

La creatividad lingüística en la forma poética cotidiana

Delia E. Suardiaz

Universidad Nacional de San Luis, Argentina

Este trabajo es un intento de contribuir a la superación de un olvido inexcusable: la casi permanente desatención del discurso lingüístico más ortodoxo hacia la naturaleza creativa y poética del uso lingüístico cotidiano. Trata así de recuperar el carácter creativo y poético de producciones habitualmente no reconocidas como formas poéticas creativas, tales como los sobrenombres, los refranes, los chistes y los dichos populares.

El tratamiento del tema de la forma poética en las producciones lingüísticas cotidianas va a ser encuadrado dentro de una intersección entre dos corrientes lingüísticas que resulta altamente productiva: por un lado, la tradición del formalismo ruso, en particular, la poética de Roman Jakobson; y por el otro, la teoría generativa, en especial, sus hipótesis acerca de la modularidad mental y de la creatividad lingüística.

Para la poética esencialista derivada de la tradición jakobsoniana, y en contraposición con las posturas convencionalistas de gran vigencia en la teoría literaria actual, el objeto poético se caracteriza por una serie de rasgos identificables, independientes de las posibles infinitas interpretaciones. La determinación de estos rasgos y la investigación de los procedimientos que los producen se derivan de la definición que Jakobson ha dado de la poesía: un lenguaje que tiende a hacerse opaco. Los procedimientos serían pues, los recursos utilizados que nos llevan a percibir el lenguaje en sí mismo: las figuras, los juegos con el tiempo y el espacio, la aliteración, la eufonía, la rima, pero muy especialmente, todo tipo de regularidades. De ahí, el enorme interés de Jakobson por el paralelismo expresado en una de sus citas favoritas, Gerlad Manley Hopkins diciendo que la parte artificial de la poesía – y quizá sería justo decir toda forma de artificio – se reduce al principio del paralelismo. Esta preferencia de la forma poética por las regularidades puede conectarse con el reconocimiento de lo conocido como principio de placer, enunciado por Freud, ya que precisamente la rima es uno de los ejemplos que Freud presenta.

Desde el punto de vista de la teoría lingüística generativa la cuestión de la forma poética tiene que ver muy particularmente con la creatividad lingüística.

Sin embargo, antes de entrar en el desarrollo de este aspecto, hay dos cuestiones que merecen ser comentadas. Por un lado, aclarar que en el marco de la teoría generativa, se habla de creatividad en un sentido distinto al del uso general. Según la teoría generativa, creatividad es una categoría conceptual que pretende cubrir la originalidad que caracteriza al uso lingüístico de todos los hablantes de

cualquier lengua. No se trata de una creatividad especial atribuible a algunas personas y no a otras. Tampoco se trata de una habilidad adquirida que requiera de estimulación particular. Todo uso lingüístico es creativo. Se trata más bien de considerar a la creatividad como un rasgo de la especie humana que no sólo no es necesario desarrollar intencionalmente, sino que es absolutamente inevitable. Aun frente a la tortura o frente a la amenaza de muerte, es imposible predecir qué tipo de conducta lingüística se va a producir; incluso, como muy bien sabemos, es imposible predecir si la conducta se va a producir o no.

Por otro lado, parece oportuno comentar que el tema de la creatividad lingüística puede considerarse en cierto sentido, y creo que no casualmente, un discurso caído tanto en la lingüística post-saussureana, como en la lingüística post-chomskyana. La creatividad ordinaria planteada por la teoría generativa es un aspecto que se retoma poco o nada, tanto por parte de quienes la suscriben, como por parte de sus críticos.

A pesar de Saussure y Chomsky, y la lengua como infinita, prevalece una ideología generalizada en el campo de las ciencias humanas, que niega espacio a la noción del ser humano como creativo, en favor de la noción del ser humano como determinado, y por tanto manipulable, tan cara a los expertos.

De hecho, el intento de rescatar el tema de la creatividad *cotidiana* se inscribe en una línea de trabajo inciativa hace algún tiempo y desarrollada en el seno de nuestro equipo de investigación. Esta tarea se encuentra sólidamente apoyada por la convergencia de los marcos teóricos seleccionados en su interés por lo cotidiano. Para Jakobson, la función poética se da como un continuo que se extiende desde el mensaje cotidiano hasta alcanzar su nivel máximo en la poesía. Por otra parte, la cuestión de la creatividad cotidiana es precisamente uno de sus supuestos fundamentales.

Ya en trabajos anteriores se había propuesto un nuevo concepto de creatividad lingüística encuadrado en la teoría generativa, pero diferente de las dos acepciones aceptadas dentro del generativismo. Las nociones clásicas de creatividad se refieren, por un lado, a la posibilidad del uso de la lengua libre de estímulos, es decir, impredecible. Por el otro, a la creatividad como enumerabilidad de las estructuras lingüísticas, traducida en el hecho empírico de que cualquier hablante de una lengua natural es capaz de comprender y eventualmente producir, un número infinito de enunciados. Ambas nociones tienen que ver con las posibilidades ilimitadas permitidas por una competencia limitada.

En cambio la noción de creatividad que pretendo incorporar a la teoría se referiría a la posibilidad de que los límites del conocimiento lingüístico sean superados. Hasta ahora el concepto de creatividad se mantenía dentro de los límites propuestos por el conocimiento lingüístico. La creatividad tal como se la plantea aquí, es de un tipo cualitativamente diferente, ya que trasciende los límites impuestos por la propia competencia. En realidad, parece muy poco

probable que estas tres nociones de creatividad no tengan ninguna vinculación entre sí. Al menos a nivel intuitivo, parece que debiera ser plausible algún tipo de relación. Una posible relación podría darse en términos de implicación entre infinitud y superación, ya que si las oraciones de una lengua constituyeran un inventario finito, la superación no podría tener lugar.

Esta nueva acepción de creatividad fue postulada para dar cuenta no sólo de los errores de actuación, ya reconocidos por Chomsky desde 1965, sino de otras formas lingüísticas que, al igual que los errores, aparecían como anómalas, es decir no respondiendo a la competencia lingüística del que las produce. No anómalas en relación a ningún parámetro externo de corrección, sino definidas como anómalas por el propio conocimiento lingüístico del que las produce. Se encuentran, así, junto al lapsus, las formas creativas poéticas, tanto las cotidianas – incluyendo el chiste – como las reconocidas por la institución literaria.

Por cierto que en ningún momento esto supone poder llegar a explicar la creatividad humana, ni en sus manifestaciones cotidianas ni en las que se consideran superiores, artísticas. Por el contrario, ir entreviendo la complejidad de factores involucrados en las más ordinarias actividades humanas, refuerza el supuesto de la teoría generativa de la complejidad e inexplicabilidad de la conducta humana.

Las formas poéticas en tanto que formas creativas, serían producciones lingüísticas que aparecen como resultado de la violación de principios lingüísticos correspondientes a la competencia, y a la vez, como formas sobredeterminadas por principios no lingüísticos sino estéticos, tales como el ritmo o el paralelismo. Estas formas aparecen obviamente en poesía, pero también, en el uso cotidiano de la lengua.

En relación a la cuestión de las violaciones, se registran diferentes tipos de transgresiones a diversas restricciones lingüísticas. Para ilustrar este aspecto de la cuestión poética se ha seleccionado un tema que resulta particularmente interesante: el de la creatividad lingüística en la creación por el amor, de un nombre propio.

En el transcurso de nuestras investigaciones, habíamos observado que la expresión del afecto parecía incrementar la actividad creativa cotidiana. En el vocabulario utilizado por los hablantes en manifestaciones de afecto, se encuentra una proliferación de formas anómalas en el sentido ya expuesto. Este incremento de la creatividad lingüística ligada al afecto se registra tanto en el orden de expresiones aparentemente positivas como negativas. Pero aquí sólo se va a hacer referencia a expresiones creativas producidas en el intercambio lingüístico entre interlocutores supuestamente unidos por sentimientos positivos.

Tanto en diálogos madre-hijo, como en diálogos entre miembros de parejas, y aun entre amigos, se registran usos especiales relacionados con la manifestación

del afecto. Un ejemplo que por su amplia difusión y grado de observabilidad puede ilustrar el tipo de fenómeno aludido es el uso de la forma de tercera persona para manifestar intimidad en oposición a lo dictado por la competencia pragmática que lo señala como uso de distancia social. En Argentina, la forma familiar para dirigirse al interlocutor es la segunda persona ("vos querés", "vos salís", "vos tenés",) y la de distancia social, es la tercera ("usted quiere", "usted sale", "usted tiene"). Sin embargo, las madres y otros adultos tratan de usted a los menores, y también lo hacen miembros de parejas entre sí. Creo que una posible explicación es la omnipresencia de la antítesis en la forma poética, en este caso la antítesis haría aparecer lo más formal como más íntimo. Incidentalmente, cabe señalar que los procedimientos de elaboración de las formas creativas poéticas -antítesis y metátesis en nuestros ejemplos inmediatos-reproducen operaciones productoras de lapsus y de elaboraciones oníricas.

Entre este tipo de producciones creativas hay uno que, como se ha dicho, resulta particularmente interesante: la creación de nombres, o si se prefiere, de sobrenombres. Esta práctica encuentra una excelente introducción en la dedicatoria que hace Elsa Isabel Bornemann a su antología del cuento infantil. Dice: "A mis sobrinitos Mariel, Bettina y Germán Claus (o Mariola, Beti-Beta y Germi-Hokuspokus, como los llamo para jugar en mi corazón)."

Este fenómeno de enfatización del nombre se puede asociar con naturalidad a la importancia otorgada al nombre por la preocupación paterna, preocupación inmortalizada por Pablo Neruda con su célebre "¿Qué nombre le pondremos al que llega?".

La creación de sobrenombres afectuosos se extiende en una especie de continuo que va desde la rotulación sin creación lingüística, hasta la invención total de neologismos afectivos. Como ejemplo del primer extremo del continuo, se pueden citar las rotulaciones, a veces con evidentes componentes agresivos, de las "barras" (grupos estables de amigos) masculinas del tipo "Colorado", "Gordo" con creatividad de grado cero; pero también, "Cara de goma" (gesticulador, expresivo).

Desde este extremo avanzamos hasta llegar al sinsentido materno que en su delirio de ternura llama a su criatura "cielo", "reina" o "tesorucho", pero por efecto de la antítesis, otras veces, "diablo", "mono" o "sinvergüenza".

En el primer nivel de creatividad se pueden registrar los apodos afectivos, generalmente una simple deformación del nombre de pila, producidos entre amigos o relaciones familiares. Es preciso aclarar que no se trata de los sobrenombres institucionalizados con origen en el lenguaje infantil - Coco de Jorge, Charo de Rosario - sino sobrenombres inventados ad hoc para una persona en especial.

Uno de los recursos utilizados es la derivación al estilo de "otra lengua": Martuchi, Lilianuchi (de Marta, de Liliana), con un aire italianizante; o

Martiniusca, Aniusca (de Martina, de Ana), con evocaciones eslavas; Brignuli (de Brinia), otra vez con alguna reminiscencia itálica.

Otro recurso es la imitación del lenguaje infantil: Chechi de Cecilia, Lela de Delia, utilizando las sustituciones, asimilaciones y simplificaciones del lenguaje infantil.

Formas como Pecus de Pecosa permiten introducir dos procedimientos recurrentes en la creación de nombres: el apócope y la neutralización de género. En este caso, la reducción de tres a dos sílabas, y la sustitución de una terminación de femenino, Pecosa, por una de género neutro, Pecus.

La tendencia apocopadora en los sobrenombres originados en el lenguaje infantil se justifica por la necesidad de adaptar los enunciados a la configuración bisilábica característica de los primeros enunciados infantiles ejemplificados por: "papá", "mamá". La misma tendencia abreviadora en los sobrenombres creativos podría considerarse, en primera instancia, una simple contaminación. Pero es un tema que merece mayor análisis porque al menos a algún nivel parecería relacionarse con otras tendencias minimizadoras del afecto. Piénsese por ejemplo, en el valor afectivo de los diminutivos.

La tendencia a neutralizar el género puede también interpretarse como una tendencia a la masculinización, ya que el masculino es el género no marcado en español. Por eso, se utiliza el término masculino para cubrir ambos géneros: los hermanos, los hijos, los tíos, pueden incluir hermanas, sobrinas, tías, pero no viceversa. Sobre el efecto valorativo del masculino en nuestras sociedades patriarcales creo que no es necesario abundar.

Un campo que parece ser particularmente favorable a la creatividad lingüística inventora de nombres es el amor de pareja. Desde la literatura con creaciones como La Maga en lugar de Lucía en Rayuela de Cortazar, o el bautismo de Doña Dulcinea del Toboso por Don Quijote, hasta la más ordinaria creatividad cotidiana, el nombre propio del amado o de la amada es cuestión que hace a la creatividad. Algunos de los tipos de fenómenos que recurren se ejemplifican a continuación.

Felipondio, y de ahí Floripondio (donde de Felipe ya no se mantiene más que una secuencia consonántica), ejemplifica un cierto tipo donde el nombre original juega un rol. Lo mismo ocurre en Delitín (de Delia, con un matiz diminutivo y neutralizador del femenino). Mori, Moretti, Moringui, como sobrenombres de Amoretto, (también inventado) quizá con una traviesa neutralización del masculino; y Mora o Moretta como sobrenombres de Amoretta; y los Moris, como plural, ejemplifican otro tipo de producciones donde la base de la derivación afectiva es obviamente la denominación de "amor", el sentimiento supuesto. Casos similares podrían considerarse Pechocho/a (de "precioso/a") con su plural los Pechochos, con sustitución infantil, de donde deriva Pechu y los

Pechus que responden a las tendencias de abreviación y de neutralización ya mencionadas.

Un tipo de transición entre la deformación del nombre y la alusión al sentimiento, sería por ejemplo, Pepolino (de Pepe), que condensa el nombre propio original con el adjetivo "lindo", imitando las simplificaciones del lenguaje infantil. Pero también el Floripondio – con inserción de flor – del que hablamos antes.

Otra vez el sinsentido gana terreno también en este área. Un ejemplo: Fonte para él y para ella, y los Fontes, para ambos, sin razón adivinable.

Hay casos en que la creatividad de pareja se asemeja a la de las "barras" masculinas, en el sentido de que los componentes agresivos afloran, quizás por efecto de la antítesis. Por ejemplo Chochán, usado indistintamente por y para ambos miembros de la pareja a pesar de su género masculino. Obviamente una metátesis de "chancho" (cerdo), animal que no deja de despertar, junto a un cierto sentimiento de repulsión, un no menor grado de ternura ("Mirá que lindo el chanchito!", o el título del cuento tradicional infantil "Los tres chanchitos").

Saliendo del campo de la lingüística, se encuentra en otro discurso, preocupado no por el sujeto epistémico que conoce la lengua, sino por el sujeto de la enunciación que la vive, una hipótesis interesante que podría dar cuenta de este tipo de fenómeno lingüístico. Me refiero a la hipótesis de Lacan del amor como invención. En Lacan se puede leer que el gran Otro de la lengua es anónimo, igual para todos. Lo peculiar de cada uno, lo que responde a la invención de cada uno, está en el nivel del 'a' pequeño que cubre la peculiaridad de cada uno. Donde hay Abarrado se necesita la invención, porque no hay nada que descubrir, sino el vacío del Abarrado. Por esta razón, en lugar de descubrir se debe inventar. Frente al amor como repetición de Freud, se puede contraponer esta vertiente del amor como invención de Lacan, el amor como elaboración de saber. El amor es un modo de dirigirse al 'a' desde el Otro del significante. Este es, en la teoría del amor, el papel de las palabras de amor, de las cartas de amor. Y siguiendo a Barthes se puede agregar: el papel de la dedicatoria, de la declaración, del teléfono; todo en función de los "pequeños detalles".

Como se había dicho al principio, el rasgo distintivo atribuido a la forma poética es la sobredeterminación formal. En tanto forma creativa, la forma poética comparte con el lapsus su carácter transgresor, pero se diferencia precisamente, por la presencia de restricciones formales extralingüísticas. Una hipótesis plausible es que la transgresión en la forma poética es optativa, mientras que la sobredeterminación es obligatoria. Una hipótesis aun más fuerte, y por consiguiente, más tentativa, sería que la transgresión en la forma poética aparezca en función de la sobredeterminación, pero éste es un tema que no se va a abordar aquí.

Postular sobre determinaciones formales como características de la forma poética no es otra cosa que retomar la noción jakobsoniana de forma poética; y dentro del campo de la lingüística generativa, rescatar la idea planteada hace ya algún tiempo, de la adición de restricciones formales diseñadas para dar cuenta de profundas intuiciones estéticas.

Ahora bien, en relación a la naturaleza de la sobredeterminación, aunque en algún momento sostuvimos una postura menos extrema, este trabajo suscribe la afirmación de Jakobson que sostiene que el paralelismo puede dar cuenta de *toda* regularidad poética. Es decir que las restricciones formales que gobiernan a la forma poética pueden reducirse al principio del paralelismo manifestado en todos los niveles lingüísticos. Dicho sea de paso, la posibilidad de esta reducción generalizadora reviste por sí misma un interés teórico particular.

Desde nuestras primeras investigaciones sobre la forma poética, nos enfrentamos a fenómenos del tipo de las figuras de pensamiento, según la terminología de la antigua retórica. Para dar cuenta de estos fenómenos rescatamos la propuesta generativista de suponer un sistema conceptual subyacente a la actuación lingüística. Esta propuesta supone una concepción modular de la mente humana. Es decir, la hipótesis de que la mente humana está especificada para diferentes áreas de conocimiento, entre ellas el conocimiento lingüístico, el estético, el conceptual, el pragmático y muy probablemente el ético.

Ahora bien, el sistema conceptual interactuaría con el lingüístico en la producción de violaciones conceptuales, y a su vez, con el lingüístico y el estético, en la producción de tropos.

La relación entre los tropos y el paralelismo ya la había establecido acabadamente Hopkins cuando distinguía dos tipos básicos de paralelismo: el que tiene que ver con la estructura del verso – ritmo, metro, aliteración, rima –, y otro engendrado por el primero, que lo refleja en el nivel del sentido, un paralelismo por semejanza o por oposición.

Quisiera insertar aquí una reflexión sobre la vigencia del paralelismo a través del tiempo. Creo que se reconoce ampliamente el rol del paralelismo en la estructuración de la organización geométrica de la poesía tradicional. En ella, el paralelismo se percibe con abrumadora evidencia, casi escolarmente.

Quizás sea más difícil de aceptar la idea de que el paralelismo es el último recurso al que apela la poesía menos estructurada. Cuando faltan la rima, la regularidad métrica, y cuando aun las regularidades acentuales se identifican con dificultad, los paralelismos sintácticos y conceptuales se constituyen en la única columna vertebral del efecto poético. Se argumentará brevemente la verosimilitud de esta hipótesis mediante ejemplos tomados de la poesía de la argentina Alejandra Pizarnik, calificada de altamente transgresora. Un singular tipo de paralelismo sintáctico recurre en su poesía: la casi marginal frase preposicional que le sirve con eficacia para enhebrar su poema "Moradas":

En la mano crispada de un muerto,
 en la memoria de un loco,
 en la tristeza de un niño,
 en la mano que busca el vaso,
 en el vaso inalcanzable,
 en la sed de siempre.

Tampoco se excluyen paralelismos más complejos, como este paralelismo transitivo de "Desde esta orilla":

Desde esta orilla de nostalgia
 todo es ángel.
 La música es amiga del viento
 amigo de las flores
 amigas de la lluvia
 amiga de la muerte.

En cuanto a los paralelismos conceptuales, la antítesis reina en sus poemas. Aquí tenemos la "Balada de la piedra que llora":

la muerte se muere de risa pero la vida
 se muere de llanto pero la muerte pero la vida
 pero nada nada nada.

Retomando el hilo de la exposición, veamos diferentes tipos de paralelismo, tal como ocurren en formas poéticas cotidianas.

De las formas poéticas cotidianas en español, quizá las mejor estructuradas sean los refranes. En su versión más poética se caracterizan por las mismas regularidades que lo que habitualmente consideramos poesía.

Con respecto a paralelismos fónicos, encontramos por ejemplo restricciones tales como la repetición de sonidos semejantes en la rima, o la regularidad de esquemas rítmicos acentuales o métricos.

Con respecto a paralelismos sintácticos, encontramos las típicas construcciones paralelas que se repiten o se espejan entre sí.

Un elemento particularmente característico de los refranes es la ocurrencia de un hemistiquio que produce una construcción bimembre que tiende a la regularidad métrica y acentual.

Uno de los refranes más logrados en cuanto a su estructuración poética parecería ser: "A Dios rogando y con el mazo dando". Rima consonante, paralelismo sintáctico total – de frase preposicional + gerundio – reforzado por el estricto paralelo entre los esquemas acentuales y métricos, y por la presencia del hemistiquio actualizado por la conjunción copulativa que une – o separa – cada uno de los miembros del refrán.

Abundan los refranes con rima consonante: "Haz el bien, sin mirar a quien", "Costurera sin dedal, cose poco, y eso, mal", "Rico y de repente, no puede ser santamente", o bien con rima asonante: "Más vale pájaro en mano, que cien volando", "El ojo del amo engorda el ganado".

El refrán "No por mucho madrugar, se amanece más temprano" permite introducir un tipo de paralelismo sintáctico frecuentemente reiterado en los refranes: el paralelismo en espejo. Acá tenemos una estructura espejada de adverbio + verbo: "mucho madrugar", y verbo + adverbio: "se amanece más temprano". El mismo tipo de espejo sintáctico construye, reasegurado por los paralelismos métrico y acentual, la forma poética que dice "Donde hubo fuego, cenizas quedan", verbo + nombre, nombre + verbo.

Paralelismos sintácticos clásicos de simple repetición de una estructura ocurren por supuesto en muchos refranes: "Dime con quién andas y te diré quién eres", consolidado por paralelismo silábico y acentual. El refrán "Quien mal anda, mal acaba" – donde la estructura sintáctica paralela se acompaña no sólo de rima asonante, aliteración en 'a' y regularidad silábica y acentual –, ejemplifica un tipo de paralelismo que registra una notable frecuencia en los refranes en español. Me refiero al paralelismo conceptual, que en este caso se manifiesta con repetición léxica, pero que encuentra su actualización favorita en el paralelismo por antítesis: "No dejes para mañana, lo que puedas hacer hoy", "Lo que Natura non da, Salamanca non presta", "Más vale pájaro en mano, que cien volando", o también "En casa de herrero, cuchillo de palo", donde además de la oposición metal/madera, ocurre un tipo de paralelismo que en muchísimos casos es el encargado de sostener al refrán: el paralelismo métrico.

Observemos el paralelismo octosilábico en "La vida es una cebolla, que hay que pelar sin llorar". Esta elección octosilábica no parece en nada casual. El octosílabo es el verso popular en español. El refrán se emparenta de este modo con la poesía popular que se convierte no pocas veces en fuente productora de refranes. Tomados de la poesía gauchesca argentina encontramos: "Al que nace barrigón, es al ñudo que lo fajen", "Todo bicho que camina, va a parar al asador", "Vaca que cambia querencia, se atrasa en la parición" que encuentran su antecedente nobiliario en el "Lo breve y bueno, dos veces bueno" de Gracián.

Un último rasgo formal cuya justificación no alcanzamos a desentrañar totalmente es la ocurrencia de extrapolaciones. Si bien es legítimo interpretarlas como procedimiento de topicalización con efecto de énfasis, parecería que no es su única función, pero por ahora queda simplemente planteada la cuestión. Su presencia se registra en varios de los ejemplos ya citados, como ocurre en "Rico y de repente, no puede ser santamente", con extrapolación del predicado nominal; pero también en "A caballo regalado, no se le miran los dientes" con la frase nominal objeto directa extrapolada. También aquí se ha heredado un ancestro

poético acuñado por Góngora y rescatado por el uso popular: "Poderoso caballero, es Don Dinero".

Una rigidez formal tan estricta como la de los refranes, pero de naturaleza diferente, se encuentra en el chiste. En relación al chiste, la referencia a Freud es absolutamente inevitable. En realidad, su análisis sobre el lapsus y el chiste podría considerarse uno de los trabajos más importantes sobre el discurso cotidiano. Aún más, podría considerarse – como he sostenido en otro momento – la única hipótesis interesante sobre la actuación lingüística que se haya postulado.

El chiste, *le mot d'esprit*, *il motto di spirito*, es un producto del lenguaje, y por ello le cabe sin duda, la reflexión lingüística. Respetando la propia discriminación freudiana entre chiste lingüístico y chiste intelectual, nos ocuparemos del chiste lingüístico.

Siguiendo a Todorov, adoptaremos la idea de la condensación como el procedimiento básico del chiste lingüístico en el análisis freudiano. Pero reinterpretando la condensación como paralelismo fonético, que en ciertos casos obliga al chiste prácticamente a la homonimia. La ambigüedad fónica constituye uno de los ejes estructuradores del chiste lingüístico. Por ejemplo, "Cuando subo al escenario, me transformo". Dicho por un travesti, juega con la ambigüedad entre transformación sexual y transformación de capacidades expresivas.

A veces, este recurso de la ambigüedad aparece acompañado de otros paralelismos como la rima: "Para aumentar su estrés, haga crioterapia, críe bebés" donde se explota la ambigüedad de "crío" con el significado de niño pequeño, y "crío" con valor de prefijo que se refiere a técnicas basadas en el aprovechamiento del frío.

Frecuentemente, la ambigüedad no es tan perfecta, por ejemplo: "Ultimamente los supermercados andan super-remarcados". Otras veces, puede complicarse con transgresiones como la metátesis que ocurre en "Me encanta la poesía de Alfonsín Storani" donde la alusión a la poetisa Alfonsina Storni se combina con los apellidos de dos políticos argentinos. La referencia a Alfonsina Storni no queda oculta, a pesar de que la 'a' de Alfonsina aparece en el apellido Storani (diputado nacional), que sustituye al apellido Storni; y desaparece en el apellido Alfonsín (ex presidente de Argentina), que sustituye al nombre Alfonsina.

En el campo del chiste se registran fenómenos de intertextualidad bien interesantes. En relación al discurso político y los contextos culturales que obviamente delimitan a buena parte de los chistes, valga el ejemplo anterior referido a personajes del campo político y literario argentino. Sólo un ejemplo más, un caso de referencia literaria a la novela *Cien años de soledad*: "Ha dicho Borges que no hay soledad que dure cien años", donde se sustituye a García Márquez por Borges a través de una virtual negación del título, y se alude al refrán "No hay mal que dure cien años".

Pero resulta aun más interesante destacar la intertextualidad entre el chiste y otra forma poética cotidiana: los dichos o *idioms*. En el chiste "En la cárcel de Olmos, jamás dan peras de postre", la comicidad reside precisamente en el entrecruzamiento con el dicho "no pedir peras al olmo" que alude a la imposibilidad de que los olmos produzcan peras. La ambigüedad es posible, porque "olmos", además de referirse a un tipo de árboles, es el nombre de una localidad donde hay una cárcel, en la que como suele ocurrir, la comida no es buena.

La intertextualidad del dicho en el chiste nos trae al terreno de los dichos populares. Acá encontramos, al menos entre los más exitosos, restricciones muy similares a las encontradas en los refranes. Sin embargo, en la mayoría de los casos, estas restricciones parecen ser menos rigurosas. Una restricción característica es la regularidad silábica y/o acentual entre dos hemistiquios separados por una cesura: "Margaritas, a los cerdos". Este dicho, que alude a la inadecuación de un destino, no podría haber sido construido con el nombre de una flor que no fuera tetrasilábico; imaginemos la torpeza relativa de "rosas, a los cerdos". En "De tal palo, tal astilla", si reemplazamos el bisilábico "palo" por la trisilábica "madera", el dicho queda destruido.

En algunos casos, aunque el paralelismo silábico aparezca menos estricto, alcanza para sostener al dicho. Por ejemplo, "como perro y gato", donde ambos elementos léxicos involucrados son bisilábicos. La misma relación métrica existe entre los dos términos de "tomar el pelo". Podemos comparar este dicho con su equivalente inglés, "*pull the leg*". En ambos dichos, la estructura sintáctica es paralela, pero además, en cada uno de ellos se respeta el paralelismo silábico: para el español con dos sílabas, y para el inglés con una.

Tal como ocurre en el refrán, en el dicho la estructura formal suele ocurrir fortificada mediante paralelismos actualizados por repeticiones léxicas: "dale que dale"; o bien, por la rima: "sin ton ni son". Tampoco está ausente de los dichos populares el paralelismo sintáctico, tal como aparece en "ojo por ojo, diente por diente".

Con este dicho y su ocurrencia por intertextualidad en el chiste "Con la crisis, los verduleros están vendiendo los ajos diente por diente" se cierra el análisis de formas poéticas cotidianas en términos de la sobredeterminación que las define.

Robándole a Todorov su homenaje a Jakobson como el sabio que nos ofrece la posibilidad de saber, de pensar, pero también de soñar, nos quedamos por ahora con el eco del amor que nos nombra y que intenta, como Dante con Beatrice, darnos un nombre propio, y crear, alrededor de ese nombre, una obra de lenguaje.

Porque es, en las obras de lenguaje que hemos venido comentando donde se inscribe la creatividad lingüística poética que, sin saberlo, todos nosotros practicamos.

Referencias bibliograficas

- Barthes R. (1977): *Fragments d'un discours amoureux*, Editions du Seuil.
- Bornemann E.I. (1974): *Antología del cuento infantil*, Latina.
- Chomsky N. (1965): *Aspects of the theory of syntax*, Mouton.
- Freud S. (1905): *Der Witz und seine Berziehung zum Unbewusten*, Deuticke.
- Jakobson R. (1973): *Questions de poétique*, Edition du Seuil.
- Suardiaz D.E. (1989): "La creatividad lingüística como superación de la competencia lingüística", UNSL.
- Suardiaz D.E. y Colavita F.D. (en prensa): "Formas poéticas como formas lingüísticas creativas", *Revista/Review Interamericana*.
- Todorov T. (1977): *Théories du symbole*, Edition du Seuil.