

# Paronomàsia i homofonia en el joc de paraules

Ramon Lladó

Universitat Autònoma de Barcelona. Facultat de Traducció i d'Interpretació  
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

---

## Resum

Els jocs de paraules semblen dur imprès l'estigma de la intraduïbilitat. A tot estirar, s'invoça el talent literari del traductor com a únic criteri vàlid d'equivalència. Tanmateix, certs autors contemporanis presenten una manera peculiar d'utilització del joc de paraules, alhora com a fenòmen d'enunciació i com a signe. Només la consideració sistemàtica de les diferents figures que afecten al significat, o sia a la substància fònica dels mots ens permetrà dibuixar, tot partint de la retòrica, una perspectiva suficient que depassi les interpretacions que tendeixen a reduir-lo, massa sovint, a una mera qüestió d'estil individual. Les diferents etapes d'aquest estudi, així com les conclusions, han de revelar-se fructíferes no solament per a la teoria literària i la teoria de la traducció sinó també per a l'activitat traductora pròpiament dita.

**Paraules clau:** objecció prejudicial, consonància fònica, transcendència textual, homofonismes.

---

## Abstract

Word play seems to bear the stigma of «that which cannot be translated». At the most, the translator's literary talent is used as the only valid criteria for equivalence. Furthermore, certain contemporary authors present a peculiar use of word play as both utterance and sign. Only the systematic consideration of the different figures that affect the signifier, that is, the phonic substance of the words, will allow us, using rhetoric as a starting point, to find a perspective able to overcome the interpretations that, only too often, tend to reduce word play to a question of individual style. The different phases of this study and the conclusions should prove to be fruitful, not only for literary theory and translation theory, but also for the work of the translator.

**Key words:** prejudicial objection, phonic consonance, recurrence, textual transcendence, homophonisms.

---

Tot i que sovint la qüestió interessa des del punt de vista pragmàtic, la cosa certa és que parlar de joc de paraules és, per a molts, evocar, encara avui, una realitat desconeguda i, en molts sentits, incòmoda. Sense entrar ara en els motius d'aquesta relativa marginalitat, sembla fora de dubte que la reflexió acadèmica en general i, concretament, les disciplines del discurs, des de la retòrica fins a l'estilística, l'han considerat com una excrescència, una mena de rara avis en el panorama de l'expressió literària i, a tot estirar, l'han tolerat només com un company de viatge més aviat incòmode, quan no li negaven ras i curt el dret de ciutadania. I és que el joc de paraules encarna una pràctica singular en relació amb una regularitat, l'excepció a una regla, la infracció a un codi. Si d'una banda construeix l'humor i la ironia, que són estratègies elaborades, intel·ligents i intel·ligibles, d'altra banda soscava els fonaments de l'art d'escriure, entès aquest com una activitat de perfeccionament de l'anomenat *ofici literari*. I és que aquest ofici literari tradicionalment tendeix cap a la claredat, la designació i la definició precises. En canvi, en el seu lloc el joc de paraules hi fa prevaler un excés, un tracte privilegiat amb l'irracional, una certa intel·ligibilitat i opacitat, i també, naturalment, el que la pròpia paraula joc designa: l'aspecte lúdic i el plaer gratuïts.

La primera intuïció que va inspirar aquest treball és la constatació que entre els professionals de la traducció i, fins i tot, entre els teòrics de la traductologia, els jocs de paraules arrosseguen des d'antic un conjunt de prejudicis que podrien resumir-se, grosso modo, en allò que els traductòlegs anomenen *l'objectió prejudicial*, és a dir, el caràcter d'«intraduïbles», anatema que comparteixen, si bé en menor grau, amb el que s'ha convingut d'anomenar *escriptura poètica*, sigui rimada o no. El fenomen del joc de paraules dóna lloc a un camp d'estudi específic, en la mesura que agrupa un conjunt ampli però relativament homogeni de procediments lingüístics i textuais freqüents en molts tipus de textos però difícils de sistematitzar i que, en conseqüència, la majoria de vegades ha dut aparellat un menysteniment sistemàtic. Aquesta forma de contumància crítica insistent minimitza, quan no es tracta d'objectar-la purament i simple, la possibilitat de la seva traducció i fa palesa, ultra la seva manca de sentit evident, una certa renúncia més o menys velada a plantejar-ne raonadament els problemes de fons, tant teòricament com pràctica.

Nogensmenys, la pràctica ens diu que els jocs de paraules s'han traduït en totes les èpoques, que es continuen traduint, en molts casos val a dir que amb una notable brillantor, i el sentit comú ens diu que es continuaran traduint. Al llarg d'aquestes pàgines pretenem sintetitzar les línies d'aquesta recerca i esperem mostrar, d'una banda, que l'estudi retòric dels jocs de paraules ens ha de permetre avançar en el coneixement dels mecanismes de traducció, i d'altra, que l'aplicació d'un mètode d'anàlisi adient és una condició indispensable, tant des d'un punt de vista teoricotraductològic com per a la pràctica dels traductors.

Però, què és un joc de paraules? Cap de les retòriques conegudes no l'inclouen com una figura catalogada, a imatge de la metàfora, la metonímia o la sinècdoque. Terminològicament, l'acord és lluny d'haver-se aconseguit i allò que és joc per a un autor amb prou feines ho és per a un altre.

Així, el primer gran eix de la tasca era definir un camp de pertinença per a l'estudi del joc de paraules. Aquest enfocament ens ha semblat que era el de la retòrica i més concretament el de la retòrica discursiva.

Ara bé, la sola menció del terme *joc de paraules* es presta a més d'una confusió respecte al tipus de fenòmens designats sota aquest epígraf. Tot i considerar d'una manera restringida els jocs de paraules com «aquells que es basen en la matèria fònica del llenguatge» i excloure del nostre estudi el que en podríem dir *figures de pensament*, basades exclusivament en el significat, és evident que no podem deixar de tenir en compte una sèrie de figures semàntiques com l'ambigüïtat, l'antilogia, l'amfibologia i altres en la mesura que presenten dificultats de traducció semblants a les presentades pels jocs de paraules pròpiament dits, i això per una raó molt senzilla. En un enunciat la relació lògica en què es veuen involucrades aquestes figures depèn del ventall de polisèmies que presenta cada sistema lingüístic, de manera que les cadenes associatives i de significació que se susciten en el lector les fan, la majoria de vegades, impermeables d'una llengua a l'altra, com es constata en l'exemple següent extret de Ducharme:

Pendant deux jours, dans la cage des saint-je, il ne sera plus question de notre coup de tête sans queue ni tête<sup>1</sup>.

Aquest cas pot analitzar-se com un *calembour* motivat per la creació verbal d'una peça lèxica, **saint-je** (cat. sant-jo), que per a un lector francès es llegeix com un homònim de **singe** (cat. mico).

Entenem per joc de paraules una gamma de procediments d'escriptura que alteren una certa expectativa de lectura i poden crear un efecte de sorpresa o de trencament semàntic. Fet i fet, la nostra intenció no és elaborar un sistema teòric que integri tots els procediments i les manipulacions lingüístiques i que analitzi el seu funcionament i la funció exercida per cadascun d'ells dins el discurs literari, sinó centrar-nos en una part relativament restringida d'aquests procediments. Justament, com ja hem dit, els qui es fomenenten en una alteració de la continuïtat fònica o gràfica del missatge. Des del punt de vista traductològic, aquest enfocament era important, ja que precisament aquests són els casos que es mostren rebecs o, si més no, oposen una forta resistència a la traducció. En conseqüència, els criteris fonamentals que caracteritzen les manipulacions que aquí analitzem són dos:

- sistematicitat
- recurrència.

En els autors estudiats, el joc de paraules és sovint un factor de transcendència textual. Això significa que per descodificar-los ens haurem de remetre a un sistema d'al·lusions i d'interrelacions amb altres textos.

1. Rejéan DUCHARME, *L'avalée des avalés*, París, Gallimard, 1966, p. 225.

No és un secret per a ningú que la modernitat ha alterat substancialment la pròpia relació del text amb el cànon (o cànon) retòrics. Els textos que tractem presenten una gran concentració de figures retòriques en un segment literari curt i sovint amb funcions expressives contradictòries. El nostre corpus consisteix precisament en una suma de segments d'escriptura. No es tracta d'estudiar un repertori d'obres literàries en què abunden els jocs de paraules, sinó un conjunt ordenat de segments textuais. Aquest material pertany a autors relativament diferents però centrats en una estètica comuna.

L'origen del treball és un sentiment personal d'insatisfacció respecte a la manera com la reflexió traductològica i la pràctica dels traductors tracten els jocs de paraules en el discurs literari. En la majoria de casos, aquesta literatura els redueix a un problema aïllat d'expressió, a un recurs, a tot estirar a una marca autoral; en un mot, a una pràctica no sistemàtica. En conseqüència, els jocs de paraules rarament s'enfoquen com un problema textual que s'ha de resoldre en el marc dels efectes textuais. L'horitzó de la nostra recerca exigia, doncs, substituir la intuïció ocasional per una reflexió sistemàtica que permeti albirar un model explicatiu de les múltiples operacions d'ordre cognitiu que cal tenir en compte a l'hora d'encarar-ne la traducció. I aquest tractament només podia venir de la retòrica.

A la introducció teòrica recollim les diferents aproximacions al problema mitjançant un itinerari que perfila les relacions, sovint esquerpes, entre la retòrica clàssica i el joc de paraules. Aquesta exposició, eminentment descriptiva, no té un caràcter sistemàtic, però ens permet comprovar que els tractadistes contemporanis no han variat substancialment l'enfocament respecte als antics. Aquesta introducció general s'ha completat amb dues aproximacions no retòriques però que afavoreixen la necessària obertura interdisciplinària de la qüestió. Aquests camps són el de la psicoanàlisi, amb la revisió de les tesis sobre l'acudit de Freud, i el de la fonostilística, amb un examen de les aportacions d'Ivan Fonagy.

Partint d'un corpus d'obres franceses contemporànies, hem elaborat una taxonomia de figures retòriques que intervenen en el joc de paraules. Per definir la tipologia hem adoptat un criteri metodològic important, el de deixar fora del nostre estudi dos tipus de fenòmens:

- Els fenòmens textuais de paranomàsia involuntària, ja que aquests només responen a un eco més o menys virtual però no cercat per l'autor.
- Les figures que no reflecteixen res de precís sobre l'estructura formal de l'obra en qüestió o que només apareixen de manera puntual o anecdòtica. Així, el criteri retingut és el d'una certa sistemàtica.

Aquesta tipologia vol ser exhaustiva i, per aquest motiu, agrupem les dues grans categories definides per la retòrica tradicional, que distingeix entre *figures gramaticals* i *figures de dicció*. La necessitat de donar resposta a les interrogacions suscitées pel nostre corpus d'anàlisi ens ha mogut a incorporar figures o modalitats d'invenió moderna que, òbviament, no figuren en els tractats tradicionals, com ara el **mot-valise**, la **traducció per homofonia** i els **homofonismes**, posat el paper fonamental que tenen en els textos estudiats. Per les

mateixes raons hem tractat d'altres modalitats del joc de paraules com els **meta-grames** i els **ortografismes**, que, tot i comptar amb una tradició ben assentada, no han estat incloses en la majoria dels tractats.

Tota classificació comporta una part d'arbitrarietat. La nostra consta de quatre seccions que corresponen a quatre principis gramaticals subjacents:

- **Jocs per consonància**; la consonància es defineix com a similitud fonètica consonàntica o vocàlica. En aquest apartat hem introduït diferents exemples textuais on apareixen les figures següents: **paronomàsia**, **al·literació**, **assonàncies**, **antanàclasi**, **políptopon**, **derivació**, **homotelèutons**, **apofonia**, **cacofonia**, **neologismes**.
- **Jocs per polisèmia**; polisèmia o distància semàntica entre mots fonèticament idèntics, on el lector trobarà un tractament de la **sil·lepsi** i el **zeugma**.
- **Jocs per homofonia**, o coincidència fonètica estricta que comporta una diferència semàntica i on analitzem el **calembour**, la **traducció per homofonia**, i els **homofonismes**.
- **Jocs per transformació**, on ens ocupem dels procediments metaplàstics, és a dir, de les figures basades en l'alteració de l'estructura fònica i gràfica d'un mot per construir-ne un altre i que comprèn **anagrama**, **mot-valise** **metàtesi**, **metagrama**, **heterograma**, **palíndrom** i **ortografisme**.

Establir categories «figuratives» pures no sempre és possible, i en certs casos no resulta de cap ajut per interpretar correctament el sentit i la funció dels enunciats. Per exemple, una part dels fragments estudiats presenta aglomerats de figures com en el següent exemple de Queneau:

Je raisonne, mais comme l'on dit comparaison n'est pas raison et rime sans raison n'est que ruine de l'orme<sup>2</sup>.

Vegem-ne les figures:

- **paronomàsia** (*ruine/rime*)
- **calembour** (*l'orme/l'homme*)
- **al·lusió** (la sentència de Rabelais «science sans conscience n'est que ruine de l'homme».

La traducció castellana d'Idea Vilariño<sup>3</sup>, pivota sobre la parèmia «no pedir peras al horno», motivada per terme *orme/om* i transforma lleument l'enunciat «no es más que peras del olmo» per una fidelitat «de sentit» amb l'original, difícil de justificar des de qualsevol punt de vista. Com es veu, en defugir l'adaptació del tret retòric principal del fragment, és a dir, els jocs de paraules (amb al·lusió), el traductor banalitzava la subtilesa del fragment i, en conseqüència, al nostre parer, traïa el caràcter paròdic constant de la novel·la, i en aquest sentit altera els criteris de sistematicitat i de recurrència que hem definit.

2. *Le vol d'Icare*, París, Gallimard, 1968.

3. Publicada a Buenos Aires per Ediciones Losada el 1972.

## La paronomàsia

La paronomàsia s'ha considerat, sens dubte de manera abusiva, com la figura cardinal entre les que expliten la similaritat fonètica dels mots. Aquesta primàcia indiscutida, també assenyalada per Fontanier<sup>4</sup>, que l'enlaira a la cúspide de les que exploten el recurs de la consonància, a molta distància de l'al·literació, l'antanàclasi, l'assonància, la derivació i el políptopon, no deixa de tenir, però, una certa justificació i obeeix a dues raons principals; d'una banda, és un recurs fàcil a l'hora de descodificar el discurs, pel fet de la seva molt limitada opacitat; d'una altra, el seu rendiment discursiu la converteix en un procediment molt versàtil i adaptable a múltiples registres expressius, amb independència del gènere literari adoptat. Ja Aristòtil, a la *Retòrica*, considera els parònims com a intermediaris entre els homòfons i els sinònims. En els homòfons es dona una «comunitat del nom», mentre que en el cas dels sinònims el filòsof parla de «comunitat de tema».

Per Quintilià, a *De institutione oratoria*, llibre I, la paronomàsia pot adoptar sis formes:

- a) abreujament o contradicció: **veniit-venit** (*vendre-venir*).
- b) canvi de quantitat vocàlica: **avium-avium** (*inaccessible-avi*).
- c) addició de lletres: **temperare-obtemperare**.
- d) supressió de lletres: **lenones-leones**.
- e) trasllat de lletres: **navus-vanus**.
- f) canvi de lletra: **diligere-deligere**.

Algunes de les operacions aquí assenyalades corresponen a figures que actualment s'analitzen com a metaplasmes; aquest és el cas de *c*, *d*, *e* (respectivament, pròtesi, síncope i metàtesi).

Molt sovint la paronomàsia presenta una línia d'encreuament amb l'etimologia, com assenyalava Lausberg<sup>5</sup>, quan la semblança fonètica és motivada per un parentiu entre els lexemes dels dos mots en relació paronomàstica. Així, «la tensió significativa originada per aquesta modificació pot intensificar-se fins a la paradoxa»<sup>6</sup>. És fàcil concloure que l'etimologia, molt sovint falsa, que així s'estableix, és proposada al lector com una elucubració de l'autor. Les traces d'aquest parentiu retòric es fan trobadisses en molts segments que hem recollit en el nostre corpus, com en l'exemple de Raymond Queneau: «Je me refuse à tout commerce avec le **monde immonde** qu'on m'a imposé»<sup>7</sup>. El lector observarà que la paronomàsia es reforça amb una sèrie al·literativa que coincideix, i no pas per atzar, amb el fonema dominant dels parònims.

El model canònic de la paronomàsia es redueix a una estructura simple de dos termes. Però es poden obtenir efectes discursius que trenquen aquest esque-

4. FONTAINER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

5. Heinrich LAUSBERG, *Manual de retòrica literaria*, Madrid, Gredos, 1976, p. 114.

6. LAUSBERG, op. cit., p. 115.

7. *L'avalée des avalés*, Paris, Gallimard, 1966, p. 234.

ma relativament rígid, com en aquest fragment de Réjean Ducharme: «Puis elle me donna un rôle. C'est pas drôle pas de rôle»<sup>8</sup>. El resultat és una concatenació al·literativa que produeix un efecte de saturació significant.

Més enllà del seu rendiment com una de les figures centrals de l'*ornatus poètic*, la paronomàsia és bàsicament una figura argumentativa àmpliament cultivada per la preceptiva de totes les èpoques en la mesura que l'enginy reforça l'autoritat del text. És presta tant a l'argument racional com a l'irracional. Serveix dos amos, el *logos* i el *pathos*. Els gèneres de prosa moral, històrica o filosòfica i, en general, la literatura assagística el cultiven, i la seva pràctica s'intensifica en certes èpoques, de vegades fins a l'abús, com en el Renaixement i en el barroc: «Con este humo de la honrilla se **alienta** el soldado, se **alimen-ta** al letrado»<sup>9</sup>.

En realitat, des d'un punt de vista retòric, es tracta de suscitar allò que és semblant a través del que és més divers o fins i tot contradictori. Aquest principi arribarà a l'exacerbament dins la poètica surrealista en el terreny de la imatge en general i de la metàfora en particular, segons el precepte de Lautréamont quan predicava que:

l'acostament entre dos (o més) elements essencialment diferents en aparença a partir d'un pla totalment aliè a ells provoca les més grans explosions (Les chants de Maldoror).

Paronomàsic és també el recurs argumentatiu de Jacques Derrida quan parla d'*intention* i d'*intonation* per mostrar al mateix temps la unitat i el contrapunt associats a la metàfora platònica de l'escriptura<sup>10</sup>. O en el mateix text quan: «le sophiste vend donc les *signes* et les *insignes* de la science»<sup>11</sup>.

Però si bé en els gèneres didàctics i assagístics (i naturalment també en la poesia lírica o dramàtica) no tan sols s'accepten les coincidències fonètiques sinó que fins i tot es prescriuen, a la literatura de ficció, en canvi, el prejudici secular, que proscriu l'abús (quan no simplement l'ús) de les formes ambigües i equívokes, considera la paronomàsia com una flor perillosa. Aquest fet subratlla encara més la seva rellevància retòrica en autors d'estètiques diferents com Raymond Queneau i Alfred Jarry, d'una banda, i Henri Michaux o Francis Ponge, d'una altra, escriptors que tendeixen a llevar de la veu narrativa els seus atributs tradicionals de «neutralitat estilística».

Considerada intrínsecament, la paronomàsia descansa en un fenomen d'ordre estrictament lèxic privatiu de cada llengua i relativament excepcional: l'existència de mots gairebé homònims.

La paronomàsia exigeix en principi la copresència en un mateix enunciat de dos termes de sonoritat anàloga articulats sintàcticament de manera que la

8. *Dévadé*, París, Gallimard, 1990, p. 23.

9. Baltasar GRACIÁN, *El críticón*, p. 435.

10. Jacques DERRIDA, «La pharmacie de Platon», a *La dissémination*, París, Seuil, 1972, p. 130.

11. DERRIDA, op. cit., p. 132.

posició respectiva reforci el contrast de la significació de cadascun. Però aquest principi queda desmentit en aquest exemple de Réjean Ducharme en què la contigüitat dels dos termes crea un efecte de repeticio: «A les voir sautiller, on dirait des kangourous en **bal, emballés**»<sup>12</sup>.

En aquest sentit, sembla que l'efecte retòric és directament proporcional a la distància entre les isotopies, seguint un apotegma que es podria formular així: «A mínima distància fonètica màxim efecte de contrast semàntic». Tota la bibliografia consultada així ho confirma. Aquesta màxima es dona també en el *calembour* quenià: «Elle est éternelle notre Eire. Tout comme l'ère chrétienne»<sup>13</sup>.

Nogensmenys, la paronomàsia pot apartar-se d'aquesta regla i funcionar per el·lisió d'un dels termes. En aquest cas, certs autors el consideren un *calembour in praesentia*, és a dir, amb els dos termes explícits. Un dels dos termes en joc pot mantenir-se implícit, sempre que el context afavoreixi convenientment l'evocació del terme absent i que, en conseqüència, el joc sigui ben percebut pel receptor. Ex.: «Un rada, ça tient à rentrer, même à ses dépens, dans ses dépenses»<sup>14</sup>.

Segons es desprèn dels exemples que hem analitzat, la paronomàsia pot presentar-se en formes límit, a la frontera amb l'homofonia pura, com en aquesta rèplica de *Le chiendent* de Raymond Queneau: «Vous n'avez pas entendu le résultat de mes réflexions sur le nanisme?»<sup>15</sup>. En l'exemple el terme evocat és l'onanisme. La paraula contextual *reflexions* suggereix prou bé la interpretació i facilita així una associació «científica» amb el parònim implícit. No cal dir que les traduccions catalana o castellana no presentarien gran dificultat a causa d'una coincidència de les arrels dels dos mots. En realitat, si ens atenem a l'estructura formal, pot llegir-se com un *calembour*:

En general, la paronomàsia és difícil de destriar de l'assonància i de l'al·literació, i més genèricament de les marques rítmiques que caracteritzen la poesia. No podem ignorar, per exemple, el gust de Queneau per l'anomenat **bout-rimé**, fragment de rima intercalat en un continuïum narratiu: «Être l'homme qui erre sur terre et qui serre dans ses serres des mystères, des secrets»<sup>16</sup>. La quàdruple relació paronomàsica entre *erre/terre/serre/serres* es complementa amb un joc d'al·literacions i amb l'assonància de *mystères* respecte als quatre parònims. Aquests elements apareixen hàbilment distribuïts per obtenir un ritme regular, sobretot en la segona part de la frase.

Però el camp de la invenció paronomàsica s'amplia amb el següent exemple de Queneau tret de *Les fleurs bleues*: «[...] je sommes iroquoise, dit-elle. C'est de l'ironie? No, non. Ne mettez pas d'ire au quoi»<sup>17</sup>.

12. Op. cit., p. 98.

13. Raymond QUENEAU, *On est toujours trop bon avec les femmes*, Paris, Gallimard, 1962, p. 281.

14. Réjean DUCHARME, 1990, p. 44.

15. Raymond QUENEAU, *Le chiendent*, 1934, p. 351.

16. R. QUENEAU, 1934, p. 315.

17. R. QUENEAU, *Les fleurs bleues*, Paris, Gallimard, 1966, p. 38.

En aquest fragment l'eco fonètic és triple, ja que tot reforçant l'homofonia gairebé perfecta entre *iroquois* i *ira au quoi*, s'esmuny l'efecte retòric suscitat per *ironie*. Així, la paronomàsia amplifica l'efecte retòric per mitjà d'una al·literació. En la traducció italiana, Italo Calvino decideix substituir la paronomàsia per una tirada de dos versos octosíl·labs. Així pot retre la forma i l'esperit de l'original sense que se'n perdi la riquesa semàntica: «L'irochese ironizzata si fa rosa od irritata»<sup>18</sup>.

## Homofonia

Cal distingir entre homonímia lingüística, que es deriva de l'estructura morfològica dels mots, i homofonia o homonímia discursives, suscitades per l'elaboració literària a partir d'un fons prou ampli de peces lèxiques homònimes o parònimes, intervenció que es fa mitjançant la col·locació sintàctica dels mots. Per tant, es pot abordar l'homofonia des del punt de vista del mot i des del punt de vista de l'enunciat. Efectivament, la seva és una transversalitat lingüística, i els seus efectes es deixen sentir a escala lèxica i també fràstica.

Si aquesta intervenció afecta el nivell més petit de segmentació pot considerar-se una **abreviatura fonètica**. Ex.: LN (Hélène) nom de la protagonista de *Le vol d'Icare*, de Raymond Queneau.

En el nivell morfològic immediatament superior, el dels mots, també pot haver-hi consonància fonètica, com es veu en el fragment de Queneau: «nain, deuil. toit, carte, sein, scie, sexe, huître, oeuf et disque»<sup>19</sup>, on la coincidència de peces lèxiques en un ordre deliberat actualitza per homofonia la successió numèrica «un, deux, trois, quatre, etc.». Considerats individualment, els termes només s'acosten per paronomàsia, però a viva veu, l'homofonia seqüencial és gairebé perfecta.

En l'homofonisme la identitat de pronúncia gairebé absoluta es dona entre dos sintagmes o unitats més grans que el mot.

Aquest recurs ha estat fortament explotat per la poesia, en la modalitat anomenada **versos al·lògrafs**:

La rue meurt de la mer. Ile faite en corps noirs (Cocteau, *Opéra*, p. 41)

que evoca per homofonia la seqüència: «la rumeur de la mer. Il fait encore noir».

18. Edició italiana *I fiori blu*, Torí, Einaudi, 1967, p. 147. En el postfaci Calvino reclama la traducció «inventiva» com a única manera d'ésser fidel a un text tan farcit de jocs verbals:

[...] la traduzione che si ristampa [...] è un esempio speciale di traduzione «inventiva» (o per meglio dire «reinventiva») che è l'unico modo d'essere fedeli a un testo di questo tipo. A definirla tale già bastano le prime pagine, coi calembours sui nomi dei popoli dell'antichità e delle invasioni barbariche (che introducono fin dall'inizio il tema del disfaccimento della Storia) molti dei quali in italiano non funzionano e possono essere resi solo inventandome di nuovi al loro posto (p. 266).

19. *Le chiendent*, p. 29.

A *L'Aumonyme*, Robert Desnos delecta els amants d'homofonismes amb un irreverent Parenostre:

Notre paire quiète, ô yeux!  
 que votre «non» soit sang (t'y fier?)  
 que votre araignée rie,  
 que votre vol honteux soit fête (au fait)  
 sur la terre (commotion)... (*Corps et biens*, p. 51).

Raymond Roussel, un altre il·lustre suscitador d'homofonies, descobrí un conte d'Alphonse Allais en el qual una de les múltiples seqüències homofòniques permetia desvetllar (tot desvelant) la trama oculta: «Je dis, mettons, vers mes passages souterrains», que, convenientment segmentat, dóna aquesta proposició llicenciosa: «Jeudi, mes tons verts, mais pas sages, sous tres reins»<sup>20</sup>.

Certament l'homofonia, en tant que procediment formal, i l'enigma, en tant que tòpic narratiu, van sovint aparellats en la retòrica literària A *La vie mode d'emploi* de Georges Perec, el narrador esmuny un jeroglífic que té dues resolucions possibles, una de les quals comporta el desentranyament d'una homonímia. Així, amb aquesta tautologia que només el lector atent podrà copsar, Perec sembla revelar-nos que el llenguatge és per damunt de tot desxi-frament:

Quelle est la menthe qui est devenue tilleul que surmonte le chiffre 6 dessiné artistiquement<sup>21</sup>.

Solució: **Baucis/beau six** (Baucis) en al·lusió a la falla de Filemó i la seva amant «**(la menthe)**» Baucis que van refugiar-se a l'ombra d'un til·ler per fugir de la còlera de Zeus.

Fet i fet, l'homonímia no és sinó una homofonia reduïda a un mot, com ens ho recorda Moussard<sup>22</sup>. En la modernitat, els autors surrealistes n'han tret molt rendiment. Vegem aquests exemples de Robert Desnos:

Les moules des mers  
 aux moules des mères  
 empruntent leur forme d'oeil  
 Homme -houle d'aimer<sup>23</sup>.

En el camp novel·líctic, l'esmentat Roussel ha fet de l'homonímia un motor d'inspiració gairebé exclusiu. Com les seves novel·les, el procediment rousselià, esglaonat en tres variants independents però complementàries, és poc conegut

20. Citat a DUBOIS i altres, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, 1982, p. 68.

21. *La vie mode d'emploi*, Paris, Denoël, 1978, p. 29.

22. Christian MOUSSARD, *Le mot d'esprit et réciproquement*, Besançon, Aux éditions de moi-même, 1996, p. 68.

23. Robert DESNOS, *Corps et biens*, Paris, Gallimard, 1993, p. 54.

del gran públic però ha estat minuciosament estudiat en el terreny universitari<sup>24</sup>. El primer procediment arrenca d'unes matrius (mots o locucions) homònimes o parònimes però completament allunyades semànticament, per exemple *billard* i *pillard*. Amb aquests materials l'autor desencadena un mecanisme narratiu capaç de crear una trama lògica que pugui lligar els dos elements dispers. La redacció del text definitiu ha de ser versemblant i rigorosa, respectant al màxim els cànons narratius tradicionals. Així, en el relat *Parmi les noirs*, trobem la frase «les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard». Roussel afirma que aquesta frase també explica la gènesi d'*Impressions d'Afrique*, la seva obra més ambiciosa. El segon procediment consisteix a reunir dues paraules mitjançant la preposició *à* (amb/de/a) que defineix una relació sintàctica directa. A continuació s'actualitza cadascuna de les paraules amb un sentit diferent. Per exemple, el mot *parquet*, que té el sentit primitiu de «sòl de fusta» i, metonímicament, «recinte borsari», combinat amb *chevilles*, que significa indistintament «tascó per reblar un moble» i «mot per allargar un vers», formen el sintagma *parquet à chevilles*, que a escala textual origina l'episodi d'una sessió de borsa en què els corredors criden les cotitzacions mitjançant versos alexandrins farcits de falques.

El tercer procediment d'*Impressions d'Afrique*, dit «evolucionat», i que trobarà el seu zenit quantitatiu i qualitatiu en el relat *Locus Solus*, consisteix en un joc d'equívocs, en la formació de frases, de versos, etc., mitjançant un mecanisme al·logràfic.

Així, l'homofonia rousseliana va de la simple homonímia —o paronomàsia—, que encara se situa en el camp necessàriament reduït del lèxic, a l'«holorímia», que treballa en la tira fònica i, tot retallant la frase en segmentacions successives, obre el joc infinitament, com en l'exemple següent: «J'ai du bon tabac dans ma tabatière». A partir d'aquesta cançó popular Roussel descompon la tira fònica i obté: «Jade tube onde aubade en mat (objet mat) a basse tierce», seqüència que conté tots els elements de l'inici d'un conte. Per a la traducció catalana vam proposar la desmembració següent: «Jade tub ona albada en mat baix tercera», que, lluny de ser una homofonia de les matrius lèxiques, inexistents en català, conserva si més no el caràcter de traducció homofònica del text original<sup>25</sup>.

## A manera de conclusió

Sense voler esgotar el catàleg de les figures «pures» implicades en el joc de paraules, ans enriquint-lo constantment amb l'addició de noves formes híbrides, hem volgut exemplificar en la paronomàsia i l'homofonia, com a models operatius fonamentals de l'equivocitat semàntica, una pràctica que es manifesta en el discurs literari, una pràctica universal i constant en la seva substàn-

24. Vegeu Hermes SALCEDA, *Raymond Roussel Procédé d'écriture*, tesi de doctorat, Universitat Autònoma de Barcelona, 1997.

25. Vegeu el prefaci de la traducció d'*Impressions d'Afrique*, d'Annie Bats i Ramon Lladó, Barcelona, Edicions 62, 1991.

cia i més o menys variable quant a les formes. Així, més enllà de les modalitats retòriques concretes que operen en tal o tal moment de l'evolució de la cultura, més enllà també de la pròpia versatilitat de cada llengua, sotmesa a lleis, el discurs és susceptible de generar més o menys missatges equívocs mitjançant manipulacions fòniques. Es tracta, doncs, d'establir correspondències clares entre aquests fets de llengua i la tasca del traductor.