban por la plaza y por la corte tendríamos que decir que ellas expresan el mundo de aquélla, no de ésta. Las relaciones sociales en la plaza son horizontales, no verticales como en la corte. En el mundo de la adivinanza hay reyes y papas y emperadores, pero no pasan de ser temas de mensajes alegremente cifrados para interlocutores lúdicos, temas como lo son el herrero y el agricultor o el elote y el cepillo de dientes. Estamos, pues, ante un mundo horizontal donde las palabras reúnen a los hombres y las cosas. No es el mundo de la corte donde la palabra — ejercitada en el mando militar o en la diplomacia política — regula las conductas, ordena, reclama, obliga a callar o a hablar usando astucias y recurriendo a vericuetos. En este sentido, el mundo de la adivinanza se aleja del de los poetas del barroco para aproximarse al de los poetas del haiku. Aunque con otro humor y con otra filosofía, con otra forma y otra estética, el del haiku es un mundo de relaciones

¹¹ Se trata del texto “De pintura, no vulgar, en ecos, de la Excelentísima Señora Condesa de Galve, Virreina de Méjico”. Dedicado a la Condesa de Galve.

horizontales, un mundo sin jerarquías. Un mundo que podría tomar para sí lo que está inscrito en cada adivinanza como una ética primera: nadie es más que nadie.

Bibliografía citada

- BASHO, Matsuo, 1981. *Sendas de Oku*, trad. Octavio Paz y Eikichi Hayashiya, y estudio preliminar de Octavio Paz. Barcelona: Seix Barral.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, 1998. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Alta Fulla.
- CRUZ, Juana Inés de la, 1994. *Enigmas ofrecidos a la casa del placer*, edición y estudio de Antonio Alatorre. México: El Colegio de México.
- , 1995. *Obras completas*, T. I, *Lírica personal*, Edición de Alfonso Méndez Plancarte. México: Fondo de Cultura Económica.
- Diccionario de Autoridades*, 1979. Edición facsímil. Madrid: Gredos.
- DORRA, Raúl, 1981. *Los extremos del lenguaje en la poesía tradicional española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARCÍA LORCA, Federico, 1984. *Antología poética*, prólogo y selección de Enrique López Castellón. Madrid: Buma.
- GÓNGORA, Luis de, 1973. *Antología poética*. Buenos Aires: Pleamar.
- GONZÁLEZ GUTIÉRREZ, María Gabriela, 1999. *Hacer visible lo invisible*. México: BUAP-Plaza y Valdés.
- MIAJA DE LA PEÑA, María Teresa, 2014. *Si quieres que te lo diga, ábreme tu corazón*. México: Fondo de Cultura Económica-El Colegio de México.
- MUNGUÍA, Yadira, 1999. *Respuestas a los enigmas de sor Juana*. México: Casa Museo López Portillo.