***EL JUEGO DE LAS LETRAS EN LAS ADIVINANZAS EN
LAS PALMAS DE GRAN CANARIA COMO VEHÍCULO
DE DIVERSIÓN Y APRENDIZAJE***

Juan Gallego Gómez

M^a. Teresa Cáceres Lorenzo

Antonio Manzanares

M^a. de los Reyes Nieto Pérez

J^a. Rosa Suárez Robaina

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

En este artículo trataremos de analizar internamente las adivinanzas dedicadas al «juego de las letras» y ver si esta subclase de género y tipo cumplen con la función cultural para las que fueron engendradas.

Para nuestro estudio utilizaremos el corpus de adivinanzas de la isla de Las Palmas, la sección del «juego de las letras», en la que se recogen un total de sesenta y dos composiciones, reunidas y publicadas por F. Tarajano[1] quien adopta una clasificación que se acerca a la expuesta por R. Lehmann-Nietzsche[2] (en C. T. Alzola[3], pues F. Tarajano atiende en su realización a la procedencia del pensamiento, a la temática de la adivinanza y no a la forma interna y externa inherente a toda manifestación lingüístico-literaria). Este estudioso establece la siguiente clasificación: ¿quién y qué?; jugando a las letras; jugando a las palabras; el cuerpo humano; el cosmos y el tiempo; el reino animal; el reino vegetal; el hombre y la mujer; religión y creencias; problemas capciosos; adivinanzas verdes; apéndice. Y, a continuación de cada una de estas subclases, establece un apartado: «respuestas», en el que da la solución a las adivinanzas antes expuestas. No sigue en su estructuración un criterio alfabético, sino arbitrario, más al gusto del recopilador. Enumera correlativamente las adivinanzas. No establece la división entre populares y cultas, como sugiere M. Asensio Moreno[4]. Creemos que las adivinanzas objeto de nuestro estudio pertenecen al grupo de las populares porque son rimadas y contienen un rasgo de humor, de broma, por ejemplo:

En la mar y no me mojo,

en la brasa y no me abraso,

en el aire y no me caigo

y me tienes en tus trabajos (La A), (nº. 1, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 33).

F. Tarajano (*loc. cit.*, págs. 31-39) no sigue en su estructuración la clasificación de C. T. Alzola (*op. cit.*, págs. 217-232). No establece por tanto subclases: adivinanzas, charadas, enigmas, etc. Y, por consiguiente, no presenta pues este estudioso una estructuración literaria pues no atiende a la forma, sólo al contenido como una manera de estructurar las adivinanzas sin atender para nada a las posibles subdivisiones de éstas. Nosotros coincidimos con C. T. Alzola (*op. cit.*) en que toda obra literaria debe atender a su forma y trataremos de establecer a qué subclases de las establecidas por Alzola pertenecen las adivinanzas de la sección objeto de nuestro estudio. Creemos que un número significativo de éstas participan de muchas de las características atribuidas por C. T. Alzola (*loc. cit.*, págs. 220-221) a las charadas:

las sílabas que componen el nombre del objeto de adivinación, forman parte de la adivinación. Utilizan tanto los homónimos, como las sílabas que forman parte de palabras diferentes. A veces, proporciona las letras que forman el nombre, suelen terminar en una breve exhortación a que acierten (...) Exigen como respuesta el nombre que ya ha sido dado, pero sin artículo. La narración en tercera persona es la forma de locución más frecuente. Sigue predominando el uso de la cuarteta.

y no a la subclase de las «adivinanzas» estrictamente citadas por dicha estudiosa, porque si nos atenemos a la especificación de Alzola (*loc. cit.*, págs. 218-219), no presentan el objeto por medio de una metáfora o giro —lo cual requeriría un mayor esfuerzo y madurez del receptor lo cual impediría la asimilación, el aprendizaje de manera más asequible para éste— y exigen como respuesta un nombre precedido de artículo determinado. Pero hemos de incidir en que nuestras adivinanzas exigen, a diferencia de las charadas establecidas por Alzola, una respuesta en la que sí requiere la presencia de un artículo, siempre necesario, que introduce el nombre de la letra objeto de la adivinación:

En medio del mar estoy.

No me verás en el mundo

Ni en el infierno profundo.

Adivíname quién soy (La A), (nº. 4, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 33).

También coinciden, como observamos en esta adivinanza, en que pueden terminar en una breve exhortación dirigida al destinatario para conminarlo a que acierte el objeto de la adivinanza. Éstas son las menos en el grupo estudiado. Igualmente, hallamos, en algún caso, la presentación de la exhortación al principio de la adivinanza:

Adivina, si la sabes:

Lola la tiene delante,

Manuel a tiene detrás

Y dentro la tiene Blas (La L), (nº. 35, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 35).

y

Diga, niña de talento:

¿Qué es lo que yo pronuncio

una vez en un minuto,

dos veces en un momento? (La M), (nº. 38, F. Tarajano, *loc. cit.*).

Para M. Asensio Moreno (*op. cit.*, pág. 12) la diferencia de la charada con la adivinanza estriba en que la pregunta ya lleva implícita la respuesta. A veces, se dan charadas como adivinanzas, pero son dos géneros de enigmas que no se deben confundir. C. T. Alzola (*op. cit.*, pág. 224) ya estableció un clase denominada «intermedias» en la que sitúa aquellas variantes que no las puede incluir en los apartados anteriores. Nuestras variantes, por lo que ya hemos explicado, se hallan intermedias entre la adivinanza y la charada. Hemos de mencionar la significación de las numeradas: 56 y 62 con un alto valor metafórico que les acerca más a la adivinanza:

Parece un tullido

sentado a la sombra,

y un hombre que sube

borracho de copas>>> (La S), (nº. 56, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 36)

y

Soy devota y alguien dice

que exagero demasiado,

por que marchó por la vida

siempre de brazos cruzados (La X), (nº. 62, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 37).

¿Por qué entre tantos tipos de adivinanzas, el autor escogió las charadas? Creemos que las eligió por su peculiaridad intrínseca más notable, la facilidad de descifrarlas. Son las más apropiadas a los niños por su simplicidad, pues ya llevan insertas en ellas la respuesta a través de homónimos, las sílabas que forman parte de las palabras, las letras que componen el nombre lo que propicia un menor esfuerzo intelectual y cultural para el niño, más en consonancia con su edad y formación. Fórmula muy apropiada porque con

ellas se obtienen los fines que se persiguen en su creación que es que el niño aprenda de forma fácil, educativa y divertida, de modo que atraiga la atención de éste. Y de esta manera, como un juego más, sin darse cuenta aprende el abecedario que de otra forma hubiera sido menos atractivo y pesado para el niño y, que tal vez no lo hubiera intentado al no estar motivado. Pensemos que se trata de composiciones muy antiguas y las reformas culturales dirigidas a educar al pueblo no se inician sino en el siglo XVIII y pasarán siglos hasta que se escolarice a éste.

Si nos atenemos a la clasificación que establece A. Morales Menocal[5] las adivinanzas objeto de nuestro estudio pertenecerían a las escritas en verso y dentro de éstas a las que denomina «descriptivas» porque describen el objeto de la adivinación.

Estas adivinanzas se exponen mediante la narración fundamentalmente (25, 35, etc.) y, en menor medida, en narración-descripción (números 1, 6, etc.), descripción (30, etc.). También hallamos algunos casos en los que se mezcla la narración y al final la interrogación (27, 38, 57). Igualmente, encontramos dos ejemplos de interrogación: una total que abarca a toda la adivinanza (40) y otra a la casi totalidad, menos el primer verso (38). La forma en que se narran es fundamentalmente en primera persona (1, 5, 7, 9-22, 24, 26-30, 32, 39-42,, 44-45, 47-49, 51-52, 54-55, 57, 59 y 60-62), y en tercera persona (6, 8, 23, 25, 31, 33-38, 43,50, 53, 56, 58). Las plasmadas en forma interrogativa o con la inclusión de ésta se hallan narradas en primera persona. Todos estos rasgos creemos que acercan al emisor al receptor en ese proceso de comunicación de manera que la atención de aquel sea constante por eso abundan las que están plasmadas en estilo narrativo, con casos de interrogación que implica un aumento en la atención y esfuerzo en él conminada para acertar, así como también que mayoritariamente se narren en primera persona convirtiendo el acto de la exposición de la obra estética literaria —cantada o recitada— en un diálogo, en un acto de comunicación cotidiano, coloquial.

Estas adivinanzas, como son denominadas en las Islas, son siempre un poema monostrófico[6] con versos de arte menor, menos de once sílabas, cuyo número oscila entre cinco y nueve sílabas. El verso más común es el octosílabo, cuarenta y siete composiciones; el pentasílabo, cinco; mezcla de versos octosílabos y enneasílabos, tres; combinación de versos heptasílabos y octosílabos, dos; de pentasílabos y hexasílabos, una; el hexasílabo, dos; el enneasílabo, una; y el heptasílabo, una. Las estrofas más frecuentes son isométricas, una misma medida, que constituyen un total de cincuenta y siete (1, 2, 3, etc.). Y, en un menor número, las heterométricas, versos de diferentes medidas que oscilan entre seis y ocho (13), siete y ocho (24), cinco y siete (32), siete y seis (56), ocho y nueve (45, 46, 57). Las estrofas son muy variadas: cuartetas asonantadas, rondallas, sextillas, pareados, cuartetas, quintillas y tercerillo. Las estrofas más frecuentes son las cuartetas

asonantadas o tiranas —estrofas de cuatro versos de arte menor con rima asonante—, veinte y tres (1, 5, 8, etc.); hallamos un grupo muy significativo, quince, que están construidas en una estrofa intermedia entre la cuarteta —estrofa cuya disposición rítmica consonante es: *abab*— y la cuarteta asonantada pues dos de sus versos riman en asonancia. La disposición más común es que el verso primero y tercero rimen en asonancia y el segundo y el cuarto en consonancia (6, 11, 12, etc.) pero también encontramos la otra combinación: el primero y el tercero riman en consonante y el segundo y el cuarto en asonancia (29). Sólo observamos un caso de cuarteta (21), estrofa cuya distribución de su rima consonante es: *abab*. La redondilla —estrofa de cuatro versos cuya rima consonante es: *abba*— aparece cultivada en cinco adivinanzas (2, 4, 10, etc.). Dos redondillas, la 30 y 52, que presentan una forma incorrecta de la distribución de la rima consonante: *aaba* (30), en lugar de *abba* y la presencia de dos versos que no riman entre sí: *-b-b*. Observamos, igualmente, la creación de una estrofa irregular a caballo entre la redondilla y la cuarteta asonantada, pues está formada por cuatro versos que presentan la disposición rítmica de la redondilla: *abba*, pero sólo riman en consonancia los versos primero y cuarto, el resto en asonancia (19-20). La sextilla (seis versos de arte menor con rima consonante, con varias combinaciones de rima: *aabaab*, *abcabc*, *ababab*, etc.) la hallamos plasmada en seis casos con el mismo número de versos que la sextilla, seis versos, pero con una combinación de rima nada habitual: *abcded* (14, 22), *abcbde* (16), *aabacc* (32), *abcdef* (41, 61), *abcdeb* (57). Tres pareados monorrimos de rima consonante: dos octosílabos (26, 33) y uno eneasílabo (31). La tercerilla, estrofa de tres versos derivada del terceto que está constituida por tres versos de arte menor que riman en consonante con el esquema: *a-a*, la encontramos en dos ejemplos que presentan una variante del esquema rítmico aceptado: *-aa* (3, 50), es decir tercerillas que presentan un verso sin rima, blanco, seguido de dos versos monorrimos asonantes. Una quintilla, la n° 40, estrofa de cinco versos de arte menor, en este caso octosílabo, con rima consonante a voluntad del autor, con la condición de que no haya tres versos seguidos con la misma rima y que los dos últimos no formen un pareado. Esta preceptiva no se cumple, pues la disposición es *aabaab*:

¿Qué cosa –yo te pregunto–

puedo ver en un minuto,

en semanas, en un mes;

y, sin embargo, en un año

jamás he podido ver? (La M), (n° 40, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 35).

También podríamos considerar la posibilidad de una rima asonante, en tal caso obtendríamos la siguiente disposición: *aabab*, que tampoco cumple con los requisitos de la quintilla. Una estrofa de ocho versos hexasílabos, la n.º 7, con rima asonante: *aaaababa*, que no podemos incluirla dentro de la octavilla, pues no cumple con la preceptiva de ésta –la combinación de dos redondillas: *abbedde*, o *ababbccb*. En este caso se trataría, más bien, de la agrupación de una cuarteta asonantada y de una cuarteta, que podríamos designar por peculiaridad como una octavilla asonantada. Y una estrofa de diez versos hexasílabos asonantados que no podemos incluir como copla real –que agrupa dos redondillas y que se caracteriza por seguir la siguiente disposición de rima consonante: *abbedde*, o *ababbccb*– por no cumplir la preceptiva de ésta. Las estrofas utilizadas por el autor-legión, como ya hemos observado, denotan las pautas de una lírica popular que hace acopio de las estrofas más populares que mejor responden a sus propósitos: hacer llegar su información de la forma más rápida y sencilla y que por su brevedad y musicalidad puedan ser aprendidas y descifradas embargando al destinatario de la curiosidad y la gracia que el sabe infundir el autor. Muchas de las cuales, debido a su carácter oral, serán sometidas a transformaciones como es propio de este tipo de lírica popular, de ahí, que muchas veces éstas presenten una irregularidad en su medida, y en la diversidad estructural de sus estrofas.

La rima es muy variada, la frecuencia oscila de la manera que sigue: asonante, veinte y nueve (1, 5, etc.); consonante imperfecta pues hallamos que unos versos riman en consonante y otros en asonante (6, 11, 12, etc.), veinte, o unos consonante y los otros libres (9, 50, 52), tres composiciones; consonantes, nueve (4, 10, 21, etc.) y un caso en el que dos versos riman entre sí y uno queda libre, el número tres. La rima igualmente denota el carácter oral tradicional de esta lírica en la abundancia de rimas asonantes lo que demuestra su carácter popular y la diversidad de sus rimas como consecuencia de su transmisión a través de los siglos.

Estas composiciones por la peculiaridad de su verso, fundamentalmente el octosílabo; por su rima, la mayoría asonante o mezcla de asonante y consonante; por las estrofas que utiliza: cuarteta asonantada, redondilla, pareado, etc., y por las innovaciones que introducen en su estructura nos permiten aseverar que se trata de composiciones muy antiguas y tradicionales, características inherentes en toda literatura oral. Pensemos que se trata de una lírica transmitida de forma oral hasta que ha sido fijada por escrito en el siglo XX, por esa razón, no debe extrañarnos las variantes del mismo tema, en la estructura estrófica, en la disposición de la rima, etc., es decir, la no aceptación de una preceptiva inherente a cualquier género y que en estas composiciones en muchos casos no se cumple. La razón es lógica, las adivinanzas son composiciones que han pertenecido al acervo cultural del pueblo que las ha hecho suyas y las ha querido, mantenido a lo largo de los siglos hasta que han sido recopiladas por un estudioso y les ha dado forma fija

a través del proceso de la escritura. Debemos pensar que en su forma más primitiva fueron creadas por un autor culto pero, posiblemente, éste se las entregó a un recitador público y de éste pasaron al pueblo que las ha conservado en estado latente a través de los siglos en su memoria. En todo este proceso es pertinente hablar de un «autor-legión», es decir multitud de autores que en su transmisión sincrónica y diacrónicamente las someterán a continuos cambios a través de los siglos en pro de un mayor perfeccionamiento o adecuación a la estética de los respectivos «autores legión» o para que tuvieran una mayor aceptación del público. Y, en este caso, al tratarse de composiciones breves que cualquiera podía memorizar es normal que las transformaciones, variantes aumenten considerablemente. Esto es fácilmente perceptible en estas adivinanzas, como profundizaremos más adelante, muchas de ellas son variantes de un mismo tronco, por ejemplo, la 2, 3, 4, 5. Este proceso ha durado varios siglos hasta que éstas han quedado fijadas por escrito.

Esta lírica acompañará sus actos más cotidianos, de ahí que sea la exposición de la actividad de éste. Si bien es verdad que la temática amorosa —las jarchas— ha sido la más antigua conservada y, por esa razón, el pórtico de nuestra literatura escrita. También es cierto que el pueblo cantará las demás manifestaciones de su acontecer cotidiano: las festividades religiosas del año, las estaciones y su participación en los actos cotidianos: la siega, la romería, su sabiduría, su capacidad de entretener, formar y divertir a sus congéneres, etc. Por esa razón, como bien afirma M. Asensio Moreno (*op. cit.*, pág. 11) la vida del hombre está asociada desde los inicios de los tiempos al enigma, a la adivinanza. Las adivinas —que así es como se denominan en Las Palmas— llegan a las Islas por diversos caminos, los isleños las recogen y guardan, a veces las modifican pero raramente las crean. Participan, por tanto de las mismas peculiaridades temáticas, influencias y particularidades que las europeas y americanas. Éstas son la demostración del ingenio, el divertimento, la originalidad, la sabiduría, la frescura que conllevan la exposición y el descubrimiento de la verdad, del hecho cotidiano —luna, plátano, las letras, etc. o de cualquier concepto relacionado con el misterio o la oscuridad— que se esconde tras la creación de cualquier adivinanza por parte del auditorio o de la individualidad que asiste a esa exposición o a ese diálogo con la intención de saber quién sabe más sobre una determinada materia, pero fundamentalmente el poner a prueba el ingenio del preguntado. Las adivinanzas se pueden considerar como un juego que gusta tanto a mayores como a jóvenes y a niños que aprenden de sus mayores y las incorporan a sus juegos. Samuel Feijoo (en C. T. Alzola, *op. cit.*, pág. 8) afirma que el niño no las crea, ni se escriben para él. Nosotros pensamos que en general se puede aceptar tal tesis, pero hay una subclase de éstas, dedicado a las letras del abecedario, que si creemos que se crean pensando en él para que las aprenda deleitándose, es decir, aprende el objetivo de la composición: acertar qué tipo de letra se oculta, las memoriza y las repite a los demás como un juego en el

que vuelve a producirse el mecanismo antes citado. Opinión mantenida de manera genérica por A. de Viana[7] quien en su Canto XVI expone que los niños de las Islas Canarias «inventan juegos, bailes y mudanzas».

P. C. Cerrillo (en A. Rodríguez Almodovar *et alii*)[8] afirma que la intervención de la infancia en el proceso de transmisión de la lírica popular, así como en la aceptación y perpetuación hoy es ratificada por todos los especialistas. Incluso se habla de una lírica popular de tradición infantil que aporta sus propias composiciones al Cancionero Popular: trabalenguas, etc. La base de esta lírica popular infantil es igualmente la oralidad, de ahí que ofrezca abundantes variantes. Ésta presenta una caracterización literaria propia, pues utilizará un ritmo distintivo (rima, paralelismo, repeticiones, encadenamientos, estribillos...) como determinadas convenciones retóricas (metáforas, juegos de palabras, onomatopeyas, paradojas...). Folclore y Literatura se unen en la Poesía Lírica Popular Infantil. Y pensamos que la adivinanza pasa del niño a los libros de los niños porque ésta se usará como método de trabajo para ejercitar la inteligencia y por qué no como método de aprendizaje del abecedario o como reforzamiento de éste en la escuela.

Podemos hablar de «juego» porque esta manifestación literaria entretiene, educa, divierte, estimula la memoria, el aprendizaje y la creatividad a todos aquellos que gustan de jugar con ella y después de su lectura, y que la utilizan como una actividad lúdica porque en ellas se encuentran pistas para confundir, un mensaje cifrado para atraer la atención del oyente o lector, además de una serie de rasgos internos estéticos que la hacen bella estéticamente y que más adelante analizaremos. Su desciframiento es una de las razones principales que ha permitido la pervivencia de este tipo de literatura popular. Esta teoría ha sido mantenida desde la Antigüedad Clásica[9] a la actualidad. A. Pelegrín[10] estima la importancia de las vivencias del niño en su vida posterior y, por consiguiente en la conservación de la literatura infantil. El juego es esencial para la persona y para su inserción en la comunidad por el sentido que encierra, por su significación, por su valor expresivo y por las conexiones espirituales y sociales que encierra.

C. Contreras, E. Barraza y P. Álvarez[11] afirman que saber, contar y proponer adivinanzas constituye «un tradicional y breve acto narrativo altamente lúdico, pues su interés reside en la entretiene que provoca — especialmente en la infancia— el hecho de descifrar o resolver el acertijo que oculta toda adivinanza».

Esta actividad lúdica es muy importante desde el punto de vista folklórico para la literatura pues permite que las adivinanzas, cantadas o dichas, permitan su conservación y transmisión de una generación a la siguiente, por tradición, con carácter espontáneo. Sin embargo, a pesar de los valores indiscutibles que encierra este subgénero, el niño de hoy día apenas juega con

las adivinanzas, esos juegos heredados de sus mayores, si no con otros juegos —fundamentalmente mecánicos— que no exigen de un patrimonio heredado ni de una participación social. Las causas son varias y, entre ellas está, el cambio del mundo actual cada vez más individualista y menos solidario, a la vez que menos respetuoso con las tradiciones debido al efecto negativo que sobre él ejercen las nuevas vías de comunicación: cine, televisión, internet, etc.

Las adivinanzas canarias recogidas del «juego de las letras» hacen un total de sesenta y dos, recopiladas por F. Tarajano (*op. cit.*, págs., 31-39). Éstas tienen por objetivo la adivinación de un número determinado de letras del abecedario: la A (1-7); la B y V (8); la B (9); la C (10-11); la D (12-13); la E (14-22); la F (23-24); la H (25); la I (26-33); la L (34-37); la M (38-41); la letra Mayúscula (42); la N (43); la O (44-52); la P (53); la R (54-55); la T (58); la U (59-60); la V (61); y la X (62). Hemos estudiado las respuestas que nos ofrece el recopilador (*op. cit.*, pág. 39) y observamos que éste no siempre es acertado en las respuesta que nos ofrece, quizás sólo se trate de un error de impresión que no ha sido apreciado por el mencionado estudioso, a pesar de que en la edición que manejo aparecen hojas sueltas que dan solución a algunos de los errores cometidos por el impresor. Por ejemplo, para la adivinanza número cuarenta y tres, F. Tarajano (*loc. cit.*) nos da como solución la Ñ cuando es la N: «Bajo un paraguas / sin varillero / van las dos patas / del mes de enero» (F. Tarajano, *loc. cit.*, pág., 35). Lo mismo sucede con las adivinanzas asignadas con los números cuarenta y cuatro a la cincuenta y dos, por ejemplo, la cuarenta y cuatro: «Soy redonda como el mundo, / sin mí no puede haber Dios; / papas y cardenales, sí; / pero sol y obispos, no» (F. Tarajano, *loc. cit.*).

Las adivinanzas son composiciones por excelencia, como ya hemos comentado, orales en las que podemos apreciar, como en todo tipo de literatura oral o escrita, en prosa o en verso, la función poética o estética que implica que el mensaje transmitido y cifrado se realiza con especial cuidado haciendo hincapié en la forma bella y armoniosa, para provocar la sorpresa y la atención del receptor. Esta función se halla en cada una de nuestras adivinanzas en las que podemos observar una determinadas huellas de estilo que los diferentes autores, «autor-legión», se han encargado de modificar a lo largo de los siglos, de modo que hoy, ya fijadas, podemos constatar que éstas adquieren una pluralidad de variantes. Por esa razón, es normal que la adivinanza adquiera una diversidad de formas en su estructura. Ésta se inicia de los modos siguientes:

1. La letra, el autor, a través de una personificación, nos expone en primera persona:

1.1. En el principio de la adivina, el objeto de la adivinación de diferentes formas:

1.1.1. Por medio de una alusión ingeniosa, perífrasis[12] que hace referencia a una cosa, letra, sin nombrarla:

Porque bien gordita soy
dos barrigas me verás.
No soy amiga de viajes,
y en le barco me verás (nº. 9, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 33).

1.1.2. Con una referencia alusiva, aunque velada, del objeto de la adivinación: 3, 4. Por ejemplo:

En medio del mar me encuentro,
a orillas del agua estoy (nº. 3, F. Tarajano, *loc. cit.*).

1.1.3. Se dan indicios más claros del objeto de la adivinación, palabras en las que aparece la letra, desde el principio:

a) En el primer verso, por medio de la palabra en la que letra se encuentra, seguido de dos versos más que son dos aposiciones explicativas de lo mencionado: 2, 18. Una muestra es:

En medio del mar estoy,
sin ser lucero ni estrella,
sin ser sol ni luna bella (nº. 2, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 33).

b) En los tres primeros versos, por medio de la palabras en las que se encuentra o no:

En medio del cielo estoy
y en el centro de la tierra;
me hallo en medio de tu huella (nº. 20, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 34).

c) En cuatro versos, nos aclara la letra por medio de la palabra en la que se encuentra: 7, 57. Por ejemplo:

Estoy en el mar,
estoy en el aire,
estoy en la casa,

estoy en la calle (nº. 7, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 33).

1.2. Al final de estas adivinas anteriores, el yo poético, el emisor, pregunta al receptor acerca del objeto de la adivinanza de diferentes formas:

1.2.1. A través de una interrogativa retórica, puesto que no espera respuesta en la obra escrita pero sí en la literatura oral que fue su vía de comunicación por excelencia —y en ese caso sería una interrogación directa—, pregunta al receptor, en el último verso (2, 3, 57), sobre el objeto de la adivinación:

¿A ver si aciertas quién soy? (nº. 2, F. Tarajano, *loc. cit.*).

1.2.2. Una interrogativa en estilo indirecto en el último verso (4, 18, 20):

Adivíname quién soy (nº. 4, F. Tarajano, *loc. cit.*).

1.2.3. Mediante una optación, en los cuatro últimos versos (7), induce al receptor a meditar acerca del objeto de la adivinación:

Medita un momento,

que no es cosa rara

y, a poco que pienses,

podrás acertarla (nº. 7, F. Tarajano, *loc. cit.*).

1.3. Por medio de una alusión ingeniosa —perífrasis que hace referencia a una cosa, letra, sin nombrarla— que expone a lo largo de la adivina: 1, 10, 12, 15, 16, 24, 26, 29, 30, 31, 32, 42, 44, 45, 62. Una muestra es:

Yo soy del cáliz precisa,

no tengo parte en la gloria,

soy de la misericordia

y nadie me ve en la misa (nº. 10, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 33).

1.4. A través de una serie aclaraciones nos expone desde el principio hasta el final el objeto de la adivinación, la letra, a través de las palabras en las que aparece o no: 5, 11, 13, 14, 17, 19, 22, 41, 47, 48, 49, 52, 54, 55, 61. Por ejemplo:

En medio estoy del mar

y en las orillas del agua.

Ni una vez salgo en la noche,

Tres salgo en la madrugada (nº. 5, F. Tarajano, *loc. cit.*).

1.5. Por medio de una serie aclaraciones, 1 y 3 versos seguidos de explicaciones, nos expone desde el principio hasta el final el objeto de la adivinación, la letra, a través de las palabras en las que aparece o no:

Por más que en el cielo estoy

sin ser lucero ni estrella,

al centro de la tierra voy

porque la vida es muy bella (nº. 21, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 34).

1.6. A través de una serie de indicios, datos nos expone el autor desde el principio hasta el final el objeto de la adivinación:

En el cielo Dios me tiene

y en su nombre voy también;

en la iglesia estoy yo siempre

y también en San Miguel (nº. 28, F. Tarajano, *loc. cit.*).

2. El autor en primera persona

2.1. Propone una adivina, dos primeros versos, y después la formula en los dos últimos en una construcción interrogativa:

A toda la concurrencia

le propongo esta adivina:

¿Qué cosa es la que se encuentra

en la mitad de la vía? (nº. 27, F. Tarajano, *loc. cit.*).

2.2. Expone una adivina dando datos concretos acerca de ella, palabras en las que aparece esa letra:

En un mes yo no la escribo,

sí una vez en un minuto,

dos veces en un momento

y en un año la concluyo (nº. 51, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 36).

2.3. Plantea una adivina con datos concretos, palabras en las que aparece dicha letra, y en el último verso pregunta con una construcción interrogativa retórica acerca de la letra de adivinación:

En la semana la veo,
la veo durante el mes;
no a veo en todo el año.

¿Sabrás decirme quién es? (nº. 39, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 35).

2.4. Se dirige al interlocutor en forma de vocativo y le pregunta por medio de un interrogativa retórica acerca del objeto de la adivinación dando aclaraciones acerca de la letra:

Diga, niña de talento:
¿Qué es lo que yo pronuncio
una vez en un minuto,

dos veces en un momento? (nº. 38, F. Tarajano, *loc. cit.*).

2.5. El autor pregunta, interrogación retórica, acerca del objeto de la adivinación dando aclaraciones acerca de la letra:

¿Qué cosa –yo te pregunto–
puedo ver en un minuto,
en semanas, en un mes;
y, sin embargo, en un año

jamás he podido ver? (nº. 40, F. Tarajano, *loc. cit.*).

3. El autor en tercera persona nos expone desde el principio de la adivina el objeto de la adivinación de diferentes formas:

3.1. A través de toda la adivina por medio de palabras en la que aparece la letra de la adivinación (6, 34, 37, 46, 50, 58):

Hombres y niños la tienen;
mujeres y niñas, no.
La adivina quien supiere

que el obispo tiene dos (nº. 46, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 36).

3.2. De forma abstracta, metafórica, a lo largo de la adivinanza el objeto de la adivinación (8, 25, 33, 43, 53, 56):

Bajo un paraguas

sin varillero

van las dos patas

del mes de enero (nº. 43, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 35).

3.3. Por medio de una alusión ingeniosa —perífrasis que hace referencia a una cosa, letra, sin nombrarla— que expone a lo largo de la adivina (9, 23, 25, 36, 59):

Ni por delante,

ni por detrás

esa tunante

vale pa` na` (nº. 25, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 34).

3.4. Formula el objeto de adivinación, una letra, cuyo desciframiento se obtiene por exclusión:

En este poema,

si te fijas bien,

de entre las vocales

una no diré.

Esa no está escrita,

ni la escribiré.

Debes encontrarla:

contaré hasta tres

y, si no la sabes,

yo te la diré (nº. 60, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 34).

3.5. Por medio de una pregunta en estilo indirecto desde el inicio sobre el objeto de la adivinación, dando pistas concretas para su solución:

Adivina, si la sabes:

Lola la tiene delante,

Manuel la tiene detrás

Y dentro la tiene Blas (nº. 35, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 35).

Los recursos literarios más importantes de los que se vale el autor-legión, para gestar sus composiciones de forma bella, poética pero que al mismo tiempo calen en el destinatario de manera que provoque su interés y así de esta manera les haga llegar su información de la manera más clara, precisa y pedagógica, son los siguientes: la alusión, perífrasis que hace referencia, en este caso a una letra, sin nombrarla. Es uno de los recursos consustanciales a la técnica literaria de la adivina y muy adecuado a la función didáctica pues sugiere el interés del receptor en ella por el misterio, el acertijo que conlleva descubrir. Además el autor se vale de una serie de recursos literarios como la anáfora, que reitera una o varias palabras al comienzo de cada verso. Ésta es utilizada desde el inicio con la finalidad de resaltar la letra objeto de la adivina, lo que corrobora el carácter directo de la literatura oral popular. Su uso puede delatar la presencia de variantes, familia de testes, de una misma adivina que la tradición directa nos ha legado. Una muestra la hallamos en las adivinas numeradas del dos al cinco que presentan una misma disposición morfosintáctica, estructura paralelística: «En medio del mar estoy» (nº. 2, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 33), «En medio del mar me encuentro» (nº. 3, F. Tarajano, *loc. cit.*), «En medio estoy del mar» (nº. 5, F. Tarajano, *loc. cit.*). En otras ocasiones la anáfora refuerza la estructura paralelística haciendo muy reiterativo, recurrente la idea que el autor quiere resaltar: «Estoy en el mar, / estoy en el aire, / estoy en la casa, / estoy en la calle» (nº. 7, F. Tarajano, *loc. cit.*). Este recurso aporta una mayor morosidad al verso precisamente por esa función didáctica que quiere destacar, es decir el autor presenta un mismo pensamiento en diversos aspectos para que se quede mejor en la mente del receptor, a la vez que consigue mostrar la exuberancia de la fantasía creativa. La antítesis o contraste, es una asociación por contraste, por choque entre dos ideas para dar mayor relieve: «En la mar y no me mojo, / en la brasa y no me abraso, / en el aire y no me caigo /» (nº. 1, F. Tarajano, *loc. cit.*). Con ella, el autor refuerza el misterio, el interés del destinatario por el objeto de la adivinación. En este ejemplo observamos como el autor se vale de gradación ascendente, pues presenta un pensamiento, donde se halla la letra en escala ascendente según el orden de su importancia para el autor lo que propicia en el destinatario un clímax de entusiasmo y que éste engendra velocidad expresiva. Por consiguiente, es un recurso para intensificar la curiosidad del receptor y así se consiga un mejor y más rápido aprendizaje. La *amplificatio*, el autor amplifica, desarrolla una idea: «En medio del mar estoy, / sin ser lucero ni estrella, / sin ser sol ni luna bella.» (nº. 2, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 33) en el segundo y tercer verso, expolición que muestra la fantasía creativa del autor, pero que ambos versos son una aposición explicativa del primer verso al que matizan, aclaran y, para resaltar aún más la idea se vale el autor de dos estructuras paralelísticas anafóricas que refuerzan aún más esa idea que quiere

conservar en la mente del destinatario y por eso la enfatiza de tal manera. También se vale el autor del contraste que expone por medio de un verso bimembre que se dispone en dos estructuras paralelísticas contrastivas en las que resalta el uso de la repetición diseminada que funciona igual que los estribillos pues lo reiterado es como el hilo conductor en torno al cual gira la composición matizándola totalmente: «Son hermanas muy distintas: / Juana larga, Juana corta;» (nº. 8, F. Tarajano, *loc. cit.*). También, utiliza el autor la metáfora al sustituir la *b* (Juana larga) y la *v* (Juana corta) para sugerir una mayor intriga, misterio, interés en el receptor. La hipérbole, que valora o describe las cosas fuera de sus proporciones normales: «Soy las más rica del mundo, /pues sin mí no habría dinero.» (nº.12, F. Tarajano, *loc. cit.*). Es una figura corriente en el lenguaje popular, de ahí que el autor, en ese afán de acercarse al destinatario popular, la utilice frecuentemente en las adivinanzas para aproximarlas al lenguaje del pueblo. En relación con esta tendencia popular, hallamos el uso continuado de la elipsis, supresión de elementos de la frase —sin perjuicio de la claridad, dotándola de brevedad, energía y rapidez, para acercar el lenguaje al uso de la calle y darle a la composición una mayor inmediatez, un ritmo más trepidante. Una muestra la hallamos en la elipsis del pronombre personal de primera persona, yo, en el ejemplo anterior. Lo mismo sucede con el uso del hipérbaton—inversión del orden gramatical de las palabras—, solo o junto a la elipsis, en ese afán continuado de ser su lenguaje un reflejo de la calle, y conseguir al mismo tiempo un mayor misterio acerca del objeto de la adivinación al destacar este elemento, debido al hipérbaton, desde el principio de la composición: «En el techo y no me caigo, /en la tela y no amamanto, /me doblo en tenique y vientre, /» (nº.14, F. Tarajano, *loc. cit.*). Observamos la elipsis continuada del pronombre personal, ‘yo’, y del verbo, ‘estoy’, al mismo tiempo que el empleo al final del zeugma, elipsis de un vocablo relacionado con dos o más miembros del período se expresa en uno y se sobreentiende en los demás, «me doblo en tenique y ‘me doblo en’ vientre», por la misma razón la economía lingüística, la inmediatez de la comunicación que conlleva la elisión de todo aquello que se pueda sobrentender sin perjuicio del mensaje. Y el empleo de un léxico popular que se adecua al uso y costumbres del pueblo al que va destinada la composición, en este caso Canarias: «/me doblo en ‘tenique’ y vientre, /me repito en ‘tenderete’. /Nunca voy con ilustrados, /pero sí con los ‘toletes’/» (nº.14, F. Tarajano, *op. cit.*, pág. 33). Un lenguaje que rezuma, en muchas ocasiones, gracia por la ingeniosidad del creador en la exposición del pensamiento por medio de la alusión: «<Soy un palito /muy derecho, /sobre la frente /llevo un mosquito /que ni pica ni vuela /ni toca la vihuela/>» (nº.32, F. Tarajano, *loc. cit.*, pág. 35).

Como observamos el autor se vale de recursos literarios sencillos, recurrentes, un léxico sencillo, popular, una presentación del objeto de la adivinación de una manera que provoque el misterio, la atención en el destinatario de tal modo que le embargue la necesidad de descifrarla. El uso

de un estilo sencillo, preciso al mismo tiempo prolijo, hiperbólico que busca la plasticidad y musicalidad del lenguaje y de acuerdo con las palabras que utiliza es objetivo. El autor imprime un ritmo dinámico, una visión realista muchas veces difuminada por la alusión que le da una atmósfera muy poética, de ahí que el autor se valga, en ocasiones, de un lenguaje florido por el uso de recursos literarios pero que estos no lo ensombrecen, si no todo lo contrario lo invaden de un halo de misterio y belleza. La lengua literaria de estas adivinanzas es clara, pero en otras ocasiones difusa debido al misterio que quiere suscitar. Dotada de una gran propiedad pues el autor se sirve de las palabras que traducen más fielmente el pensamiento que quiere exponer. Muy armónica pues produce un sonido grato la distribución acertada y selecta de las palabras. Como observamos recursos que favorecen la labor educativa que quiere emprender con estas adivinanzas

En resumen, el autor-legión ha utilizado el tipo de adivinanza, la intermedia entre la adivinanza y la charada, popular, que en su mayoría, es descriptiva, monostrófica, cuarteta asonantada, octosilábica, isométrica, asonante, tradicional, de carácter oral, en las que podemos observar, como en cualquier otra producción literaria, la función poética, en la que el mensaje transmitido y cifrado se realiza con especial cuidado atendiendo a la belleza, a la armonía, para provocar sorpresa. Por esa razón, adquiere diversas formas en su estructura. El autor-legión utiliza aquellos recursos literarios —alusión, perífrasis, etc.— que más impacten al destinatario, y que mejor se adecuen a su función didáctica, es decir, que sugiera el interés del receptor en ella por el misterio, el acertijo que conlleva descubrir. El lenguaje y el estilo son sencillos con un ritmo trepidante. Todo lo cual propicia una fórmula que exige un menor esfuerzo intelectual y cultural para su destinatario, al mismo tiempo, muy eficaz, porque se obtienen los fines que se persiguen en su creación que es que el niño aprenda de forma fácil, educativa y divertida, de modo que atraiga la atención de éste. Y de esta manera, las adivinanzas se convierten en un juego más, porque el niño, sin darse cuenta, aprende el abecedario de manera atractiva, agradable. Asimismo, podemos hablar de «juego» porque esta manifestación literaria entretiene, educa, divierte, estimula la memoria, el aprendizaje y la creatividad a todos aquellos que gustan de jugar con ella o leerlas.

NOTAS

[1] F. Tarajano, *Mas de 2000 adivinas*, Centro de la Cultura Popular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1989, págs. 31-39.

[2] R. Lehmann-Nietzsche, *Adivinanzas rioplatenses*, Coni y Hnos., Buenos Aires, 1911.

[3] C. T. Alzola, *Folklore del niño cubano*, Unidad Sergio González, La Habana, 1962, pág. 215 y sigs.

- [4] M. Asensio Moreno, *Cómo resolver enigmas y adivinanzas*, Ibérico europea, Madrid, 1984, págs. 13-14.
- [5] A. Morales Menocal, *Adivinanzas cubanas*, Casa Editora Abril, La Habana, 1998, págs. 6-7.
- [6] Véase para estas cuestiones, que analizaremos a continuación, la obra de A. Quilis, *Métrica española*, Ediciones Alcalá, Madrid, 1978.
- [7] A. de Viana, *Antigüedades de las Islas Afortunadas*, Tipografía de La Laguna, La Laguna, 1905, pág. 72.
- [8] A. Rodríguez Almodovar, *et. alii*, *Literatura infantil de tradición popular*, Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1993, págs. 71-72.
- [9] Véase al respecto la obra de G. Bally, *El juego como expresión de libertad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, pág. 45). Las teorías de Gross (1886), Stanley Hall (1902) y Carr (1902) en VV. AA., *Literatura infantil de tradición popular*, Universidad de Castilla-La Mancha, Murcia, 1993. F. J. Buytendijk, *El juego y su significado*, Revista de Occidente, Madrid, 1935. R. Coussinet, *La vida social de los niños*, Biblioteca Nova de Educación, Buenos Aires, 1953, pág. 84. E. Claparède, *Psicología del juego y pedagogía experimental*, Editora Continental, México, 1960.
- [10] A. Pelegrín, *Cada cual atiende su juego*, Cincel, Madrid, 1984, pág. 7.
- [11] C. Contreras, E. Barraza y P. Álvarez (comp.), compiladores, *Cuentos orales de adivinanzas. Selección. Estudio y notas*, Editorial Universidad de Los Lagos, Osorno (Chile), 1995, pág. 13.
- [12] Véase, para las cuestiones de estilo, P. H. Fernández, *Estilística (Estilo. Figuras estilísticas. Tropos)*, Ediciones José Porrúa Turanzas, S. A., Madrid, 1975.