

# ÍNDICE

PRÓLOGO .....	13
1. INTRODUCCIÓN: LA DEFINICIÓN TRADICIONAL DE LA PARONOMASIA .....	17
2. LÍMITES DE LA PARONOMASIA .....	21
2.1. La paronomasia como figura morfológica .....	22
2.1.1. Políptoton .....	22
2.1.2. Parequesis .....	25
2.1.3. Figura etimológica .....	28
2.1.4. Falsa etimología .....	28
2.2. La paronomasia como figura fónica .....	40
2.2.1. Parequema .....	40
2.2.2. Similicadencia .....	43
2.2.2.1. Asonante o asonantada .....	44
2.2.2.2. Consonante o aconsonantada .....	44
2.2.2.3. Paronomasia, similicadencia, rima .....	47
2.2.3. Eco .....	50
2.2.4. Aliteración .....	57
2.3. La paronomasia como figura semántica o fonosemántica .....	62
2.3.1. Calambur .....	63
2.3.2. Antanaclasis .....	66
3. ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE LA PARONOMASIA .....	87
3.1. Caracterización .....	87
3.2. Procedimientos de consecución .....	89
3.2.1. Sustitución .....	90
3.2.1.1. Sustitución consonántica .....	92
3.2.1.2. Sustitución vocálica .....	92
3.2.1.3. Sustitución vocálica + consonántica .....	96

3.2.2.	Adición y sustracción .....	97
3.2.2.1.	Adición y sustracción consonántica .....	98
3.2.2.2.	Adición y sustracción vocálica .....	98
3.2.2.3.	Adición y sustracción vocálica + consonántica .....	98
3.2.3.	Inversión .....	101
3.2.3.1.	Inversión consonántica .....	103
3.2.3.2.	Inversión vocálica .....	105
3.2.3.2.	Inversión vocálica + consonántica .....	105
3.2.4.	Combinación de dos o más procedimientos .....	106
3.2.4.1.	Adición + sustitución .....	106
3.2.4.2.	Adición + inversión .....	106
3.2.4.3.	Sustitución + inversión .....	107
3.2.4.4.	Adición + inversión + sustitución .....	108
3.3.	Paronomasia continua / Paronomasia discontinua .....	109
3.3.1.	Paronomasia continua .....	109
3.3.2.	Paronomasia discontinua .....	111
3.3.2.1.	Paronomasia discontinua consonántica ...	111
3.3.2.2.	Paronomasia discontinua vocálica .....	112
3.3.2.3.	Paronomasia discontinua vocálica + consonántica .....	113
3.4.	Paronomasia de inclusión / Paronomasia de intersección	113
3.4.1.	Paronomasia de inclusión .....	115
3.4.2.	Paronomasia de intersección .....	118
3.4.3.	Paronomasia de exclusión .....	120
3.4.3.1.	Caracterización de la paronomasia de exclusión .....	120
3.4.3.2.	Paronomasia de exclusión y anagrama ...	121
3.4.3.3.	Otros artificios anagramáticos .....	124
3.4.3.3.1.	Sumación .....	127
3.4.3.3.2.	Cadena .....	135
3.4.3.3.3.	Sincopación .....	139
3.4.4.	Procedimientos de formación y clases de paronomasias .....	142
3.5.	Paronomasia <i>in praesentia</i> / Paronomasia <i>in absentia</i> .....	143
3.6.	Paronomasia sintagmática .....	153
3.6.1.	Descripción de la paronomasia sintagmática .....	153
3.6.2.	Paronomasia sintagmática y calambur .....	157
3.6.2.1.	Los signos conformantes del calambur son significantes enteros de palabra .....	157
3.6.2.2.	El homófono léxico no es significativo entero de palabra .....	160

---

3.6.2.3. Los constituyentes del sintagma homofónico se suceden de forma mediata o discontinua .....	162
3.6.2.4. El homófono léxico presenta los sonidos en un orden distinto .....	164
4. MECANISMOS DE APOYO Y REFUERZO .....	165
4.1. Generalidades .....	165
4.2. Contigüidad .....	166
4.3. Repeticiones fónicas: la rima .....	170
4.4. Repeticiones sintácticas .....	172
4.4.1. Estructuras simétricas .....	173
4.4.1.1. Reduplicación paronímica .....	175
4.4.2. Estructuras paralelísticas .....	176
4.5. Repetición léxica .....	182
4.6. Acumulación de parónimos .....	187
4.7. Paronomasia y otras figuras fónicas .....	195
4.7.1. Generalidades .....	195
4.7.2. Paronomasia y aliteración .....	196
4.7.3. Paronomasia y calambur .....	199
4.7.4. Paronomasia, políptoton y <i>derivatio</i> .....	200
4.7.5. Paronomasia y antanaclasis .....	201
5. TIPOLOGÍA FINAL .....	203
5.1. Paronomasia <i>in absentia</i> .....	203
5.2. Paronomasia <i>in praesentia</i> .....	204
5.2.1. Paronomasia de inclusión .....	204
5.2.1.1. Paronomasia de inclusión continua .....	204
5.2.1.2. Paronomasia de inclusión discontinua .....	207
5.2.2. Paronomasia de intersección .....	209
5.2.2.1. Paronomasia de intersección continua .....	210
5.2.2.2. Paronomasia de intersección discontinua .....	211
5.2.3. Paronomasia de exclusión .....	214
5.2.4. Esquema de relaciones paronímicas .....	214
6. VALORES LÚDICOS DE LA PAUSA .....	215
6.1. El encabalgamiento .....	215
6.2. Los incisos .....	227
6.3. Otros recursos gráficos .....	229
BIBLIOGRAFÍA .....	233

## 4

# MECANISMOS DE APOYO Y DE REFUERZO

### 4.1. GENERALIDADES

Con el fin de garantizar la identificación del juego paronomásico por el lector o de subrayar su efecto lúdico-expresivo, Gloria Fuertes recurre con frecuencia a otros artificios constructivos que igualmente exhiben la manipulación consciente a que somete constantemente el material lingüístico.

Como ya se ha indicado al principio, la percepción del parentesco fónico en que se basa la paronomasia depende de diversos factores, como la mayor o menor contigüidad entre los parónimos, el número de sonidos iterativos que configuran el segmento paronomásico y la proporción de éstos respecto de los sonidos no iterativos, la mayor o menor coincidencia del segmento paronomásico con estructuras silábicas o morfe-máticas, el orden distributivo como se reproducen los sonidos recurrentes en uno y otro parónimo (lineal-consecutivo o permutado) y el carácter continuo/discontinuo con que se presentan en ellos, el lugar que ocupa el segmento paronomásico en el interior de las palabras (el final es preferente, por el valor rimante), la adopción o no del mismo esquema acentual, etc.

Además de estos factores —la mayoría, fónicos—, existen otros artifi-cios fónicos, rítmicos, sintácticos, etc., que contribuyen a asegurar la re-cepción del juego por el lector, a evitar que pase desapercibido en una lec-tura rápida o superficial y frustre, así, el propósito de complacencia con que fue ideado. Tales mecanismos lingüísticos de apoyo suelen, además, actuar como refuerzos del artificio en que se sustenta el fenómeno de la paronomasia<sup>1</sup>, ya que consisten normalmente en estructuras formales

---

<sup>1</sup> Parece oportuno recordar que la paronomasia es, ante todo, un fenómeno de repeti-ción, de repetición parcial o relajada.

de repetición, a la vez que funcionan como procedimientos constructivos o estructurantes del texto artístico<sup>2</sup>.

A ellos deben sumarse, además, otros aspectos no puramente lingüísticos, sino extralingüísticos, pragmáticos, situacionales, etc., como la tipografía (mayúsculas, cursiva, espaciado, etc.), el tipo de soporte o de canal, la clase y género de discurso (publicitario, literario, político...; poesía, teatro...), etc.

Pero también debe resultar obvio que la captación de la paronomasia no sólo depende de factores objetivos o mensurables —de la distancia física o del número de sonidos iterativos, por ejemplo—, sino también subjetivos, escasamente medibles: nivel de preparación del lector, sensibilidad lingüística, competencia literaria, habilidad hermenéutica, disposición para cooperar en el descifrado del mensaje...

Atenderemos fundamentalmente a los recursos objetivos más relevantes.

## 4.2. CONTIGÜIDAD

Es un hecho incuestionable que la proximidad es un factor determinante para la percepción auditiva del parecido fónico que define básicamente la paronomasia. Algunas caracterizaciones de la paronomasia, de hecho, descansan precisamente en la cercanía espacial entre los parónimos<sup>3</sup>. Ahora bien, aunque no es necesario fijar la distancia mínima que debe existir entre los parónimos (cuanta más íntima es la relación de vecindad que contraen los parónimos, mayor es el grado de perceptibili-

<sup>2</sup> Sobre el valor constructivo y estructurante del texto, véanse, especialmente, Jakobson (1960), Levin (1962*b*) y Lotman (1970*c*), entre otros.

Sobre la repetición, la bibliografía existente es abundantísima. Por ceñirnos a la repetición léxica y gramatical, aparte de estudios de carácter general, indicamos el siguiente elenco de trabajos extranjeros: Buyssens (1960), Lloyd (1966), Kany (1970: 285-289), Bollinger (1972: 160-175, 246-250, 288-292), Kawin (1972), Persson (1974), Gustafsson (1975), Halliday y Hasan (1976), Kibedi-Varga (1977: 199-201), Moraucsik (1978), Knowles (1979), Molino (1982), Molino y Gardes-Tamine (1982: 184-226), Marantz (1982), Fries (1982), Franke (1983), Mizzau (1984), Frédéric (1985), Kimeny (1986), Naylor (1986), Wierzbicka (1986), Johnstone (1987) y (ed.) (1994), Norrik (1987, 1993, 1996), Tannen (1987*a*, 1987*b*, 1989), Shapira (1988), Newman (1989), Bamford (1994), Molinié (1994), Nänny (1994), Regier (1994), Taylor (1994), Fischer (ed.) (1995), Kiyome (1995), Bazzanella (ed.) (1996)...

En lengua española, citamos los siguientes: Cisneros (1957), Kany (1970: 285-289), Lamíquiz (1971; 1991: 60-63), Martinell (1974), Beinhauer (1978: 352-258), Bravo Utrera (1983), Renart (1984), Masvidal (1990), Escandell (1991), García-Page (1992*f*, 1997), García-Medall (1992), Ramiro (1995), Agudo (1998, 2000), Suñer (2000)...

<sup>3</sup> Por ejemplo, Lázaro Carreter (1953: s. v. «paronomasia»).

dad), nadie, sin embargo, ha determinado cuál es la distancia máxima que garantiza la recepción e identificación del fenómeno fónico.

Para ello, ha de tenerse muy en cuenta el tipo de texto; así, por ejemplo, el discurso poético versificado, por sus propias características, permite que los parónimos no se sitúen necesariamente contiguos, ni siquiera mediatos, esto es, próximos pero separados por uno o varios elementos: la disposición tipográfica de los versos, las posiciones relevantes del texto versificado, los ingredientes rítmicos (metro, rima...) que conjuran la categoría de discurso poético, etc.<sup>4</sup>, pueden servir para potenciar las relaciones fónicas —también, gramaticales, léxicas y semánticas— que contraen los signos del poema y compensar, así, los efectos atenuados que puede provocar el distanciamiento espacial que éstos mantengan. El mismo cierre que impone el discurso literario —y, de manera especial, el versificado— ya fija el espacio textual y condiciona las correlaciones lingüísticas que pueden establecer las palabras<sup>5</sup>.

Además de las meras yuxtaposiciones de parónimos (o *reduplicaciones paronímicas*), que representan probablemente los casos de mayor audibilidad —hasta el punto de poder resultar *similicadencias* cacofónicas, monótonas—, como ocurre en:

Vienen los *gatos flacos* con lujurias en la *boca* (Hay un dolor colgando, OI)

para una *infanta difunta* (Después de todo, HG)

que no se nos apaguen esos *leños ¡Leñe!* (Los dos leños, HG)

Llegué a *casa cansada* (Llegué a casa cansada, HG)

<sup>4</sup> Adviértase, por ejemplo, que la *rima* es fácilmente percibida por cualquier lector, sobre todo cuando sigue la convención general: el ritmo de timbres suele colmarse en los finales de verso, aunque los elementos rimantes queden bastante separados dependiendo del modelo estrófico (*rima alterna*, *rima abrazada*, etc.).

Como se indicó en otro lugar, los diálogos de algunas obras teatrales vehiculan con frecuencia *rimas* y *ecos paronomásticos*.

<sup>5</sup> Sobre el cierre del texto poético, véanse, entre otros, Kristeva (1966-67), Greimas (1967a: 272; 1967b: 165-166) —*cfr.* Coletti (1978: 93)—, Kermodé (1967), Herrnstein Smith (1968), Arrivé (1969: 5-6), Lotman (1970a, 1970b, 1970c: 71-73), Hamon (1975), Lázaro Carreter (1976: 166-167), Cohen (1979: 192), Kotin (1985), Segre (1985), García-Page (1988: cap. 7, 2002), Pastor (1993)...

Como hemos apuntado en otros lugares, la primera referencia explícita al cierre del texto literario que conocemos es la de Edgar Allan Poe (1846: 68) en su ensayo sobre la «Filosofía de la composición».

Entre los estudiosos que más han investigado sobre el cierre, no existe unánime acuerdo sobre la función y las clases de cierre; *cfr.*, por ejemplo, Kermodé (1967), Herrnstein Smith (1968), Hamon (1975) y Kotin (1985).

La náusea *psíquica seca* (Amor sin suerte, HG)

(*idea, aldea* o *persona*) (Sabiendo la causa de la causa, HG)

Duérmete en *nana, nene* (Nana para adultos, HG)

en este *infierno-invierno* (para los chabolistas) (Poema de los paréntesis, HG)

que se quiere ocupar de todo esto, que decís en vuestras *cortas cartas*  
(Carta, OI)

de una *oscura locura* (No te elegí yo, HG)

...el *alba sangraba* (El árbol del cuadro, OI)

Caí *caí Caín* (Caí, OI)

La *ganadera ganadora* (No digo nombres, HG)

de ésta mi *boca loca* y *deslucida*  
(Sinfonía de instrumentos de cuerda para ahorcados, HG)

el verso, como unidad métrica, se convierte en un espacio textual suficiente y adecuado para favorecer la percepción del efecto fónico, aunque los parónimos se sitúen en los lugares más alejados del mismo:

*Casida* a una *casada* (Casida a una casada, HG)

*Sola* en la *sala* (Carta explicatoria de Gloria, OI)

*Vicente* era *vidente* (Vicente era vidente, OI)

Mi *verso* es para el *universo* (Mi verso es para el universo, HG)

Es *malo* que te corten las alas con un *palo*<sup>6</sup>  
(Miedo da a veces coger la pluma, OI)

La *reduplicación paronímica* que representan las yuxtaposiciones inmediatas, como las anteriores, puede también aprovechar las posiciones relevantes de la unidad métrica del verso, y, así, formar una *anadiplosis* ocupando el final de un verso y el principio del siguiente:

<sup>6</sup> Debe señalarse que no sólo existe la relación fónica *malo* / *palo*, sino también la paronomasia de inclusión continua *las* / *alas*.

inmóviles, idiotas *parecemos*,  
*parecemos* de sed bebiendo vino (Nos muerden las cadenas, OI)

—cuando venga el calor no habrá quien *pare*—  
*parece* ser que quieren armar una  
 contra el Alcalde... (Aviso a los gobernantes del mundo, OI)

Este amor condenado a no extinguirse  
 —por *inmpezado*—,  
*empecinada* estoy a que perviva (Pasó de largo, HG)

Y así, en este *fanal*  
*nada* sucede (Cuando amas al tigre, HG)

el médico dijo: No está para *nada*.  
*Danzaban* los peces debajo del alba (Niño con ganglios, OI)

Paralíticos vamos dando *tumbos*,  
 dando *tumbas* al aburrido cementerio (Nos muerden las cadenas, OI)

Como puede observarse, este tipo de reduplicación representa a veces un mecanismo discursivo-argumentativo de corrección, precisión, reformulación, etc. (*epanortosis*), mecanismo que puede estar subrayado mediante un marcador discursivo con ese preciso valor (*mejor, mejor dicho, quería decir, es decir, en otras palabras*, etc.):

aquí estoy yo y vengo *voceando*  
*buceando*, mejor, entre la niebla (Lo confieso, OI)

¡Ay qué *lucha*, digo qué *leche*! (Existir, HG)

—Y le salió un hijo de la «*cáscara amarga*».  
 —Querrás decir de la «*carrajada amarga*»  
 (Y le salió un hijo de la «*cáscara amarga*», HG)

Torero-Dios,  
 no dejes que el *picador*  
 —digo que el *pecador*—  
 quiero decir que el Dolor  
 nos mate antes que Vos (La Pica, OI)

En los tres últimos textos, el procedimiento correctivo es el mismo, pero no hay *anadiplosis*; si bien la simetría estructural actúa como mecanismo de apoyo.

### 4.3. REPETICIONES FÓNICAS: LA RIMA

La contigüidad o gran proximidad entre los parónimos es una garantía de que el juego va a ser detectado por el lector o el oyente; pero está claro que los parónimos yuxtapuestos o próximos, cuando están además rimados —especialmente si la *rima* es aconsonantada—, no pasan desapercibidos: son identificados fácil y rápidamente. Compárense los textos de (a), con *rima*, y (b), sin ella:

a) Mi cuerpo de *noble roble* (Poeta de brega, HG)

la *tigrata ingrata* (Selva, OI)

ponte el *leotardo petardo* (Soledad invadida, OI)

b) *Intenta*

*tentativas* (Intenta, HG)

*pronunciar ciertas* frases (No sé por qué me quejo, OI)

Los sauces del *río ríen* a carcajadas (Para hacer un gorro al diablo, OI)<sup>7</sup>

Y así en este *fanal*

*nada* sucede (Cuando amas al tigre, HG)

Frente a los casos b), en los acoplamientos léxicos de a) la repetición responsable del ritmo de timbres o *rima* se superpone a la repetición relajada característica de la paronomasia.

Pero puede ocurrir, además, que los parónimos no estén yuxtapuestos ni cercanos en el mismo verso, sino más alejados, tal vez dentro de otra unidad métrica distinta ya del verso, como la estrofa. Esta otra unidad métrica instauro un nuevo espacio textual, más extenso que el que determina el verso.

En este nuevo espacio, el factor rimante también influye decisivamente en el reconocimiento del cortejo fónico de las palabras emparentadas cuando éstas están bastante alejadas. El reclamo fónico que, en el discurso poético, impone la palabra al final de verso crea en el receptor las expectativas de ser atendido al final del verso siguiente o de los versos

<sup>7</sup> Los dos primeros de b) representan *parequemas* —el primero, silábico, perfecto (*intenta tentativas*), y el segundo, también silábico, imperfecto (*pronunciar ciertas*)—; el tercero se basa en una *falsa etimología*.

siguientes, según el modelo estrófico, de manera que el lector espera hallar en ese punto la venturosa palabra que satisfaga la correspondencia fónico-rítmica:

y se caen con todo el *equipo*  
(Lo dejo, me da *hipo*) (Poema de los paréntesis, HG)

¿Qué importa su *nombre*  
si aquí yace muerto el *hombre*? (Epitafio de un famoso, HG)

Sus inmensas ubres arrastraban  
por el seco *llano*.  
La cabra ciega veía con el ojo del *ano* (La cabra ciega (cuento), HG)

Tal cual y como estaba con lo *puesto*  
salí hacia ti, un verso entre las manos,  
—te pareció muy poco, por *supuesto* (Fragmento-carta, HG)

Pronto me di cuenta  
que era una errata eso  
de que los niños venían de *París*.  
A los seis años cambié la ese por erre.  
Los niños venían de *parir* (Autobio, HG)

Va y deja *absorto*,  
robó en la chabola  
lunares de sangre  
del último *aborto* (Retrato de un famoso pintor, HG)

Rescátame del olvido,  
libérame del *recuerdo*,  
¡date prisa! mi corazón  
no perdió la razón  
sigue *cuerdo*... (Rescátame del olvido, OI)

Esas expectativas rítmicas que crean los estratégicos finales de verso son las mismas que operan cuando la correspondencia fónica no es satisfecha completamente al aparecer en el lugar fijado no la esperada palabra rimante, sino un parónimo sin rima o con rima sólo parcial o aliterada:

Y ella puede escaparse por mi *seno*,  
marcha de mala gana por mi *senda* (Humo en los árboles, OI)

Cuando sea *paloma*  
 escribiré con mis *plumas* (Cuando sea paloma, HG)

El hombre que es un *guarro*  
 y la mujer que en vez de alas  
 tiene *garras* (Murria, HG)

hemos sido *algas*  
 ¿somos ahora *algo*? (Procedemos del mar, HG)

Además de la posición final de verso, otros mecanismos —como el paralelismo, la repetición léxica, etc.— pueden concurrir para facilitar la percepción de la paronomasia cuando ésta no exhibe correspondencia rítmica y los componentes del juego están alejados. Tales mecanismos, fundamentados en alguna forma de repetición, cooperan con los finales versales o estróficos en crear las acostumbradas expectativas de la correspondencia fónica:

y a enderezar *entuerros*  
 y a embellecer a *tuertas* (Quijote y Sancha, HG)

estamos hechos *trozos*  
 estamos hechos *trizas* (La fábrica y su puerta, OI)

me preguntan los hombres con los *ojos*,  
 las madres me preguntan con sus *hijos*,  
 los árboles me insisten con sus *hojas* (Miradme aquí, OI)

Hay madrugadas  
 que no sé si al levantarme de la mesa ir al *lecho*  
 ¡o irme a la *leche*! (Escribo estas cosas por la noche, HG)

Es un secreto a *voces*.  
 Una hoja de llanto a *veces* (Ya no tolero ningún tipo, HG)

#### 4.4. REPETICIONES SINTÁCTICAS

Además de la repetición fónica que representa la *rima*, la repetición sintáctica, como se ha dicho antes, funciona a veces como recurso de apoyo para la percepción de la paronomasia, cuando no, incluso, para su propia forjadura, tal como ilustran los últimos ejemplos aducidos, o este otro, del que describimos su esquema sintáctico:

está seco, sus ramas sin *hojas*,  
 su tronco sin *ojos* (Aviso, OI)  
 SN → Def.<sub>(pos.)</sub> + N + SP [*sin* + N]

Pueden cooperar ambas clases de repeticiones, la fónica y la sintáctica, aprovechando o no la posición estilísticamente estratégica del final de verso:

Entre lo *ético* y lo *poético* (Entre lo ético y lo poético, HG)

ni *pesan*  
 ni les *pesa*  
 ni *piensan* (Los muertos, OI)

Te huelo Poesía,  
 [...] en la alegría del *mar*  
 y en el dolor del *mal* (La linda tapada, OI)

#### 4.4.1. Estructuras simétricas

A veces, procedimientos sintácticos de cohesión, como la simetría bilateral, pueden compensar la escasa perceptibilidad del parentesco fónico que produce el distanciamiento de los parónimos.

Pero, también, la distribución simétrica de los parónimos puede contribuir formalmente a la consecución del juego, dándole apoyo estructural y gramatical, o a reforzar su efecto lúdico-expresivo gracias a su función cohesionadora o estructurante del discurso<sup>8</sup>. Los parónimos suelen

<sup>8</sup> Es numerosa la bibliografía existente sobre los diversos valores de la repetición y el paralelismo (discursivo, gramatical, semántico, estructurante, estilístico, rítmico, de énfasis, cohesionador, pragmático...).

Entre los primeros teóricos de época contemporánea que les dieron un papel relevante en la composición de los textos destacan los formalistas rusos y eslavos y sus discípulos o seguidores de sus tesis (*principio de equivalencia, coupling, función poética o estética*, etc., son algunas de las expresiones que arraigaron con fuerza entre los estudiosos de la lengua literaria). Sobre el paralelismo, véanse, entre otros, Jakobson (1960, 1966), Czerny (1961), Jakobson y Levi-Strauss (1962), Levin (1962a, 1962b), Leech (1966), Chmélev (1970), Guiraud (1970), Coquet (1972), Ruwet (1972, 1974), Shapiro (1976), Molino (1981), Molino y Gardes-Tamine (1982: 184-226), Austin (1984: 65-77), Frédéric (1985)...

En la filología hispánica, destacan las aplicaciones prácticas de Dámaso Alonso y Carlos Bousoño, como Alonso (1927, 1951a, 1951c, 1955a, 1955c) y Bousoño (1951); trabajos a los que cabría añadir, por ejemplo, Asensio (1953), Muñiz (1961), Alvar (1971: 65-94) o Díez de Revenga (1974).

Pueden resultar útiles otros estudios prácticos, como el de Guerra da Cal (1954: 260-298) sobre la lengua de Eça de Queiroz.

ocupar lugares idénticos en tales estructuras simétricas; la distribución equivalente garantiza resueltamente la recepción del fenómeno.

En la obra de Gloria Fuertes, las estructuras que guardan simetría pueden tener naturaleza oracional:

Me *hieres* al mirar y no *eres* ciega (Desde la poesía, HG)

se dan *casos*, aunque nunca se dan *casas* (Hago versos, señores, OI)

Aunque no nos *movamos*,  
nos *vamos* acercando vertiginosamente (El Desconocido, HG)

pero son, sin duda alguna, más frecuentes las paronomasias sustentadas en repeticiones de orden sintagmático (sintagma nominal, sintagma preposicional, sintagma verbal, etc.):

Pero el *hombre* y el *hambre*  
me dolían todos los días (Del 36 al 39, HG)

tanto *guante* y tanto *aguante* (Un homenaje a Don Aire con madrileño donaire, HG)

Entre lo *ético* y lo *poético* (Entre lo ético y lo pético, HG)

Quiero ser el *pájaro* del árbol  
y la *pareja* del banco (...No el árbol, HG)

y está hecho ya polvo con el polvo  
de la *trilla* y de la *tralla* (Labrador, OI)

tengo sólo veinte *uñas* y sólo veinte *años* (Tengo un no sé sí..., OI)

Es obligatorio presentarse con buenas *ropas*,  
con buenas *obras* —no interesa tanto— (Es obligatorio..., OI)

O ponla sobre tus *hombros*,  
—o sobre tus *hombres* España (De amor, OI)

te reconozco en las *cosas* pequeñas  
y en las *casas* grandes (La linda tapada, OI)

he *develado*  
y me he *desvelado* (Fábula, HG)