

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS INGLESA Y ALEMANA



Tesis doctoral

**PROCEDIMIENTOS GRAFOLÓGICOS
EN EL DISCURSO POÉTICO EXPERIMENTAL
DE E. E. CUMMINGS:
UNA APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA**

Eva María Gómez Jiménez
Directora: Dra. Marta Falces Sierra

Granada, mayo de 2013

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Eva María Gómez Jiménez
D.L.: GR 220-2014
ISBN: 978-84-9028-739-2

**PROCEDIMIENTOS GRAFOLÓGICOS
EN EL DISCURSO POÉTICO EXPERIMENTAL
DE E. E. CUMMINGS: UNA APROXIMACIÓN ESTILÍSTICA**

Memoria de tesis presentada por la doctoranda
Eva María Gómez Jiménez para la obtención del grado de
Doctor con Mención Internacional por la Universidad de Granada

Granada, 15 de mayo de 2013

Vº Bº DIRECTORA DE TESIS

LA DOCTORANDA

Dra. Marta Falces Sierra
Profesora titular de
Lengua y Literatura Inglesas

Eva M^a Gómez Jiménez
Licenciada en
Filología Inglesa

La doctoranda, Eva María Gómez Jiménez, y la directora de la tesis, Marta Falces Sierra, garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por la doctoranda bajo la dirección de la directora de tesis. Hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo se han respetado los derechos de otros autores a ser citados cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Granada, 15 de mayo de 2013

DIRECTORA DE TESIS

DOCTORANDA

Dra. Marta Falces Sierra
Profesora titular de
Lengua y Literatura Inglesas

Eva M^a Gómez Jiménez
Licenciada en
Filología Inglesa

CONTENIDOS

Listado de abreviaturas usadas	v
Notas aclaratorias	vii

INTRODUCCIÓN	1
---------------------------	----------

PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO

1. LA ESTILÍSTICA Y EL CONCEPTO *FOREGROUNDING*

1.1. Introducción: la estilística como método de análisis literario	15
1.1.1. Estilística: definición	15
1.1.2. Evolución de la disciplina	20
1.2. <i>Foregrounding</i>	24
1.2.1. Definición	24
1.2.2. Antecedentes. El formalismo ruso y la escuela de Praga	26
1.2.3. Desarrollo. La estilística británica	30

2. LA GRAFOLOGÍA

2.1. Definición	45
2.2. Aproximación lingüística a la grafología: una propuesta taxonómica	47
2.3. Los estudios lingüísticos y la grafología	51
2.3.1. Ortografía literal	54
2.3.1.1. Definición	54
2.3.1.2. Breve historia de la ortografía de la lengua inglesa	55
2.3.1.3. <i>American spelling</i> y la reforma de Noah Webster	56
2.3.1.4. Ortografía y literatura	57
2.3.2. Puntuación	58
2.3.2.1. Definición	58
2.3.2.2. Aproximaciones al estudio de la puntuación	60
2.3.2.3. Puntuación pesada vs. puntuación ligera	62
2.3.2.4. Historia de la puntuación	63
2.3.2.5. Los manuales de puntuación inglesa	67
2.3.2.6. El sistema de puntuación inglés	68
2.3.2.7. Puntuación y literatura	72
2.3.3. Tipografía	76

2.3.3.1. Definición	76
2.3.3.2. Clasificación de las unidades tipográficas	77
2.3.3.3. Manuales tipográficos	84
2.3.3.4. Letras mayúsculas y minúsculas	85
2.3.3.5. Convenciones tipográficas aplicadas a la poesía	87
2.3.3.6. Tipografía y literatura	88
2.3.4. Composición	98
2.3.4.1. Definición	100
2.3.4.2. Procesos de desviación compositiva	104
2.3.4.3. Forma poética y verso libre	101
2.3.4.4. Composición y literatura	103

3. EDWARD ESTLIN CUMMINGS

3.1. Introducción: contexto histórico, social y literario	111
3.2. E. E. Cummings: la vida de un artista	118
3.3. ¿E. E. Cummings o e. e. cummings?	147
3.4. Primeras ediciones vs. manuscritos: <i>Complete Poems 1904-1962</i> (1994)	152
3.5. La poesía experimental de E. E. Cummings	155
3.5.1. Características generales del discurso poético de E. E. Cummings	155
3.5.1.1. Agrupaciones de poemas	156
3.5.1.2. Títulos	162
3.5.1.3. Dedicatorias	164
3.5.1.4. Prólogos e introducciones	166
3.5.2. Poesía experimental	168
3.6. Estado de la cuestión: aproximaciones de corte lingüístico a la poesía de E. E. Cummings	171

SEGUNDA PARTE. PROCEDIMIENTOS GRAFOLÓGICOS EN LA POESÍA EXPERIMENTAL DE E. E. CUMMINGS

4. ORTOGRAFÍA LITERAL

4.1. Procesos de desviación ortográfica	189
4.2. Categorías funcionales	191
4.2.1. <i>Representación de variaciones lingüísticas</i>	191
4.2.1.1. Dialectos	192
4.2.1.2. Registros	200
4.2.1.3. Procesos de interlengua	202
4.2.1.4. Casos sin determinar	204
4.2.2. <i>Juegos de palabras</i>	206
4.2.2.1. Juegos de palabras por homofonía	207
4.2.2.2. Anagramas	211

4.2.3. *Otras categorías menores* 212

5. PUNTUACIÓN

5.1. Los signos de puntuación 223

5.1.1. Signos pausales 226

5.1.1.1. Coma 226

5.1.1.2. Punto 233

5.1.1.3. Dos puntos 240

5.1.1.4. Punto y coma 252

5.1.2. Indicadores tonales 260

5.1.2.1. Signo de interrogación 260

5.1.2.2. Signo de exclamación 267

5.1.3. (Des)agregadores 276

5.1.3.1. Paréntesis 276

5.1.3.2. Comillas 295

5.1.4. Signos de omisión 301

5.1.4.1. Apóstrofo 301

5.1.4.2. Puntos suspensivos 303

5.1.5. Reglas 306

5.1.5.1. Guión 306

5.1.5.2. Raya o guión largo 315

5.2. Los espacios en blanco 321

5.2.1. Evolución en el uso de los espacios en blanco 321

5.2.2. Procedimientos de manipulación espacial 323

5.2.3. Categorías funcionales 323

5.2.3.1. Funciones generales: *tempo, ritmo, parada, juegos de palabras, movimiento, procesos de iconicidad, caos y estilo directo* 325

5.2.3.2. Funciones concretas: *: énfasis, composición léxica y estructuración/ organización de los poemas* 333

6. TIPOGRAFÍA

6.1. Las letras minúsculas 341

6.1.1. El origen de la letra minúscula y el pronombre “i” en Cummings 341

6.1.2. Las minúsculas en el discurso poético experimental de E. E. Cummings: categorías funcionales 343

6.1.2.1. *Efecto igualitario* 346

6.1.2.2. *“i”. La minúscula como signo lingüístico de la voz poética* 347

6.1.2.3. *Otros efectos* 347

6.2. Pronombre “i”: la voz poética del discurso cummingsiano 351

6.2.1. ¿Qué opina el propio autor? 352

6.2.2. El uso del pronombre “i” en la poesía de E. E. Cummings 353

6.2.2.1. Antecedentes en el uso del pronombre “i” 353

6.2.2.2. Periodo de inestabilidad: primeras publicaciones y años 20 354

6.2.2.3. Asentamiento de la técnica	359
6.3. Las letras mayúsculas	363
6.3.1. De la norma ortográfica a la licencia poética	363
6.3.2. Las mayúsculas en el discurso poético experimental de E. E. Cummings: categorías discursivas	366
6.3.2.1. <i>Énfasis</i>	368
6.3.2.2. <i>Conexión</i>	375
6.3.2.3. <i>Inversión del énfasis</i>	377
6.3.2.4. <i>Propiedades vocales</i>	379
6.3.2.5. <i>Representación exacta de elementos reales</i>	384
6.3.2.6. <i>Juegos de palabras</i>	386
6.3.2.7. <i>Iconicidad visual</i>	388
6.3.2.8. <i>Fragmentación</i>	395
6.3.2.9. <i>Elemento organizativo</i>	397
6.3.2.10. <i>Divinización</i>	399
6.3.2.11. <i>Acróstico</i>	401
6.3.2.12. <i>Emblema</i>	404
6.4. La anatomía del tipo	406
6.5. Otras cuestiones tipográficas	411
6.5.1. Letras versalitas	411
6.5.2. Símbolos tipográficos	412
6.5.2.1. \$	413
6.5.2.2. £	414
6.5.2.3. =	415
6.5.2.4. &	417
6.5.3. Cifras	425

7. COMPOSICIÓN

7.1. Apariencia visual	429
7.1.1. Apariencia visual vinculada al contenido	433
7.1.2. Apariencia visual desvinculada del contenido	440
7.2. Estructura interna	443
7.3. Títulos	450
7.4. Tamaño	453
7.5. Direccionalidad	458
CONCLUSIONES	463
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	473
Referencias bibliográficas primarias	473
Referencias bibliográficas secundarias	476

ANEXO: PUBLICACIONES DE E. E. CUMMINGS	501
ÍNDICES	503
Índice de poemas. Orden alfabético	503
Índice de poemas. Posición en <i>Complete Poems</i> (1994)	508

ENGLISH VERSION	513
------------------------------	-----

LISTADO DE ABREVIATURAS USADAS

- CAAP** *The Columbia Anthology of American Poetry*. 1995.
- CMS** *The Chicago Manual of Style*. 2010.
- CP** Cummings, E. E. 1994a. *Complete Poems 1902-1964*.
- DRAE** *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*. 2001.
- EB** *Enciclopedia Británica*. 2011.
- HAAL** *The Heath Anthology of American Literature*. 1994.
- NAAL** *The Norton Anthology of American Literature*. 1999.
- NAEL** *The Norton Anthology of English Literature*. 1999.
- NOBAV** *The New Oxford Book of American Verse*. 1976.
- OED** *The Oxford English Dictionary*. 2013.
- OETD** *Online Etymology Dictionary*. 2012.
- OBLE** *Ortografía Básica de la Lengua Española*. 2012.
- OLE** *Ortografía de la Lengua Española*. 1999.

NOTAS ACLARATORIAS

En este apartado tratamos algunas cuestiones de estilo que afectan a la totalidad de nuestro trabajo. En concreto, explicamos cómo nos hemos referido a los poemas de E. E. Cummings; asimismo, mencionamos de qué manera hemos reproducido las partes o la totalidad de estos poemas, así como la forma en la que hemos contabilizado sus versos. El objetivo es facilitar su localización en *Complete Poems 1902-1964* (Cummings, 1994a) e identificarlos en otros estudios sobre su obra, sin que exista ninguna confusión sobre el poema o el verso al que nos estamos refiriendo. Creemos que estas tres cuestiones son fundamentales, puesto que la crítica no siempre ha seguido una práctica unánime en torno a ellas, lo que ha ocasionado cierto desorden a la hora de referirse a estos poemas.

SOBRE LAS REFERENCIAS A LOS POEMAS DEL AUTOR

Excepto en unos pocos casos, E. E. Cummings no utilizó títulos para sus poemas. En su lugar, el autor empleó números que indicaban la posición del poema en relación al libro o la sección en la que aparecían publicados. Por esta razón, nos referimos a los poemas utilizando el primer verso de los mismos, el cual entrecomillamos a modo de “falso título”. Ofrecemos también entre paréntesis la posición que el citado poema ocupa dentro de la antología *Complete Poems 1904-1962* (Cummings, 1994a). Sirva como ejemplo la siguiente referencia:

“O sweet spontaneous” (CP 58)

En ella, “*O sweet spontaneous*” indica el primer verso del poema, el cual se toma como referencia del mismo; la expresión (CP 58) quiere decir que el poema aparece impreso en la página 58 de la citada antología.

En aquellos pocos casos en los que sí hay título, éste se mantiene. Sabremos que se trata del título real y no del primer verso, cuando la referencia aparezca en letras mayúsculas, puesto que el autor siempre empleó esta opción tipográfica cuando titulaba sus poemas:

“POEM,OR BEAUTY HURTS. MR. VINAL” (CP 228)

En aquellos poemas en los que el primer verso está fragmento en dos o más líneas tipográficas, empleamos todas estas líneas para referirnos a ellos. Incluimos en este caso barras oblicuas que indican la separación entre las líneas tipográficas:

“the/ nimble/ heat” (CP 76)

En esta referencia, las dos barras indican que el primer verso del poema está fragmentado en tres líneas tipográficas. Finalmente, cuando dos o más poemas poseen un primer verso idéntico, recurrimos al segundo verso para poder diferenciarlos:

“i/ (meet)t(touch)” (CP 387)
“i/ never” (CP 827)

SOBRE LA REPRODUCCIÓN DE LOS POEMAS DEL AUTOR Y EL TIPO DE LETRA

A la hora de reproducir parte o la totalidad de los poemas de E. E. Cummings, hemos empleado el tipo de letra *Courier*, que es el que respeta con mayor exactitud las composiciones originales del autor. La importancia que Cummings concede a esta cuestión es fundamental, como explica el autor en una carta a su tía Jane en 1935:

am fighting—forwarded and backed by a corps of loyal assistants—to retranslate 71 poems out of typewriter language into linotype-ese. This is not so easy as one might think;consider,if you dare,that whenever a typewriter “key” is “struck” the “carriage” moves a given amount and the “line” advances recklessly or individualistically. Then consider that the linotype(being a gadget)inflicts a preestablished whole—the type “line”—on every smallest part;so that the words,letters,punctuation marks &(most important of all)spaces-between-these various elements,awake to find themselves rearranged automatically “for the benefit of the community” as politicians say.

Cummings, 1935b; en Webster, 2004: 8

Para contribuir a la correcta distribución de las letras y los espacios en blanco, Michael Webster (2004) recomienda utilizar el tipo *Courier*, puesto que imita el espaciado sencillo de la máquina de escribir (2004: 9), una medida que ha sido adoptada en otros trabajos posteriores como los de Terblanche y Webster (2007) y Webster (2010). Además de mantener este tipo para la reproducción de los poemas, hemos utilizado un interlineado sencillo, sin espaciado anterior ni posterior. El tamaño de los tipos es de diez

puntos, aunque en los poemas de mayor envergadura lo hemos reducido con el fin de mantener una apariencia visual lo más cercana posible al original.

SOBRE LA CONTABILIZACIÓN DE LOS VERSOS DE LOS POEMAS

En la poesía de E. E. Cummings es muy frecuente encontrar versos fragmentados a lo largo de varias líneas tipográficas. Esta fragmentación se aprecia en la alineación a la derecha de algunas líneas, como sucede en el siguiente fragmento tomado del famoso soneto “i carry your heart with me(i carry it in” (CP 766):

```
i carry your heart with me(i carry it in
my heart)i am never without it(anywhere
i go you go,my dear;and whatever is done
by only me is your doing,my darling)
                                     i fear
```

[...]

En aquellos casos en los que se produce una fragmentación de este tipo, no la hemos tenido en cuenta a la hora de contabilizar los versos que lo componen. Por tanto, un verso incluye todas las líneas tipográficas en las que éste se subdivide. En consecuencia, el recuento de los versos queda de la siguiente forma:

```
1   i carry your heart with me(i carry it in
    my heart)i am never without it(anywhere
    i go you go,my dear;and whatever is done
    by only me is your doing,my darling)
                                     i fear
5   no fate(for you are my fate,my sweet)i want
    no world(for beautiful you are my world,my true)
    and it's you are whatever a moon has always meant
    and whatever a sun will always sing is you

    here is the deepest secret nobody knows
10  (here is the root of the root and the bud of the bud
    and the sky of the sky of a tree called life;which grows
    higher than soul can hope or mind can hide)
    and this is the wonder that's keeping the stars apart
14  i carry your heart(i carry it in my heart)
```

La razón que justifica nuestra decisión la encontramos en el propio autor, quien revela esta práctica en la composición de sus sonetos. La lectura de cualquiera de estos poemas nos permite descubrir que, incluso en las composiciones más experimentales, y a pesar del número variable de líneas tipográficas que éstos incluyen, el número de versos es siempre catorce.

INTRODUCCIÓN

La idea de llevar a cabo esta tesis doctoral tiene su origen en una serie de experiencias personales que despertaron mi interés en E. E. Cummings (1894-1962). El poema “i carry your heart with me(i carry it in” (CP 766), que aparece en la última escena de la película *In her Shoes* (Hanson, 2005), fue mi primer contacto con la poesía del escritor norteamericano, un encuentro casual que se produjo en el año 2006 durante una estancia formativa en la Universidad de Cardiff:

```
i carry your heart with me(i carry it in
my heart)i am never without it(anywhere
i go you go,my dear;and whatever is done
by only me is your doing,my darling)
                                     i fear
no fate(for you are my fate,my sweet)i want
no world(for beautiful you are my world,my true)
and it's you are whatever a moon has always meant
and whatever a sun will always sing is you

here is the deepest secret nobody knows
(here is the root of the root and the bud of the bud
and the sky of the sky of a tree called life;which grows
higher than soul can hope or mind can hide)
and this is the wonder that's keeping the stars apart

i carry your heart(i carry it in my heart)
```

Cummings, 1958a; en Cummings, 1994a: 766

Al terminar la estancia, y de vuelta en Granada, el profesor Ian MacCandless nos presentó otro soneto del escritor, “pity this busy monster,manunkind” (CP 554), como parte de la asignatura *Literatura Inglesa II*. La casualidad de volver a encontrarme a Cummings meses después se acrecentó cuando la profesora Marta Falces nos mostró un fragmento de “Poem,or beauty hurts Mr.Vinal” (CP 228) en clase de *Crítica lingüística aplicada a la literatura en lengua inglesa*. A lo largo de ese último curso académico, leí parte de la obra poética de este escritor, de quien me atraía precisamente su peculiar uso del lenguaje. Mi interés por la poesía de E. E. Cummings acabó materializándose con la realización de un ensayo para la asignatura de *Crítica Lingüística* y del trabajo final de Máster *El juego lingüístico en la poesía experimental de E. E. Cummings: posibilidades de traducción al español*. Partiendo de esta base, nos planteamos realizar una investigación que nos permitiera acercarnos a la poesía de E. E. Cummings atendiendo principalmente al uso de los recursos grafológicos. Las recientes estancias de investigación en las Universidades de Birmingham y Utrecht también me han ayudado en la realización de esta tesis doctoral, en la que se funden nuestro interés por la poesía experimental de E. E.

Cummings, la grafología como nivel lingüístico de análisis y la estilística como metodología de estudio.

La primera mitad del siglo XX fue un periodo complejo desde el punto de vista histórico y social. Las tensiones políticas en Europa, la Primera Guerra Mundial, la Revolución Soviética o la crisis económica del 29 fueron algunos de los aspectos que contribuyeron a la creación de un clima inestable. El crecimiento tecnológico y científico de la época también fue decisivo, provocando un periodo de cambio cultural en el que se valoraba lo moderno por encima de todo. Ante esta transformación múltiple, los movimientos artísticos de la época se caracterizaron en gran parte por impulsar la renovación del arte, apoyados en ideas como la libertad de forma o la función social de las diferentes expresiones artísticas.

En este sentido, la principal seña de identidad de la poesía de E. E. Cummings es la presencia de procedimientos originales y diferentes que se observan en todos los niveles descriptivos del lenguaje. En el plano fonológico, Cummings explota los rasgos icónicos de determinados sonidos y provoca juegos de palabras a través de procesos de homofonía. Grafológicamente, incorpora y suprime los signos de puntuación y los espacios en blanco, altera la ortografía, configura los versos para crear apariencias visuales diversas, y emplea las letras minúsculas y mayúsculas de forma alternativa a como determinan las normas. Morfológicamente, son muchas las voces inventadas por E. E. Cummings a lo largo de toda su producción poética. El desorden sintáctico de las oraciones y la alteración de las categorías gramaticales son también una constante, mientras que en el ámbito léxico-semántico, existen cientos de casos en los que el autor emplea la metáfora o altera el significado de los vocablos empleados.

La forma en la que la crítica se ha referido a Cummings durante todas estas décadas es el mejor ejemplo de su carácter transgresor. Durante muchos años, ha existido una confusión generalizada que ha ocasionado que muchos autores y editores se refieran al escritor como *e. e. cummings*, utilizando para ello letras minúsculas. Esta confusión, que se debe al particular uso de las letras minúsculas y del pronombre “i” de Cummings, ha derivado en una práctica común que llega a afectar incluso al ámbito académico. Nosotras creemos, al igual que Friedman (1992, 1996), que la práctica grafológica del autor y las licencias poéticas que éste se toma no deben confundirse con la forma en la que nosotros, como académicos, debemos referirnos a él. Aunque la descapitalización de E. E. Cummings parezca un guiño a sus particularidades tipográficas, no deja de ser una incorrección ortográfica con la que ni siquiera el mismo Cummings estaba conforme, como así veremos a lo largo de esta tesis.

Asimismo, cabe destacar la dificultad de comprensión en algunos de los poemas de Cummings, algo que la crítica ha destacado desde sus primeras publicaciones. Ya en los años veinte, Riding y Graves (1927b) afirmaron sobre un poema del escritor que sus versos parecían imposibles de leer, como si la función del poema fuera precisamente no significar nada:

[...] it still seems impossible to read the poem as a logical sequence. Many words essential to the coherence of the ideas suggested have been deliberately omitted; and the entire effect is so sketchy that the poem might be made to mean almost anything.

Riding y Graves, 1927b; en Baum, 1962: 35

De forma parecida, Blackmur (1931) etiquetó la poesía de Cummings como una negación sentimental de la inteligencia, llegando a considerar que las particularidades del lenguaje empleado por Cummings eran un peligro, ya que, al no poder definirse sus usos, éstos oscurecían el texto en lugar de clarificar su significado (1931; en Baum, 1962: 52). En los últimos años, la idea de que Cummings es un poeta difícil sigue vigente, pero tal y como sugiere Essert (2006), puede que se trate de una dificultad engañosa que busca revitalizar el lenguaje y extrañar a los lectores para que presten atención y participen del proceso creativo (2006: 197).

A todo esto se suma la visión que la crítica literaria, las antologías poéticas y las traducciones ofrecen de E. E. Cummings, y que en muchas ocasiones no refleja con exactitud la naturaleza de su discurso poético. Por un lado, la recepción crítica de su obra ha sido controvertida desde sus inicios: en ella encontramos algunos apoyos, pero sobre todo grandes detractores que han atacado con firmeza la producción de este escritor. El mejor ejemplo de dicha controversia lo tenemos en el libro *E. E. Cummings and the Critics* (Baum, 1962), en el que Baum califica a Cummings como un poeta apasionante que despierta un fuerte desacuerdo entre la crítica: “he [Cummings] is an exciting poet who rouses critics to violent disagreement” (Baum, 1962: xv). La intención de Baum (1962) es ofrecer argumentos a favor y en contra de los experimentos de Cummings con el lenguaje.¹ Sirvan como ejemplo las palabras de Wilson (1923) sobre su uso de la puntuación y de la tipografía, al que califica como un síntoma de su inmadurez artística:

Mr. Cummings's eccentric punctuation is, also, I believe, a symptom of his immaturity as an artist. [...] It is, I learn, Mr. Cummings's theory that punctuation marks, capitalization and arrangement of words on the page should not be used by the poet as conventional indications of structure that make it easier for the reader to follow the meaning of the words themselves but as instruments of expression, susceptible, like the words, of infinite variation. [...] But the really serious case against Mr. Cummings's punctuation is that the results which it yields are ugly. His poems on the page are hideous. [...] I think it may be said that a writer is obliged to depend on the words themselves, through the order in which they are written, to carry his cadence and emphasis.

¹ Entre las publicaciones incluidas en la colección, destacan algunos artículos que se han tomado como referencias para estudios posteriores y que han marcado los avances de la crítica literaria sobre E. E. Cummings. Éste es el caso de “Modernist Poetry and the Plain Reader's Rights”, de Riding y Graves (1927a), “Notes on E. E. Cummings' Language”, de Blackmur (1931) y “Technique as Joy”, de Spencer (1946). Junto al libro de Baum (1962), Dendinger (1981) ofrece una visión alternativa de la recepción crítica de Cummings, recopilando recortes de periódicos que muestran con claridad la evolución cronológica de la crítica sobre su obra.

The extent to which punctuation and typography can supplement this is certainly very limited.

Wilson, 1923; en Baum, 1962: 26-27

Por otro lado, cabe destacar la escasa presencia de sus poemas en las antologías poéticas americanas del siglo XX. Una presencia que, en caso de producirse, suele centrarse en la parte más trascendental de su producción. El concepto de *poesía trascendental*² ha sido definido por Ruiz Sánchez (2000) de la siguiente forma:

Para terminar, es necesario que precise qué entiendo por poesía trascendental en la obra de Cummings. Siguiendo la línea marcada por Friedman y Stetler, la definiría como la poesía más personal y original del poeta: aquella que refleja con nítida claridad sus más hondas preocupaciones y esperanzas, que nos comunica de una forma más directa que existe un estado beatífico que surge del amor recíproco, del contacto con la naturaleza y del descubrimiento de la divinidad en uno mismo.

Ruiz Sánchez, 2000: 23

Frente a esta faceta trascendental, la *poesía experimental* del escritor tiende a ser excluida de las antologías literarias con insistencia. En el presente trabajo definimos este tipo de poesía como aquella parte de la producción poética de E. E. Cummings que se caracteriza por emplear una técnica compositiva de vanguardia, esto es, por emplear procedimientos que implican un alejamiento de las normas preestablecidas, de las expectativas del lector o de los recursos tradicionalmente vinculados al discurso poético, como la rima o el ritmo. Incluimos en este grupo poemas que tratan temas poco comunes en la poesía norteamericana de comienzos del siglo XX, como la ciencia, el sexo o la prostitución. Este concepto también hace referencia a aquellos poemas de contenido metafísico o romántico que aún así están compuestos en verso libre y mantienen una estructura innovadora. Tal y como afirma Friedman (1960), la poesía de E. E. Cummings sobresale por la combinación de temas tradicionales con recursos innovadores (1960: 87). La supresión de este tipo de poemas en las antologías niega al lector la posibilidad de conocer la verdadera dimensión de la obra poética de E. E. Cummings, una cuestión que ya han puesto de manifiesto otros autores como Konstelnetz (1998):

Though the more innovative Cummings is commonly acknowledged, as is the more innovative Stein, Cummings criticism has usually concentrated on his

² Sobre la poesía trascendental de Cummings, véase *Hijo del exceso. La poesía trascendental de E. E. Cummings* (Ruiz Sánchez, 2000) y *A Study of the Transcendental Poetry by E. E. Cummings* (Stetler, 1966). Según Ruiz Sánchez (2000: 23), la edición que realizó el propio Cummings en *Selected Poems 1923-1958* (1958c) constituye una buena selección de poemas trascendentales para quienes quieran concentrarse en esta faceta de la producción poética del autor.

more accessible writings, and most selections from his work have featured the easier pieces. [...] However, there is another, better Cummings—the most inventive American poet of his time, the truest successor to Whitman and in poetry the peer of Charles Ives and Gertrude Stein. [...] If you focus upon his integrities, beginning with his refusal to title most of his poems and the creation of works that were (and still are) so easily identifiable as his (and could thus be feasibly published without his name), and including his fulltime devotion to his arts (in contrast to poets who have been publishers, professors, and doctors), he becomes not only a persuasive professional model but a major American poet.

Konstelanz, 1998: xiv; xxv

Finalmente, algunas de las traducciones al español ignoran o eliminan el valor expresivo que ofrecen estos recursos. Así sucede, por ejemplo, en la publicación de Cueto-Roig (2004), donde el traductor reniega rotundamente del valor de la práctica tipográfica de Cummings:

En esta mi “visión” de Cummings rehusé someterme (y someter al lector) a los rigores de una traducción literal y exacta. Respeté la idea y el estilo del poeta, pero no los malabarismos tipográficos que tanto abundan en su obra. [...] En primer lugar, porque no creo que una estricta obediencia a sus caprichos sintácticos ayude en nada al disfrute de su poesía y, segundo, porque soy un fanático de los signos ortográficos y de su tradicional uso.

Cueto-Roig, 2004: 13

Si bien podemos afirmar que el lenguaje es, desde hace ya varias décadas, un elemento central para distintas corrientes críticas, la grafología sigue sin ocupar un lugar destacado en el análisis del discurso poético. Ya en 1957, Firth localiza el significado en todos y cada uno de los niveles de descripción del lenguaje:

Even in a dictionary, the lexical meaning of any given word is achieved by multiple statements of meaning at different levels. First, at the orthographic level the group of letters, *peer*, is distinguished from the group *pier*, and both of these from *pear*, *pair* and *pare*. Next, by means of some kind of phonetic notation, the pronunciation is stated, and new identities arise. At least two grammatical designations are possible for *peer* —noun, substantive, or verb— and by making such statements at the grammatical level a further component of meaning is made explicit. Formal and etymological meaning may be added, together with social indications of usage such as *colloquial*, *slang*, *nautical*, *vulgar*, *poetical*.

Firth, 1957: 192; en Quereda, 1992

Al comienzo de nuestra investigación, esta idea nos atrajo y nos animó a iniciar la búsqueda del valor expresivo de los recursos grafológicos en la poesía de E. E. Cummings. Pronto constatamos que éste sería el primer reto que debíamos afrontar, ya que hasta hoy no hemos encontrado un modelo general que explique el funcionamiento de la grafología como sistema.

Para reforzar la importancia de la grafología, no podemos olvidar que este tipo de recursos ya está presente en obras tan importantes como *Tristram Shandy* (Sterne, 1759-1767) o *Alice in Wonderland* (Carroll, 1865), entre otros. En este sentido, Sterne es el verdadero innovador en cuanto a recursos grafológicos, puesto que ya en el siglo XVIII, empleó procedimientos que nunca antes nadie había usado. Un siglo después, Carroll jugó con el tamaño de los tipos para crear efectos icónicos, una opción desconocida hasta entonces y que ni siquiera el propio Cummings llegó a desarrollar en la primera mitad del siglo XX. En la actualidad, la grafología (y más concretamente aspectos como la tipografía y la composición) constituye un campo en constante evolución a tenor de los avances tecnológicos de las últimas décadas. Estos descubrimientos han facilitado el surgimiento de un amplio abanico de posibilidades para el diseño gráfico o la publicidad, pero también para aquellos escritores que quieren aprovechar la faceta visual del lenguaje. Así lo demuestran algunas obras recientes como *The Neverending Story* (Ende, [1979] 1984) o el reciente *The Curious Incident of the Dog in the Night-Time* (Haddon, 2003). Las posibilidades que afectan a la composición de los tipos, por ejemplo, han ido enriqueciéndose con el paso de los años: si en un principio la escritura se caracterizó por disponer únicamente de letras mayúsculas, siglos después fueron surgiendo otras posibilidades como la letra minúscula, la cursiva o la versalita; a estas posibilidades se han sumado más recientemente otras cuestiones como el tamaño, el color o la densidad de los tipos, entre algunas otras. La literatura de comienzos del siglo XX no pudo disfrutar de muchas de estas posibilidades, aunque escritores como E. E. Cummings supieron aprovechar las posibilidades que la máquina de escribir les ofrecía como principal medio de composición. En este sentido, y al igual que hizo con la morfología o la gramática, Cummings recurrió a la ortografía, la puntuación, la tipografía y la composición para crear un discurso poético con un marcado acento visual.

Cummings no ha sido ajeno a esta falta de atención en lo que a propiedades grafológicas se refiere. Gran parte de lo que hoy se conoce sobre el lenguaje en su poesía centra su atención en los aspectos léxicos, gramaticales y morfológicos de los textos. El libro *e. e. cummings: the art of his poetry* (Friedman, 1960) fue el primer trabajo general publicado sobre la poesía de este escritor. En él, Friedman sentó las bases para estudios posteriores de corte lingüístico: tras el incipiente interés en los años 70 por los aspectos gramaticales del lenguaje (Berutti, 1970; Fairley, 1971; Schmider, 1972), Cureton (1980) desvió el foco de atención hacia los procesos de morfología derivacional. Sin embargo, durante varias décadas, las publicaciones sobre la poesía de Cummings se han caracterizado por tratar las cuestiones lingüísticas de forma parcial y reducir la grafología a un ámbito anecdótico. Tan sólo en los últimos años parece haber surgido un mayor interés sobre esta cuestión, como atestiguan los trabajos de Webster (2001; 2002) y Tartakovski (2009). Al no contar con estudios de grafología general, no es de extrañar que sean tan escasas las aplicaciones al discurso poético de Cummings. Por tanto, el interés

inicial de este trabajo surge gracias a la constatación de un nuevo campo de estudio que se abre ante el uso grafológico del texto con fines expresivos.

Así pues, el interés inicial por la poesía de E. E. Cummings, la dificultad de lectura que entrañan sus poemas, la falta de estudios basados en el uso de los recursos grafológicos y el poco espacio que esta parte de su poesía ocupa en las antologías han sido una invitación para llevar a cabo un estudio como el que aquí presentamos.

Partimos así de la hipótesis de que, al igual que sucede con los aspectos léxicos, gramaticales o morfológicos, el discurso poético de E. E. Cummings está marcado de forma significativa por las estructuras grafológicas que el poeta emplea como parte de su proceso creativo. Esto quiere decir que el aprovechamiento de elementos grafológicos como los signos de puntuación o la ortografía contribuye de forma importante al significado y a los valores estéticos en los poemas de Cummings. Siendo consciente de la influencia que las estructuras lingüísticas tienen sobre el contenido y la dimensión estética de sus poemas, Cummings experimenta con los recursos que le ofrece el lenguaje. El resultado es un discurso poético en el que la grafología posee un valor no inferior al del léxico, la gramática o la morfología.

Tomando estas ideas como punto de partida, nos planteamos tres objetivos fundamentales en la presente tesis doctoral:

1. Facilitar la lectura de aquellos poemas de Cummings en los que la grafología juega un papel esencial para la comprensión de sus versos.
2. Ofrecer por primera vez dentro de los estudios cummingsianos una visión general del papel que juegan los procedimientos grafológicos empleados por el autor.
3. Conceder, a través de estos análisis, una mayor visibilidad a la producción experimental de la obra poética de Cummings. Todo esto nos permitirá obtener resultados diferentes a lo que se ha hecho hasta ahora en este campo.

Estos objetivos nos llevan a cuestionarnos las siguientes preguntas de investigación, a las que pretendemos dar respuesta en nuestro trabajo:

- ¿Cuáles son los procedimientos grafológicos que emplea E. E. Cummings dentro de su discurso poético?
- ¿Cómo funcionan estos procesos? ¿Se adaptan a las normas ortográficas y de composición? ¿Existe evolución alguna en su empleo a lo largo de su producción poética?
- ¿Contribuye el uso de estos procedimientos grafológicos al significado y al valor estético de los poemas? ¿De qué manera?
- ¿Es posible establecer un paradigma que nos permita defender un uso sistemático de estos recursos?

Para llevar a cabo esta tarea, nos hemos apoyado en algunos de los principios propuestos por la estilística. Frente a otras corrientes críticas, hay que reconocer el esfuerzo de esta disciplina por acercar dos áreas de estudio que tradicionalmente han permanecido separadas: la lingüística y la literatura. Así, la estilística supone un enfoque a través del cual los rasgos lingüísticos pasan a ser la pieza fundamental para cualquier interpretación crítica, sin abandonar otras cuestiones también vinculadas a la literatura. En concreto, nos hemos apoyado en el concepto de *foregrounding*, el cual hace referencia al principio artístico según el cual determinados rasgos de una obra destacan frente a otros que se advierten con menor intensidad. Aplicado a la literatura como forma de expresión artística, existen en el texto elementos que sobresalen y otros que permanecen en un segundo plano [*background*]; como consecuencia, los primeros son percibidos con más claridad por el lector. Como sugiere Leech (2008), los elementos destacados de un texto necesitan atención por parte del crítico, ya que determinados aspectos lingüísticos poseen un valor estético relevante para la obra literaria (2008: 61). En este sentido, nuestro último interés consiste en establecer el valor expresivo de los elementos grafológicos en la poesía experimental de E. E. Cummings, parte fundamental de las estructuras marcadas del escritor.

Si bien no existe un modelo teórico general que seguir, contamos con los trabajos de Levenston (1992) y Lennard ([1995] 2006) para el estudio de muchas de las cuestiones que afectan a la grafología. El caso de Levenston (1992) es especialmente llamativo, puesto que a través de distintos casos prácticos, aborda la grafología de una forma muy amplia y analiza su influencia en el significado de los textos literarios. Levenston (1992) articula el estudio de la grafología en torno a cuatro conceptos fundamentales: ortografía literal, puntuación, tipografía y composición. Frente a la escasez de aproximaciones generales a la descripción grafológica, son muchas las publicaciones que abordan cuestiones concretas relacionadas con la misma, como es el caso de la puntuación (Partridge, 1983; Nunberg, 1990; Parkes, 1992; Poyatos, 2002) o la tipografía (Van Leeuwen, 2005; 2006). A pesar de tratarse de una información muy segregada, los análisis que hemos llevado a cabo han tomado como referencia todos estos libros y artículos de investigación.

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos previamente, hemos organizado nuestro estudio en tres etapas diferentes:

1. *Delimitación del corpus de análisis* en función de tres criterios: verso libre, experimentación y dificultad de comprensión.
2. *Análisis de los poemas* según dos cuestiones principales: presencia de elementos grafológicos y función expresiva.
3. *Elaboración de un paradigma* que permite la descripción general de los recursos grafológicos en la poesía experimental de E. E. Cummings.

En una primera fase, hemos seleccionado el grupo de poemas que posteriormente serían analizados. Para la elaboración y delimitación de nuestro particular corpus de análisis, hemos seguido tres criterios relacionados: verso libre, técnica experimental y dificultad de comprensión. En primer lugar, nos hemos centrado en aquellos poemas escritos en verso libre, los cuales suponen más de la mitad de la producción poética de Cummings. Una vez seleccionados, hemos vuelto a acotar nuestro corpus de acuerdo al grado de experimentación de los poemas, destacando especialmente las cuestiones grafológicas. En este sentido, el término “experimental” puede llevar a confusión, pues en mayor o menor medida, la obra poética de E. E. Cummings está plagada en su totalidad de ejemplos en los que es imposible trazar una línea divisoria entre la vanguardia y la tradición. Creemos, pues, que el concepto de “experimentación” es más una cuestión de grado, un patrón oscilante en el que los poemas se sitúan en distintos puntos de la escala, pero que en muy pocas ocasiones llegan a alcanzar uno u otro extremo. Finalmente, y tras esta segunda selección, hemos tenido en cuenta aquellos poemas que presentan mayores dificultades de comprensión. El resultado es un corpus de análisis formado por ciento setenta poemas que pretenden ser una muestra representativa de la faceta más experimental de E. E. Cummings.

La selección y delimitación del corpus ha partido, como es lógico, de la totalidad de la producción poética de E. E. Cummings. Dicha producción está compuesta por doce publicaciones que fueron apareciendo desde 1923 hasta 1963.³ A estas doce antologías se suman las publicaciones poéticas que Cummings realizó en diversas revistas literarias y colecciones de la época, lo que da como resultado más de un millar de poemas que fueron apareciendo durante más de cuarenta años.

Para llevar a cabo nuestro análisis, hemos utilizado el libro *Complete Poems 1904-1962* (Cummings, 1994a), en el que aparecen recogidos todos estos poemas. Publicado con motivo del centenario del nacimiento del autor, esta colección revisa y amplía la versión original de 1971 titulada *Complete Poems 1913-1962*. Las razones que nos han llevado a emplear la edición más reciente han sido tres. La primera es que se trata de la antología poética más completa hasta la fecha, ya que incluye todos los poemas publicados por el autor en sus colecciones poéticas, en revistas y antologías adicionales, así como material poético que nunca antes había sido recopilado. En segundo lugar, y siguiendo las palabras de Firmage (1994), se trata de una edición más fiable que su predecesora puesto que incluye el material poético de Cummings tal y como éste lo había dispuesto:

The first American edition of *Complete Poems* was, of necessity, based only on printed sources. Unfortunately, many of these contain errors that can be traced back to the original typesetter's misreading of the poet's manuscripts. For this new edition, *the texts* and order of all the poems are based entirely on the original manuscripts of Cummings's works which are now in the collections of the Houghton Library, Harvard University; the Clifton Waller Barrett Library,

³ *Tulips and Chimneys* (1923), & (1925), *XLI Poems* (1925), *is 5* (1926), *ViVa* (1931), *No Thanks* (1935), *Collected Poems* (1938), *50 Poems* (1940), *1 x 1* (1944), *Xaipe* (1950), *95 Poems* (1958) y *73 Poems* (1963). Se excluye de esta lista el libro *Poems 1923-1954* (1954), ya que aunque fue publicado durante la vida de Cummings, no se incluyó ningún nuevo poema en éste último.

University of Virginia; the University of Texas Humanities Research Center; and the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Firmage, 1994: editor's note

Aunque sabemos que el estudio de las versiones manuscritas originales del autor hubiera aportado una mayor veracidad a nuestro estudio, de momento no hemos conseguido acceder a este material, debiéndonos conformar con la fiabilidad del trabajo de Firmage. El tercer y último motivo es que *Complete Poems 1904-1962* da acceso a la totalidad del material poético del autor en un solo volumen, lo que nos permite obtener una perspectiva global de toda su producción poética. De esta manera, aunque la organización del contenido en esta antología difiere de las publicaciones reales del autor, el resultado global es mucho más fiel a la obra poética de Cummings, al no verse ésta afectada por la censura y las decisiones editoriales del momento.

En una segunda etapa, hemos analizado los poemas en función de los elementos grafológicos presentes y sus funciones expresivas. Esta segunda etapa se ha dividido a su vez en dos partes. En un primer análisis, hemos prestado atención a los rasgos lingüísticamente relevantes en cada uno de los textos, así como a otros factores contextuales como las referencias extratextuales o los aspectos histórico-sociales con los que se vinculan sus versos. Una vez analizados los poemas, se ha procedido a la discriminación y el estudio de cada uno de los elementos grafológicos empleados. Para esta tarea hemos seguido la propuesta de Levenston (1992), quien articula la grafología en torno a cuatro niveles descriptivos: ortografía, puntuación, tipografía y composición.

En una tercera etapa, hemos sistematizado todos los recursos grafológicos a partir de los resultados obtenidos en el análisis, con el fin de establecer un paradigma que nos permita una descripción general de la grafología en la poesía experimental de E. E. Cummings. Atendiendo a los criterios de frecuencia de aparición en los distintos poemas y de su valor expresivo, hemos explicado el funcionamiento de cada uno de los recursos empleados, su evolución y las funciones normativas y/o estéticas que llevan a cabo; incluimos, asimismo, una muestra representativa de poemas que ejemplifican dicho funcionamiento.

Formalmente, la presente tesis doctoral está organizada en dos grandes bloques. La primera parte incluye una revisión teórica sobre los siguientes conceptos centrales a nuestro trabajo: la estilística y el concepto de *foregrounding* (capítulo 1), la grafología como nivel lingüístico de análisis (capítulo 2), y una breve introducción a E. E. Cummings y su producción poética (capítulo 3). La segunda parte de esta tesis está dedicada en su totalidad al análisis de los poemas seleccionados. Esta parte se divide en cuatro capítulos que responden a las cuatro categorías de estudio según la obra de Levenston (1992): ortografía literal (capítulo 4), puntuación (capítulo 5), tipografía (capítulo 6) y composición (capítulo 7). Cada uno de estos capítulos recoge diversas tablas en las que

representamos los procedimientos y las funciones de las distintas cuestiones grafológicas identificadas, siendo éste el principal fruto de nuestra investigación.

Además de las conclusiones finales y las propuestas para estudios futuros en este campo, esta tesis se completa con un listado de las abreviaturas empleadas en este trabajo y unas anotaciones que clarifican determinadas cuestiones formales; tanto el listado como las aclaraciones aparecen al comienzo de la tesis, justo antes de esta introducción. Asimismo, en la parte final de nuestro trabajo incluimos las referencias bibliográficas citadas en el texto, clasificadas a su vez en referencias primarias y secundarias. Finalmente, incluimos dos anexos correspondientes al listado de las publicaciones de E. E. Cummings y a los poemas mencionados en nuestro trabajo, para facilitar el acceso y la lectura de los mismos. Un índice final recoge las referencias de todos estos poemas, ordenados según su posición en *Complete Poems 1904-1962* (1994a) y según su título o primer verso.

En definitiva, el trabajo que presentamos en esta tesis doctoral está fundamentado en el convencimiento de que la grafología es una herramienta lingüística más a través de la cual E. E. Cummings busca nuevas formas de expresión artística. Como tal, creemos que la grafología merece la atención que no ha recibido durante todas estas décadas de producción crítica en torno a su obra literaria. También esperamos que los análisis realizados permitan ofrecer herramientas para la mejor comprensión de la poesía experimental de E. E. Cummings e inviten al desarrollo de modelos grafológicos que sirvan como punto de partida para futuros trabajos de investigación en este ámbito de estudio.

To destroy is the first step in any creation.
Cummings, 1922

1.

**LA ESTILÍSTICA Y EL
CONCEPTO
*FOREGROUNDING***

Doing stylistics thereby enriches our ways of thinking about language and, as observed, exploring language offers a substantial purchase on our understanding of (literary) texts.

Simpson, 2004: 3

En el primer capítulo de esta tesis doctoral introducimos la estilística de forma breve y desarrollamos el concepto *foregrounding*, aspecto teórico central de este trabajo. En relación con la estilística, comenzamos ofreciendo una definición precisa y reciente de esta rama lingüística, a partir de la cual describimos su particular naturaleza. Posteriormente, explicamos los tres conceptos fundamentales sobre los que se asienta la disciplina, y que son los de desviación, paralelismo y *foregrounding*. Después de distinguir entre las dos ramas principales en las que ésta se divide — *estilística literaria* y *estilística lingüística*— y justificar nuestra posición intermedia en relación con ellas, ofrecemos de manera resumida el desarrollo de esta disciplina desde los años sesenta, centrando nuestra atención en la estilística británica. En relación con el concepto *foregrounding*, explicamos su origen en el formalismo ruso y en el principio artístico de *desfamiliarización*. Después de analizar los antecedentes de dicho concepto tanto en el formalismo ruso como en el estructuralismo checo, nos centramos en el modo en el que la estilística británica lo recogió y lo adoptó como uno de sus pilares teóricos, para lo cual desarrollamos su evolución dentro de esta disciplina. El objetivo del presente capítulo es ofrecer una visión general e introductoria del modelo analítico sobre el que se asienta nuestra tesis doctoral.

1.1. INTRODUCCIÓN: LA ESTILÍSTICA COMO MÉTODO DE ANÁLISIS LITERARIO

En el presente apartado introducimos brevemente la disciplina lingüística que conocemos con el nombre de *estilística*. Comenzamos presentando una de sus definiciones más recientes, a partir de la cual desgranamos sus características principales. De forma breve, debatimos sus problemas terminológicos y justificamos su necesidad dentro de los estudios filológicos. Más allá de cuestiones terminológicas, repasamos los conceptos fundamentales de la estilística, los cuales nos servirán para introducir el de *foregrounding*, término fundamental para nuestro trabajo, y al que dedicamos el siguiente apartado. Finalmente, presentamos la evolución de la estilística desde su aparición en los años sesenta hasta la actualidad, destacando su posición cada vez más asentada dentro de los estudios de filología.

1.1.1. ESTILÍSTICA: DEFINICIÓN

En una de las publicaciones más recientes dentro de los estudios de estilística, Busse y McIntyre (2010) ofrecen una definición muy precisa de la misma:

Stylistics in its more general sense is the study of style in language and how this results from the intra-linguistic features of a text in relation to nonlinguistic

factors such as author, genre, historical period, and so on. It is also about making meaning inferences based on the linguistic framework of the text.

Busse y McIntyre, 2010: 6

A partir de esta definición, podemos extraer tres rasgos fundamentales que definen a la disciplina. En primer lugar, y de manera muy general, la estilística se presenta como el estudio del estilo a través del lenguaje: “the study of style in language” (Busse y McIntyre, 2010: 6). En este sentido, esta disciplina nos permite conocer el estilo de un texto, de un escritor o de un periodo histórico, entre otros. Cuando hablamos del estilo poético de Shakespeare estamos apuntando a una serie de rasgos que son característicos de su particular forma de hacer poesía; si nos referimos al estilo narrativo de los escritores de vanguardia, estamos señalando las características concretas que dichos autores compartían en un momento determinado de la historia de la literatura. Se trata, por tanto, del concepto de *estilo* en su sentido más general, y en este caso identificado a través del uso particular que se hace del lenguaje.¹

En segundo lugar, Busse y McIntyre (2010) afirman que este estilo resulta de los rasgos lingüísticos de un texto y de su relación con factores extralingüísticos: “[...] and how this results from the intra-linguistic features of a text in relation to nonlinguistic factors such as author, genre, historical period, and so on” (Busse y McIntyre, 2010: 6). De esta forma, determinadas cuestiones de la vida de un autor pueden resultar relevantes para el contenido de algunas de sus composiciones, de la misma forma que el contexto histórico, social y cultural puede determinar la producción literaria de una época determinada. En este sentido, la afirmación de Busse y McIntyre (2010) es muy importante, puesto que no restringe la estilística al estudio lingüístico del texto, sino que subraya la necesidad de considerar otras cuestiones externas.²

¹ Sobre la propia definición del concepto *estilo* [*style*], Nørgaard, Busse y Montoro (2010) consideran que su uso es tan general y variado que puede llevar a confusión. Este problema ha sido tratado por autores como Leech y Short (1981), quienes consideran el estilo como “the way in which language is used in a given context, by a given person, for a given purpose, and so on” (1981: 11). Por tanto, cuando hablamos de estilo no nos estamos refiriendo únicamente al estilo de un autor, sino también al estilo de una situación concreta, un personaje, un texto en particular, una expresión que es estudiada a lo largo del tiempo, etc. (Nørgaard *et. al.*, 2010: 155). Tal y como afirman las autoras, el estilo “is always motivated, for example, by the speaker’s personal choices and belief systems and socio-cultural factors at every level” (2010: 156).

² Es importante subrayar la importancia de esta idea, puesto que en un principio, la estilística estaba centrada por completo en el estudio del uso del lenguaje en un texto en concreto o un conjunto de textos, sin tener en consideración ninguna otra cuestión extralingüística. Lógicamente, esta visión inicial se debía a la influencia de disciplinas lingüísticas como el formalismo y el estructuralismo, especialmente durante los años sesenta y setenta. Esta percepción se aprecia en aproximaciones como la de Leech (1969), quien habla de esta disciplina como “the study of literary style, or, to make matters even more explicit, the study of the use of language in literature” (1969: 1), sin referirse en ningún momento a cuestiones que estén fuera del texto literario. Mucho más evidente es la siguiente afirmación de Carter de 1982: “[...] questions of social and historical background, a writer’s biography, influences from and allusions to other writers and texts, aesthetic theories, the writer’s ‘development’, are all important considerations and are ignored here because the focus is a linguistic one” (1982: 13). Sin embargo, desde hace algunos años, la visión de la estilística es más amplia en este sentido, y como el propio Leech (2008) afirma: “it no longer seems controversial that when we describe the characteristics of a piece of language, we can (and should)

Por último, es tarea de la estilística determinar el significado del texto analizado: “It is also about making meaning inferences based on the linguistic framework of the text” (Busse y McIntyre, 2010: 6). Desde nuestro punto de vista, esta idea es la más importante de todas, puesto que señala el valor comunicativo que subyace en todo proceso de lectura, y sin el cual, el análisis del texto perdería su sentido. Aplicado a la poesía experimental de E. E. Cummings, sería absurdo estudiar los procesos grafológicos que el autor emplea en sus versos si dichos procesos no son expresivos, esto es, si no aportan nada al significado de sus poemas. En este sentido, la disciplina que aquí nos ocupa nos ayuda a comprobar la validez de nuestras impresiones sobre el texto, a llevar a cabo nuestro propio proceso analítico del mismo y, finalmente, a determinar su significado.

Entendida en su sentido más general, la estilística tiene por objeto el análisis de cualquier tipología discursiva. Como explican Nørgaard et al. (2010), el rango de discursos analizados por esta rama se ha expandido considerablemente para incluir formas no ficticias como la publicidad, la escritura académica o el periodismo, así como formas no impresas como la televisión, la publicidad visual, el cine o las publicaciones multimodales (2010: 1).

Sin embargo, no siempre ha sido así, y principalmente en sus comienzos, la estilística estaba centrada en el estudio de los textos literarios.³ La posterior apertura de los estudios estilísticos hacia nuevas tipologías textuales ha provocado la distinción entre los términos *estilística literaria* y *estilística no literaria*, en función de su objeto de estudio.⁴ Aunque en los últimos años son cada vez más frecuentes dentro de esta disciplina los estudios de naturaleza no literaria, lo cierto es que su principal foco de atención sigue siendo la literatura como discurso. Es por esta razón que a menudo se emplea el término *estilística* de manera general como referente de la *estilística literaria*.

Para Jeffries y McIntyre (2010), el predominio de los textos literarios se refleja en los diferentes nombres que se han empleado como referente de la disciplina: *lingüística literaria*, *lingüística crítica*, *semántica literaria*, *pragmática literaria*, *poética*, *estilística práctica* o *crítica lingüística* son algunas de las alternativas usadas (2010: 2). Sin embargo, y como explica Leech (2008), algunos de estos términos reflejan sólo una parte de su objeto de estudio, por lo que no deben confundirse con ella: esto es lo que sucede, por ejemplo, con la poética, encargada solamente del estudio del discurso poético. Por otro lado, existen algunos términos que identifican una orientación determinada dentro esta disciplina, como sucede con la estilística pragmática o la estilística discursiva (2008: 2). Siguiendo la línea marcada por Leech (2008), creemos que el concepto *estilística* es el que representa con más neutralidad a una disciplina que actúa como nexo entre la lingüística y la literatura:

also study its interrelations with those things which lie beyond it but nevertheless give it meaning in the broadest sense. These include the shared knowledge of writer and reader, the social background, and the placing of the text in its cultural and historical context.” (2008: 3).

³ Véase Leech (1969: 1), Widdowson (1975: 3) o Carter (1982: 4), entre otros.

⁴ En el primer grupo se incluyen trabajos como los de Leech (1969; 2008), Widdowson (1975), Carter (1982), Short (1996) o Simpson (2004). En el segundo, los de Leech (1966), Crystal y Davy (1969), O'Donnell y Todd (1980), Myers (1990; 1994) y Cook (1992), entre algunos otros.

Despite these uncertainties, this book will continue to rely on the term *stylistics* as the one which most neutrally represents the field acting as a bridge between linguistic and literary studies. There have been revolutionary developments in linguistics and literary theory since 1965, and yet the essential role and formulation of stylistics, as a discipline bridging the gap between the two, remains valid.

Leech, 2008: 2

Donde sí es necesario establecer diferencias sustanciales es entre los términos *estilística literaria* [*literary stylistics*] y *estilística lingüística* [*linguistic stylistics*]. La diferencia entre ambos reside en la finalidad con la que se lleve a cabo el análisis estilístico: si se trata de facilitar la comprensión del texto literario, estamos hablando de la estilística literaria; si lo que se busca es comprobar y mejorar los modelos teóricos lingüísticos, entonces nos estamos refiriendo a la estilística lingüística (Jeffries y McIntyre, 2010: 2; Carter y Simpson, 1989: 4, 7).

En este sentido, la posición que adoptamos en el presente trabajo combina ambos puntos de vista: nuestros objetivos son tanto la mejora en la comprensión de la poesía experimental de E. E. Cummings, como el estudio del funcionamiento de los procedimientos grafológicos empleados por el autor.

A nuestro entender, la estilística es necesaria dentro de los estudios filológicos por varias razones. La primera de todas es el valor de esta disciplina como herramienta pedagógica, tanto en la enseñanza de la literatura como en la del lenguaje. Esta idea fue defendida por primera vez por Widdowson en 1975 al afirmar que la utilidad del análisis estilístico estaba precisamente en su capacidad para enseñar literatura (1975: 1). Del mismo modo, en 1982, Carter consideraba su validez en el proceso de aprendizaje del lenguaje, aunque su carácter fuera meramente introductorio:

Of all the linguistic approaches to literature, practical stylistics recommends itself as the most suitable introductory mode of analysis for learning about language, the workings of language in literature and for developing the confidence to work systematically towards interpretations of literary texts.

Carter, 1982: 6

La utilidad de la estilística como herramienta educativa quedó demostrada con el desarrollo de la *estilística pedagógica* en los años setenta, y a través de trabajos tan relevantes como los de Widdowson (1975), Short (1989), McCarthy y Carter (1994) y Carter y McRae (1996), entre otros.

A diferencia de lo que ocurría con la crítica literaria y las clases de literatura de hace algunas décadas, la estilística posee un carácter democratizador en cuanto que permite que el lector/estudiante se acerque a la obra por sí mismo y sin intermediarios (Carter, 1982: 3). Además, el método planteado por esta disciplina permite llevar a cabo una comprobación empírica de lo que nosotros intuimos o la crítica literaria afirma. De esta forma, alcanzamos una percepción menos impresionista de la obra (Carter, 1982: 5; Widdowson, 1992: xii). A esta cuestión se refiere Simpson (1997) cuando habla del *potencial crítico* que ofrece la estilística, al ayudarnos a entender e interpretar la obra literaria (1997: 5). El uso de una terminología estándar, consensuada, amplia y sistemática (Fowler, [1986] 1996: 4-6) también es una buena razón para justificar la utilidad de esta disciplina.

Por otro lado, su versatilidad y su acertada disposición hacia otras ramas del conocimiento le proporcionan un carácter integrador. Desde sus comienzos, la estilística ha tratado de acercar la lingüística y la literatura, concibiéndose de esta manera como una disciplina puente. Con el paso del tiempo y su apertura hacia otras tipologías textuales, la estilística ha integrado corrientes teóricas como el cognitivism, el feminismo o la pragmática. Muestra de este carácter interdisciplinario se encuentra en algunas publicaciones como *A Dictionary of Stylistics* (Wales, [1994] 2011) o *Key Terms in Stylistics* (Nørgaard et al., 2010) entre otros. A nuestro juicio, esta disposición favorable hacia otras disciplinas favorece el progreso del conocimiento y la búsqueda de lugares comunes entre disciplinas que a priori se presentan independientes.

Para concluir, Simpson (1997) propone cuatro razones fundamentales, que para nosotras son complementarias a las que acabamos de mencionar: el valor heurístico de la estilística, su potencial crítico, la función lingüística y la función intersubjetiva. Por valor heurístico se refiere a la utilidad del análisis del texto literario como medio para descubrir el funcionamiento del lenguaje en determinados contextos (1997: 4-5). Este valor está directamente relacionado con la función lingüística, pues el mismo análisis nos permite seguir desarrollando teorías del lenguaje (1997: 5). El potencial crítico, como ya hemos mencionado previamente, implica el uso de la estilística como herramienta para entender e interpretar la obra literaria (1997: 5). Finalmente, la función intersubjetiva supone que puesto que los métodos empleados son sistemáticos, es posible llegar a un consenso en cuanto al significado de un texto en particular (1997: 5).

Como disciplina, la estilística se asienta sobre tres conceptos fundamentales: *foregrounding*, desviación y paralelismo. El principio de *foregrounding*, aplicado a la literatura y a otras formas artísticas, se concibe como la idea de que determinadas estructuras lingüísticas sobresalen frente a otras, haciendo que el lector fije su atención en ellas.⁵ Este principio se consigue mediante dos procesos de naturaleza completamente opuesta: desviación y paralelismo. Dicho de otra forma, y en palabras de Simpson (2004), “*foregrounding comes in two main guises: foregrounding as ‘deviation from a norm’ and foregrounding as ‘more of the same’*” (2004: 50). Desviación [*deviation*] (Levin, 1965;

⁵ En el siguiente apartado desarrollamos el concepto *foregrounding* y su evolución en los estudios de estilística. Para obtener más información sobre esta cuestión, consultar Leech (1969: 56-72), Short (1996: 10-16, 36-79), Douthwaite (2000: 177-183) y Jeffries y McIntyre (2010: 31-34).

Leech, 1969) quiere decir irregularidad en el lenguaje, esto es, un alejamiento de la norma o el empleo de una estructura que nadie espera. Los procesos de desviación se pueden producir en cualquier nivel lingüístico de análisis. Además, tal y como propuso Levin en 1965, es necesario diferenciar entre desviación interna y desviación externa: el primer tipo implica un proceso de desviación con respecto a la norma establecida por el autor dentro del propio texto; el segundo, supone la violación de normas externas al texto — lingüísticas o sociales— o de las expectativas del lector. Paralelismo, por el contrario, implica regularidad en el lenguaje, es decir, el empleo de estructuras repetitivas a lo largo del texto.

1.1.2. EVOLUCIÓN DE LA DISCIPLINA

Desde que la estilística surgió en los años sesenta, la intención de esta disciplina ha sido siempre el acercamiento entre la lingüística y la literatura. Por esta razón, no podemos entenderla sin hacer referencia a la crítica literaria y a las teorías del lenguaje que se han ido sucediendo a lo largo del siglo pasado. Aunque originalmente su nacimiento estuvo marcado por la influencia entre el *New Criticism*, el *Practical Criticism* y el formalismo ruso, lo cierto es que la historia de la estilística ha estado marcada por la propia evolución de las teorías lingüísticas, como demuestran muchas de las ramas de la disciplina surgidas a partir de los setenta. En este apartado mostramos, de manera resumida, el nacimiento y la evolución de la estilística hasta nuestros días.⁶

Algunos autores remontan el origen de la estilística a la Grecia clásica y Aristóteles. Como afirma el grupo de investigación “Texto y Discurso en Inglés Moderno” (1996), la idea de que el lenguaje literario es especial, no habitual y extraordinario ya se encuentra en este filósofo, quien afirmaba en su *Poética* que la excelencia de la elocución se alcanzaba a través del “lenguaje que recurre a todo lo que se aparta de lo usual” (1996: 17).⁷ El inicio de la estilística anglosajona se suele marcar en los años sesenta, principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos.⁸ Ecléctica por naturaleza, el origen de la

⁶ Para obtener información más detallada sobre la historia de la estilística, consultar Carter y Simpson (1989: 1-17) y Busse y McIntyre (2010: 6-10). Especialmente importantes en este sentido son los trabajos de Weber (1996) y Douthwaite (2000). Weber ofrece una perspectiva global en cuando al desarrollo de la estilística y su posterior ramificación en varias subdisciplinas, incluyendo en la introducción del libro un repaso de la historia de la disciplina (1996: 1-8). Asimismo, Douthwaite (2000) incluye en su publicación una pequeña y clarificadora introducción a la historia de la estilística (2000: 19-23), y dedica el capítulo dos del libro a desarrollar la evolución de la disciplina junto con la del concepto *foregrounding* (2000: 103-176).

⁷ Sobre esta cuestión, véase Martínez-Dueñas Espejo (1987-1989, 1990).

⁸ Aunque nuestro trabajo se enmarca dentro de la estilística anglosajona, no ignoramos la existencia de las corrientes continentales de esta disciplina, con una orientación teórica y unos planteamientos diferentes. Dentro de ellos se enmarcan los trabajos de Bally (1909), Guiraud (1954, 1969), Riffaterre (1971), Amado Alonso (1986, 1997) o Dámaso Alonso (1993), entre otros. Sobre la estilística y sus diferentes ramas, resulta fundamental el libro de Alicia Yllera titulado *Estilística, poética y semiótica literaria* ([1974] 1984), en el que la autora repasa los principales autores y aproximaciones que se incluyen. Otros trabajos que también abordan la complejidad del término son los de Gago (1993) y Gómez (1996).

estilística se debe a la confluencia de varios factores. El acercamiento de la crítica literaria al texto como el principal objeto de estudio, la pretensión del formalismo y el estructuralismo de determinar las propiedades del texto poético, y la metodología de análisis empleada por Spitzer (1948) favorecieron el surgimiento de lo que hoy conocemos como estilística.

La crítica literaria de la primera mitad del siglo XX se caracterizó por dar una importancia cada vez mayor al texto literario como objeto de estudio. En Gran Bretaña, autores como I. A. Richards y W. Empson abanderaban el movimiento conocido como *Practical Criticism*, una corriente de orientación psicológica preocupada por la reacción del lector ante el texto literario. En Estados Unidos, C. Brooks, R. Wellek y A. Warren defendían el llamado *New Criticism*, muy similar al anterior pero con una orientación más descriptiva. Ambos movimientos críticos implicaron un cambio sustancial con respecto a la crítica literaria precedente, pues por primera vez en los estudios literarios, el foco estaba en el texto y no en el autor.

Paralelamente, otras corrientes críticas como el formalismo ruso o el estructuralismo checo focalizaron su atención sobre el texto literario. En Moscú, Jakobson centró sus estudios en torno al concepto de *lenguaje poético* [*poetic language*], tratando de determinar las propiedades lingüísticas para que un texto pudiera considerarse literario. Con la llegada de Jakobson a Praga, el estructuralismo se preocupó igualmente por el lenguaje poético. Siguiendo la línea marcada por este autor, Mukarovsky defendió la idea de que el texto literario se desviaba del lenguaje estándar [*standard language*], provocando un efecto de defamiliarización en el lector. Tiempo después, Jakobson sugirió que este efecto también se producía mediante estructuras paralelas, sentando las bases de lo que acabaría siendo la estilística (Busse y McIntyre, 2010: 6).

En la Europa continental, algunos investigadores también centraron su atención en el estudio lingüístico de la literatura. En concreto, el austriaco Leo Spitzer (1948) propuso un método analítico basado en dos etapas fundamentales: en primer lugar, la interpretación del texto literario; en segundo lugar, el análisis lingüístico para comprobar la validez o no de la hipótesis inicial. Autores como Auerbach (1953), Bally (1909) o Guiraud (1954) también trabajaron en líneas similares (Busse y McIntyre, 2010: 7).

El acercamiento de la crítica literaria al análisis lingüístico del texto, así como la preocupación de determinadas corrientes lingüísticas por el texto literario dieron lugar a un conjunto de publicaciones que implicaron el nacimiento de la estilística como disciplina académica. El artículo de Jakobson titulado "Closing Statement: Linguistics and Poetics" (1960) es fundamental en este sentido. Tal y como explica Weber (1996), se trata de un ensayo que Jakobson defendió en 1958 en la conferencia *Style in Language*, y en el que solicitaba una estilística explícita, objetiva, científica y estructuralista acorde a la lingüística científica y estructuralista del momento (Weber, 1996: 1). Una de las partes más importantes de este trabajo es la que subrayaba el carácter conciliador de esta disciplina, planteando la necesidad de que la lingüística y la literatura se tendieran la mano de una vez por todas: "A linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unacquainted with linguistic methods, are equally flagrant anachronisms." (1960: 377). Junto al artículo de Jakobson (1960), los libros *Style in Language* de Sebeok (1960), *Essays on Style and Language* de

Fowler (1966), *A Linguistic Guide to English Poetry* de Leech (1969) y *Linguistics and Literary Style* de Freeman (1970) marcaron el comienzo de la estilística moderna tal y como la conocemos hoy (Short, 2005).

La preocupación de la estilística por la literatura y su carácter interdisciplinar fueron el origen de algunas críticas. Así, la disciplina fue acusada de eclecticismo, de no poseer una base teórica y metodológica asentada y de ser sólo una rama más dentro de la crítica literaria (Busse y McIntyre, 2010: 8). A raíz de estas acusaciones, esta disciplina comenzó a evolucionar y abandonó poco a poco la visión formalista de los años anteriores.

Por un lado, a finales de los sesenta autores como Crystal y Davy (1969) y Enkvist (1973) decidieron reorientar sus trabajos de investigación hacia textos no literarios, aunque tuvieron que pasar muchos años para que la estilística no literaria terminara de asentarse mediante trabajos como los de Carter y Nash (1990) (Busse y McIntyre, 2010: 8-9). Por otro lado, en los años setenta, Widdowson (1975) afirmó que el valor del análisis lingüístico de los textos literarios estaba en su potencial pedagógico, facilitando la enseñanza de la literatura (1975: 1). Poco después, Carter (1982) defendería como disciplina la idea de que también a través de la literatura se puede aprender sobre el lenguaje (1982: 6). La estilística pedagógica centró, por tanto, sus esfuerzos, en mejorar la enseñanza de la lengua y la literatura entendiendo ambas disciplinas como complementarias, como demuestran algunas publicaciones como las de Carter (1988), Short y Candlin (1988), Adamson (1988), Verdonk (1988) y Van Peer (1988). En los últimos años, el libro *Pedagogical Stylistics: Current trends in language, literatura and ELT* (Burke, Csabi, Zerkowitz y Week, 2012) ha supuesto un nuevo impulso en este campo.

Finalmente, la gramática sistémico-funcional de Halliday (1971, 1978, 1985) y su visión del lenguaje como fenómeno social fueron fundamentales para el desarrollo de la llamada estilística funcional. Para Halliday, el contexto es esencial para el lenguaje porque influye en el proceso de creación de significado, de igual forma que el lenguaje también es capaz de influir en el contexto en el que se produce (Nørgaard et al., 2010: 3). Aplicadas estas ideas a la estilística, los rasgos formales del texto sólo se consideran relevantes si son funcionales, esto es, si poseen significado o producen un determinado efecto (Weber, 1996: 2). Esta visión del lenguaje tuvo dos consecuencias inmediatas para la estilística: por un lado, provocó un cambio metodológico al preocuparse por fragmentos de texto de un tamaño cada vez mayor (Carter y Simpson, 1989); por otro lado, y gracias a las herramientas proporcionadas por la lingüística sistémico-funcional, se comenzaron a estudiar por vez primera los textos narrativos (Leech y Short, 1981).

La importancia del lenguaje como fenómeno social y la influencia de elementos contextuales como la edad, el género o el registro favorecieron el desarrollo de nuevas ramas de la estilística preocupadas por la representación de la ideología a través del lenguaje. La estilística crítica considera que el lenguaje no es neutral, sino que a través de su uso se advierten implicaciones ideológicas que reflejan estructuras de poder y desigualdades sociales. Trabajos como los de Fowler (1991; [1986] 1996), Falces Sierra (1994, 1997, 2000), Jiménez Heffernan (2010) Jeffries (2010) demuestran la capacidad del lenguaje para influir en el pensamiento humano a través de propiedades lingüísticas no siempre perceptibles a primera vista. El papel de la estilística en estos casos es mostrar, a través del análisis del lenguaje, cual es la ideología que subyace en los textos en cuestión.

Por su parte, la estilística feminista ha estudiado la representación de la mujer en la literatura y en la cultura popular, tratando de demostrar la posición inferior del género femenino y las relaciones de patriarcado. Algunas de las publicaciones más destacadas dentro de este grupo son las de Mills (2006), Burton (1982), Calvo (1994), y Walsh (2001).

También como resultado de la visión del lenguaje como semiótica social, la estilística tomó muchos de los principios de la pragmática. Surgida a finales de los setenta y principios de los ochenta, la estilística pragmática se centró en cómo el contexto determinaba el significado de la obra literaria, prestando atención a cuestiones como los actos de habla [*speech-act*] o las implicaciones [*implicatures*]. Trabajos como los de Carter (1982), Carter y Simpson (1989), Leech (1992), Martínez-Cabeza, López Folgado y Martínez-Dueñas Espejo (2000), Soria Clivilles y Romero González (1997, 1998) o Black (2006) han sido importantes dentro de esta subdisciplina, la cual permitió a su vez el estudio del discurso dramático dentro de la estilística (Burton, 1980; Short, 1981) (Busse y McIntyre, 2010: 9).

En los años noventa, la estilística cognitiva surgió como aplicación de los principios de la lingüística cognitiva al texto literario. Partiendo de la idea de que el significado resulta de la interacción entre el texto y la mente del ser humano, la estilística cognitiva busca determinar el significado de los textos tomando en consideración el procesamiento y la comprensión de los mismos por parte del lector (Busse y McIntyre, 2010: 9). Entre otros, destacan en este campo los trabajos de Freeman (1993; 1995), Alderson y Short (1989), Stockwell (2002), Semino y Culpeper (2002), Gavins y Steen, (2003), Burke (2007, [2005] 2008, 2010, 2011) y Jeffries (2008). Como explican Nørgaard et al. (2010), la variedad de marcos teóricos y modelos de análisis que se incluyen dentro de la estilística cognitiva demuestra el buen estado de salud de la disciplina (2010: 8-9).

En la última década, la estilística ha desarrollado nuevos campos de aplicación entre los que destacan algunos como la estilística de corpus, la estilística multimodal, la estilística fílmica [*film stylistics*] o la estilística histórica. La estilística de corpus, surgida como aplicación de la lingüística de corpus a los textos literarios, se caracteriza por el uso de herramientas informáticas para llevar a cabo los análisis textuales. Frente a otras metodologías, permite estudiar una gran cantidad de textos a la vez y determinar rasgos léxicos y semánticos que podrían pasar inadvertidos si se llevara a cabo un análisis manual de los mismos (Nørgaard et al., 2010: 4). Algunos trabajos destacados en este campo son los de Louw (1997), Semino y Short (2004), o Mahlberg (2007). La estilística multimodal, que toma los principios desarrollados dentro del campo de la multimodalidad, analiza el proceso de creación del significado a través de otros medios diferentes al lenguaje, como por ejemplo, mediante el uso del color o de las imágenes visuales (Van Leeuwen, 2006; Nørgaard, 2009). La estilística fílmica [*film stylistics*] aplica las herramientas tradicionales de análisis textual al estudio del cine, como han realizado, entre otros, Baldry (2004), O'Halloran (2004), Pun (2008), Tseng (2008), Short (2007) o Montoro (2006; 2010a; 2010b). Finalmente, la estilística histórica se encarga del análisis de textos históricos desde la perspectiva estilística, así como del estudio diacrónico de cuestiones lingüísticas a través de los textos literarios (Nørgaard et al., 2010: 4). Algunos

trabajos de este campo son los de Busse (2006a; 2006b; 2010a; 2010b) o Martínez-Dueñas Espejo (1993, 1996, 1998), entre otros.⁹

En la actualidad, esta disciplina ocupa una buena posición dentro de los estudios filológicos. En países como España, Gran Bretaña, Holanda o Dinamarca, la estilística ha encontrado su lugar dentro del sistema educativo universitario; también en otras partes del mundo como Japón, Estados Unidos o África, el interés es cada vez mayor (Nørgaard et al., 2010: 5). Además de los numerosos programas académicos que ofrecen esta asignatura, y en su afán por difundir la disciplina, Michael Short y la Universidad de Lancaster han puesto en marcha una asignatura online, *Language and Style*, en la que difunden los aspectos fundamentales en cuanto a poesía, narrativa y teatro.¹⁰ Por otra parte, se han creado algunas asociaciones cuyo nexo en común es el interés por esta disciplina: PALA [*Poetics and Linguistics Association*] e IALS [*International Association of Literary Semantics*] son los casos más relevantes. *Language and Literature, Style y Journal of Literary Semantics* publican trabajos de investigación en este campo. A estas revistas se suman los numerosos libros y manuales que la estudian, bien desde una perspectiva general y metodológica (Short, 1996; Toolan, 1998; Simpson, 2004; Leech, 2008; Jeffries y McIntyre, 2010; Wales, 2001...), o bien profundizando en alguna de las corrientes en las que se ha ido subdividiendo con el paso de los años: la estilística cognitiva (Stockwell, 2002; Burke, 2006; Semino y Culpeper, 2002; Gavins y Steen, 2003), la estilística de corpus (Semino y Short, 2004; Louw, 1997; Toolan, 2009) o la estilística histórica (Jucker y Taavitsainen, 2008; Jacobs y Jucker, 1995) son algunos ejemplos.

1.2. FOREGROUNDING

Este segundo apartado está dedicado al concepto *foregrounding*, elemento clave de nuestro trabajo. En él, discutimos la evolución del término a lo largo del siglo XX, mostrando cómo poco a poco se han ido haciendo las aportaciones necesarias para entender qué significa este concepto hoy en día. Para ello, y siguiendo un orden cronológico, explicamos el origen y los antecedentes del concepto en el formalismo ruso y la escuela de Praga, así como su posterior desarrollo dentro de la estilística británica.

1.2.1. DEFINICIÓN

El término *foregrounding* hace referencia a un principio artístico por el cual una obra presenta determinados rasgos que destacan sobre otros que son percibidos con un menor impacto. Aplicado a la literatura, este concepto posee dos significados

⁹ Para obtener información detallada sobre las distintas ramas de la estilística, así como referencias adicionales para cada una de ellas, consultar Nørgaard et al. (2010: 7-48).

¹⁰ La asignatura se encuentra disponible en la página web www.lancs.ac.uk/fass/projects/stylistics.

complementarios: por un lado, hace referencia al proceso por el cual determinadas partes de un texto (o el texto en su conjunto) se alejan de las normas lingüísticas, de las normas sociales o de las expectativas del lector. Por otro lado, *foregrounding* implica el efecto que este proceso produce sobre el texto, y que generalmente es psicológico, puesto que altera nuestro proceso de lectura y nuestra percepción e interpretación de la obra. En palabras de Leech (2008), “it [*foregrounding*] is the meeting point of formal and functional points of view. Formally, foregrounding is a deviation, or departure, from what is expected in the linguistic code or the social code expressed through language; functionally, it is a special effect or significance conveyed by that departure” (2008: 3).

Podemos aplicar este principio a una de las ediciones más recientes del libro *The Neverending Story* (Ende, [1979] 1984), en el que se produce un proceso de desviación que hace destacar al texto. Según las convenciones tipográficas, el texto de los libros suele publicarse en negro; por el contrario, *The Neverending Story* (Ende, [1979] 1984) está impreso en dos colores que se van alternando a lo largo de las páginas, y que son el rojo y el verde. Si el negro constituye la norma, el rojo y el verde suponen la desviación. Este uso tipográficamente no convencional nos indica que hay algo a tener en cuenta, nos produce una reacción frente a lo convencional y nos prepara para la posterior lectura. Una vez que nos introducimos en la historia, la disposición tipográfica del libro nos permite reconocer que hay dos realidades diferentes: por un lado, la historia fantástica, representada por el verde sobre rojo; por otro lado, la historia real, representada por el rojo sobre verde. Cuando estamos inmersos en la lectura de un fragmento en verde, nos olvidamos de lo rojo (y viceversa), porque automáticamente pasamos a otro nivel narrativo diferente.

El concepto *foregrounding* se utilizó por primera vez en 1964 como traducción al inglés del término checo *aktualizace*.¹¹ En ese año, Paul Garvin publicó el libro *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, una selección de varios artículos de la Escuela de Praga que habían sido escritos en los años treinta y cuarenta. En la introducción, Garvin (1964) resume algunas ideas fundamentales que la escuela tiene sobre la función estética del arte, y explica su conexión con dicho término. En palabras de Havranek (1932), la función de la literatura no es comunicativa (como sí ocurre con otras formas textuales) sino estética, puesto que el texto se convierte en el principal foco de atención. La literatura responde a la pregunta de *qué es*, y no *para qué sirve*, y esta función estética se consigue mediante el proceso de *foregrounding*, completamente opuesto al de automatización:

Every object or action, language included, can be assigned a practical function—utilitarian for tools, communicative for language, and so on. If, however, an object or action becomes the focus of attention for its own sake and not for the sake of the practical function it serves, it is said to have an aesthetic function; that it, it is responded to for what it *is*, and not for what it is

¹¹ Existe un error en la traducción de Garvin (1964) que se ha extendido a los trabajos posteriores que también han empleado este concepto (Van Peer, 1986: 5). Garvin (1964) habla de *aktualisace*, empleando la letra <s> (1964: viii), cuando en realidad la correcta representación ortográfica del término es con <z> [actualizase].

for. Thus, the esthetic function as such is not limited to works of art and literature but can appear in connection with any object or action. It comes about by virtue of what I have translated as *foregrounding*, as opposed to *automatization*.

Havranek, 1932; en Garvin, 1964: vii-viii

Salvo raras excepciones, no existe una traducción del término *foregrounding* al español. Autores como Selden (1987: 19) o Valles Calatrava (2008: 103) hablan de *revelación de los recursos*:

El subrayar el proceso real de presentación recibe el nombre de “revelar” una técnica. Muchos lectores encuentran irritante la novela de Sterne [*Tristan Shandy*] por las continuas referencias a su propia estructura, pero “revelar” los recursos utilizados es, desde el punto de vista de Shklovsky, lo más *literario* que una novela puede hacer.

Selden, 1987: 19

Aun así, nosotras hemos preferido mantener el término inglés *foregrounding*, tal y como ha hecho la mayor parte de la crítica.

1.2.2. ANTECEDENTES. EL FORMALISMO RUSO Y LA ESCUELA DE PRAGA

Como explica Van Peer (1986) en su libro *Stylistics and Psychology. Investigations of foregrounding*, este concepto tiene su origen en el formalismo ruso, más concretamente en la noción de *desfamiliarización* [*defamiliarization*, del ruso *ostranieni*], tal y como propone Shklovsky (1917). Este proceso de *desfamiliarización* o extrañamiento consiste en hacer que la gente perciba elementos corrientes de forma extraña o anómala, logrando así una recepción más fuerte de dichos elementos. En palabras de Shklovsky:

The purpose of art is to impart the sensation of things as they are perceived and not as they are known. The technique of art is to make objects ‘unfamiliar’, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged.

Shklovsky, 1917; en Van Peer, 1986: 2

Según la teoría propuesta por Shklovsky (1917; en Van Peer, 1986:2), la función del poeta (y del artista en general) es la de romper la rutina del lector y la percepción

automática de la obra literaria. Cuando el texto contiene elementos destacados o que se desvían de la norma, el efecto que produce es el de retardo [*retardation*], lo que ralentiza y dificulta la comprensión de la obra de arte. Desde esta perspectiva, el formalismo centró su atención en las convenciones poéticas, intentando describir, desde esta perspectiva y de forma aislada, los rasgos lingüísticos del texto literario. En cierto modo, el formalismo ruso propició el posterior desarrollo del concepto *foregrounding* a partir de dos cuestiones fundamentales: por un lado, su aportación de la idea de desfamiliarización como proceso artístico; por otro, su concepción de la literatura en términos de desviación de la norma (Van Peer, 1986: 2).

De forma diferente, y a partir de los principios del formalismo, el estructuralismo prefirió analizar la interdependencia y la influencia mutua de los procesos lingüísticos como parte de un proceso más amplio:

Fokkema (1976: 163) observes that, when they [the formalists] started studying (and stressing) the interdependence of the various elements of literatura as opposed to their earlier emphasis on devices in isolation, the shift towards structuralism became fact.

Van Peer, 1986: 4-5

“The Functional Differentiation of the Standard Language” (Havranek, 1932; en Garvin, 1964) es un estudio sobre las diferencias funcionales que se producen en la lengua estándar. Havranek (1932) distingue en este trabajo entre cuatro tipologías textuales diferentes (conversacional, científico, cotidiano y poético), cada uno de ellos con una función propia (Havranek, 1932; en Garvin, 1964: 14). Para el crítico, estas diferencias se basan en el empleo de diversos recursos (léxicos, sintácticos, fonológicos y morfológicos), así como en la forma en que éstos se utilizan (Garvin, 1964: 5). Entre las diferentes formas de utilización del lenguaje, existe una que consiste en un doble proceso de automatización [*automatization*] y *foregrounding*:

By *automatization* we thus mean such a use of the devices of the language, in isolation or in combination with each other, as is usual for a certain expressive purpose, that is, such a use that expression itself does not attract any attention; the communication occurs, and is received, as conventional in linguistic form and is to be “understood” by virtue of the linguistic system without first being supplemented, in the concrete utterance, by additional understanding derived from the situation and the context. [...] By *foregrounding*, on the other hand, we mean the use of the devices of the language in such a way that this use itself attracts attention and is perceived as uncommon, as deprived of automatization, as deautomatized.

Havranek, 1932; en Garvin, 1964: 9-10

La visión de Havranek (1932) resultó fundamental en los años treinta porque sentó las bases del término *foregrounding* al inventar dos conceptos completamente opuestos. En este sentido, las palabras de Havranek (1932) son reafirmadas por Hasan (1987), quien defiende la idea de que es imposible concebir todo esto sin el concepto de *contraste*:

The concept basic to foregrounding is that of contrast; and as applied to a text, the contrast is a contrast to the norms of that text. [...] 'Contrast' is a very general notion: given any two sentences, you can always find some parameters along which they could be said to contrast. We therefore need to know when contrast is significant, because it is only significant contrast that is called foregrounding.

Hasan, [1985] 1989: 94

De esta forma, el contraste entre lo que sobresale en el texto [foreground] y lo que no [background] resulta fundamental para que la noción de *foregrounding* tenga sentido. Más aún, y en palabras de la autora, este proceso resalta ciertos aspectos, pero determina también aquellos otros que permanecen en el fondo:

By being itself highlighted, foregrounding also brings to attention that against which it is highlighted. Thus it is not simply the foregrounded 'bits' that are important to the understanding of the meanings of the text, but rather the opposition that is being set up by the contrast.

Hasan, [1985] 1989: 95

Aunque Havranek (1932) estableció las características funcionales del lenguaje poético como tipología textual, fue realmente Mukarovsky quien desarrolló esta cuestión en su artículo "Standard Language and Poetic Language" (1932). Para éste, la verdadera señal de identidad de la poesía está en la presencia de elementos destacados [foregrounded] mediante la desviación con respecto a la norma preestablecida. En palabras de Mukarovsky:

It is thus obvious that the possibility of distorting the norm of the standard [...] is indispensable to poetry. Without it, there would be no poetry. [...] Poetic language is a different form of language with a different function from that of the standard. [...] The distortion of the norm of the standard is, however, of the very essence of poetry, and it is therefore improper to ask poetic language to abide this norm.

Mukarovsky, 1932; en Garvin, 1964: 25-27

Las aportaciones de Mukarovsky (1932) fueron posteriormente resumidas por Van Peer (1986). La lengua poética no se define por sus características (como se afirmaba desde el formalismo), sino por su función estética. Esto implica que el lector centra su atención sobre el mensaje en sí mismo, dejando en un segundo plano el valor comunicativo del mismo. Por ello, el poeta debe buscar la máxima de *foregrounding*, para tratar de focalizar la atención lectora sobre el texto poético:

As such, poetic language is not defined in terms of its properties, but in terms of its function, which lies in its aesthetic effect. This aesthetic effect results from the fact that attention is concentrated on the linguistic sign itself, and not, as ordinary language, on the communicative result. [...] The aim of the poet must consequently lie in achieving the maximum of foregrounding. [...] A tension arises from the structure of the literary work of art, which is seen as a complex yet unified aesthetic structure, defined by the interrelationships between those items that are foregrounded and those elements in the work that remain in the background (1964a:48; 1964b:65).

Van Peer, 1986: 7

En el estructuralismo checo, Jakobson es la figura clave e indudable antecesor de la estilística tal y como la entendemos hoy. Muchas de las cuestiones discutidas en la estilística en las últimas décadas fueron propuestas por él, y tras Mukarovsky, terminó de desarrollar las bases epistemológicas del concepto *foregrounding*. Si bien Mukarovsky (1932) asoció dicho concepto a los procesos de desviación de la norma,¹² Jakobson consideró que también es posible destacar determinados elementos mediante procesos de *paralelismo* (1960). Concebido como la repetición de determinadas estructuras o elementos a lo largo de un texto, Jakobson (1960) cree que este principio resulta fundamental dentro de discurso poético, siendo mucho más importante que otras cuestiones que tradicionalmente se han asociado a la poesía, como es el caso de la rima:

Rhyme is only a particular, condense case of a much more general, we may even say the fundamental, problem of poetry, namely *parallelism*. Here again Hopkins, in his student papers of 1865, displayed a prodigious insight into the structure of poetry: the artificial part of poetry, perhaps we shall be right to say all artifice, reduces itself to the principle of parallelism. The structure of poetry is that of continuous parallelism, ranging from the technical so-called parallelism of Hebrew Poetry and the antiphons of Church music up to the intricacy of Greek or Italian or English verse.

Jakobson, 1960: 368

¹² Para obtener información adicional sobre el concepto de *desviación*, consultar Levin (1965), Sinclair (1966) y Halliday (1971). Para obtener información adicional sobre el concepto de *norma*, consultar

Por otra parte, Levin ([1962] 1969) desarrolló un poco más esta cuestión en el segundo capítulo de su libro *Linguistic Structures in Poetry* ([1962] 1969: 30-41). Refiriéndose a este proceso como *couplin*,¹³ Levin menciona fundamentalmente dos tipos de equivalencia: fonética y semántica ([1962] 1969: 31). Aunque con el tiempo las posibilidades de producir equivalencia o paralelismo se ampliarían, el capítulo de Levin ([1962] 1969) fue, al igual que el de Jakobson (1960), fundamental para proponer un concepto que a lo largo del tiempo ha recibido menos atención que el de *desviación*.

1.2.3. DESARROLLO. LA ESTILÍSTICA BRITÁNICA

A finales de la década de los sesenta, la estilística incorpora el término a sus principios teóricos. Desde que esto se produce, el concepto se convierte en una cuestión fundamental de la disciplina; sin embargo, son pocos los trabajos que verdaderamente han ayudado al desarrollo del concepto, dándose por sentado la validez del mismo. En este sentido, destacan especialmente las publicaciones de Leech (1969; 2008), Short (1973; 1996), Van Peer (1986; 2007), Carter y Nash (1990) y Douthwaite (2000). Además, y muy probablemente, las principales aportaciones de la estilística son, por un lado, la vinculación que se establece entre los conceptos de desviación y paralelismo como los dos procesos estilísticos a través de los cuales se produce *foregrounding* (Leech, 1966), y por otro, la comprobación de la validez del término mediante los estudios empíricos llevados a cabo por Van Peer en 1986 y 2007.

Geoffrey Leech fue el primer autor en tomar el concepto *foregrounding* e incorporarlo a los estudios de estilística. En apenas cinco años, presentó la definición del término (1965), combinó los conceptos *desviación* y *paralelismo* (1966) y desarrolló en profundidad la noción de *foregrounding* (1969). Ya en 1965, Leech define este concepto en su artículo “‘This bread I break’—Language and Interpretation” (1965) como principio básico de la comunicación estética, lo que lo convierte en algo fundamental para el estudio de la poesía:

Foregrounding or motivated deviation from linguistic, or other socially accepted norms, has been claimed to be a basic principle of aesthetic communication. Whether or not the concept is applicable to any great extent to other art forms, it is certainly valuable, if not essential, for the study of poetic language.

Leech, 1965; en Leech, 2008: 30

¹³ Jakobson (1960) emplea el término paralelismo [*parallelism*], que es el que por tradición se ha mantenido hasta nuestros días.

En “Linguistics and the Figures of Rethoric” (1966), este mismo autor lleva a cabo una de las aportaciones fundamentales a los estudios de *foregrounding*: la unión de los procesos de desviación y paralelismo como los dos recursos estilísticos a través de los cuales se puede alcanzar dicho efecto (Leech, 1966; en Van Peer, 1986: 14). Leech (1966) vincula ambos procesos con las relaciones paradigmáticas y sintagmáticas propuestas por Jakobson (1960),¹⁴ de manera que existen dos tipos de *foregrounding*: paradigmático y sintagmático. El primero consiste en la selección, en un punto concreto del texto, de un elemento lingüístico que normativamente no se permite, o que no se espera, y que por tanto se aleja de lo convencionalmente establecido; este tipo de selección se corresponde con los procesos de desviación. El segundo se trata de la repetición de uno o varios elementos lingüísticos a lo largo del texto; en este caso, estamos hablando de paralelismo (Leech, 1966; en Van Peer, 1986: 14). Para Leech, ambos casos son una cuestión de grado, (Leech, 1966: 137-140; en Van Peer, 1986: 15).

Junto a estos dos artículos, Leech (1969) desarrolla en profundidad el concepto *foregrounding* en su libro *A Linguistic Guide to English Poetry*. La visión que ofrece el autor es formalista y tradicional, pues está fundamentada en cuestiones métricas (1969: 73-130) y en las figuras retóricas (1969: 148-182). Aun así, Leech (1969) considera que el empleo de las figuras retóricas y de otras licencias poéticas son formas de desviación que ocurren en poesía, y que sirven para alcanzar el efecto de *foregrounding*, uniendo de esta forma la retórica tradicional, el formalismo, el estructuralismo y la estilística. Para el autor, el significado de una obra de arte radica en este tipo de procesos (1969: 57). Como afirmaban Mukarovsky (1932) y Havranek (1932), el autor mantiene la idea de que los procesos de desviación no son exclusivos de la poesía, la cual, además, está sujeta a las normas generales de la lengua inglesa y a las normas poéticas específicas (1969: 57). Probablemente, la mayor aportación de Leech al concepto de *foregrounding* haya sido la de abrir el espectro de los niveles lingüísticos de análisis, a través de los cuales el autor puede llevar a cabo procesos de desviación. Si para Mukarovsky (1932; en Garvin, 1964: 20) el efecto de *foregrounding* se alcanzaba básicamente mediante procesos de selección léxica, el crítico considera otros niveles lingüísticos como el fonológico, el grafológico o el gramatical. En este sentido, destaca especialmente el tercer capítulo del libro, “Varieties of Poetic Licence” (1969: 36-55), en el que ofrece información detallada acerca de la organización del lenguaje como sistema y de los tipos de procesos de desviación que pueden ocurrir en los distintos niveles descriptivos que lo forman.¹⁵

¹⁴ Para Jakobson (1960), la poesía (y cualquier otra tipología textual) funciona gracias a la combinación de procesos paradigmáticos y sintagmáticos. Los procesos paradigmáticos son aquellos en los que el emisor selecciona los elementos lingüísticos según el principio de equivalencia, esto es, según el grado de similitud o diferencia con respecto a los otros elementos lingüísticos que forman el texto. Los procesos sintagmáticos son aquellos en los que el emisor combina los elementos lingüísticos unos con otros, en función de las normas gramaticales establecidas. Y es a través de la intersección de estos dos procesos de selección y combinación lingüística como se consigue una comunicación efectiva (1964 [1960]: 358).

¹⁵ El esquema mostrado por Leech (1969: 37) reproduce con ligeras variaciones el que aparece en Halliday, McIntosh y Strevens (1964: 18). Puesto que esta cuestión está relacionada con los niveles lingüísticos de análisis, y nuestra tesis se centra en la grafología como uno de esos niveles, desarrollaremos el tema más adelante, haciendo especial énfasis en el nivel grafológico.

Poco después de las aportaciones de Leech (1965; 1966; 1969), Short (1973) publicó un artículo titulado "Some Thoughts on Foregrounding and Interpretation", en el que valoraba y cuestionaba algunas de las ideas introducidas por Leech. Aquí, Short consideraba que existían ciertos problemas en cuando a la concepción misma del concepto *foregrounding*. Para Short (1973), destacaban la falta de trabajos sobre las normas (lingüísticas y/o sociales) que actúan como referente para provocar este efecto (1973: 98) y la dificultad para establecer una escala a través de la cual relacionar el grado de desviación de distintos procesos (1973: 99), tal y como ya había reclamado previamente Leech (1966: 137-140). El crítico ofrece algunas alternativas al vacío teórico que, según él, existían. Alternativas que han ayudado a desarrollar el concepto, y que son básicamente dos: en primer lugar, la incorporación del *contexto* como un factor necesario para saber cuándo existe un proceso de desviación: "To be able to decide whether the use of a word is going to be deviant or not one has to know the specific situational context in which the word or phrase in question occurs." (1973: 101). En segundo lugar, la percepción del concepto *desviación* como un proceso mental y social (y no solamente lingüístico): "But when it is deviant it is not because the expression does not occur as often as 'three feet away' but because we do not measure in farmyards." (1973: 102). Asimismo, Short (1973) profundiza en el concepto *desviación* y reclama una mayor atención sobre el mismo. En palabras del autor:

Thus we can say that a concept of deviation to account for paradigmatic foregrounding has to take a number of different things into consideration. First of all, there are the specific grammatical restrictions of the frame into which the deviation word fits. Secondly, there is the overall semantic applicability of the item used, and thirdly, there are the constraints of the context in which the item occurs. [...] Leech also distinguishes a type which he calls syntagmatic foregrounding as contrasted with paradigmatic [...]. Again, however, [...] other things will have to be taken into account.

Short, 1973: 105

Sobre los niveles lingüísticos sobre los que se observan procesos de desviación, Short (1973) considera que en dichos procesos los niveles están interrelacionados (1973: 106), por lo que no deben analizarse de forma aislada. Igualmente, este autor cree que el proceso de *foregrounding* no tiene interés literario entendiéndolo de manera aislada, sino que su valor depende del contexto en el que se produzca, y de la regularidad con la que se use (1973: 107).

La falta de datos empíricos que avalen la validez del concepto *foregrounding* es el problema del trabajo de Short (1973). Aunque se seguía hablando de dicho término, y se había evolucionado paulatinamente en el estudio del mismo, en los años setenta seguía sin probarse con evidencias reales la existencia de dicho proceso: se habían analizado textos literarios en los que, supuestamente, existía este proceso, se había determinado cuáles eran los procesos lingüísticos a través de los cuales se producía este efecto —desviación y paralelismo—, pero nadie había llevado a cabo estudios experimentales para analizar si, efectivamente, la mente percibía ciertos fragmentos más destacados frente a otros. Por

otra parte, lo positivo es que Short (1973) ofrece una visión más amplia que la que ofrece Leech (1965; 1966; 1969), puesto que justifica la necesidad de tener en cuenta el contexto para acercarnos a los procesos cognitivos. Short concluye su artículo afirmando que es necesario que dentro del texto existan los suficientes ejemplos para que se produzca un esquema de significado [*meaningful scheme*], esto es, para que los procesos de desviación y paralelismo contribuyan al contenido de dicho texto:

Do we have to sit back and wait for a consensus? If everybody does, then one will never be reached. It would seem more sensible to jump in at the deep end and try to match particular interpretations of a work against the text. Instances of foregrounding will be part of the evidence used. If there are enough instances to constitute a meaningful scheme, then all well and good. [...] And moreover, it seems that the value of foregrounding to criticism cannot really be discussed until it is examined more particularly in relation to the notion of an interpretation.

Short, 1973: 108

En definitiva, el trabajo de Short (1973) representa una invitación a trabajos posteriores, para que éstos demuestren la relación entre los procesos de *foregrounding* y la forma en que éstos son interpretados por la mente humana.

Uno de los cambios más significativos en relación con el concepto que aquí tratamos se produjo en 1975 con el libro de Widdowson titulado *Stylistics and the Teaching of Foregrounding*. En él, se introduce el concepto de *discurso*, lo que implica la consideración del texto literario como una serie de estructuras lingüísticas a considerar por su valor comunicativo: “a piece of language use, literary or otherwise, is not only an exemplification of linguistic categories [...] but is also a piece of communication, a discourse of one kind or another” (1975: 27). Esta idea, que el autor desarrolla en el capítulo “Literary as discourse” (1975: 27-46), incluye el desarrollo del concepto de desviación, coincidiendo con la idea propuesta por Short (1973) para que el contexto sea incluido como un elemento central en la definición del término:

[...] linguistic deviations do not occur randomly in a literary work but pattern in with other linguistic features, both regular and irregular, to form a whole. They are understood, therefore, not in isolation with reference only to the linguistic system, or code, but also with reference to the context in which they appear.

Widdowson, 1975: 27

Sin embargo, el verdadero valor de estas palabras radica en su idea de que el discurso literario es desviado en su propia naturaleza. Esto no quiere decir que los

procesos de desviación textuales sean una condición indispensable para distinguir al discurso literario de otras formas discursivas, sino que, como proceso comunicativo, la estructura del texto literario es más compleja y va más allá de los esquemas básicos de la comunicación cotidiana:

[...] although it is quite common to find deviant sentences in literary writing, deviance of this linguistic kind is not a defining feature of literature. What does seem crucial to the character of literature is that the language of a literary work should be fashioned into patterns over and above those required by the actual language system. [...] the effect of this patterning is to create acts of communication which are self-contained units, independent of a social context and expressive of a reality other than that which is sanctioned by convention. In other words, I want to suggest that although literature need not be deviant as text it must of its nature be deviant as discourse.

Widdowson, 1975: 47

La aportación de Widdowson (1975) es fundamental ya que supone la superación definitiva de la perspectiva formalista. Tal y como ya hemos indicado, autores como Havranek (1932), Mukarovsky (1932) o Jakobson (1960) defendieron la idea de que la literatura y la poesía se caracterizaban por una serie de elementos y estructuras particulares. Estas estructuras, junto con su funcionamiento, era lo que permitía hablar de un *lenguaje poético*, y de los procesos de desviación como elemento inherente al texto literario. A partir del estudio de Widdowson (1975), estas ideas son superadas cuando el autor señala que aunque las estructuras desviadas son frecuentes en literatura, lo que verdaderamente la hace única es su carácter autónomo e independiente, junto a su naturaleza discursivamente desviada. Esto permite dar cabida a textos literarios en los que no hay estructuras lingüísticas desviadas o paralelas, pero que no por ello dejan de ser literatura. Aunque Widdowson (1975) no se refiere al término *foregrounding*, sí menciona los procesos de desviación por los cuales se alcanza tal efecto.

La verdadera revolución en cuanto al concepto *foregrounding* se produce en el año 1986, cuando Van Peer publica una versión revisada de su tesis doctoral: *Stylistics and Psychology. Investigations of foregrounding*. Este libro resulta fundamental por dos razones básicas: porque establece las características fundamentales de este concepto y porque, a través de varios estudios de carácter empírico, demuestra su validez como proceso mental de percepción. Van Peer (1986) demuestra con su investigación que variables como la memorabilidad [*memorability*], la notabilidad [*strikingness*], la importancia o el valor discursivo de discusión [*discussion value*] están relacionadas con aquellos procesos estilísticos que producen un efecto de *foregrounding* (1986: 172-173). Esto quiere decir que aquellos fragmentos del texto en los que se produce este efecto, el lector tiene más probabilidades de recordar lo que ha leído, de que ese fragmento le llame la atención, de que le conceda importancia y de que dé pie a futuras discusiones sobre el propio texto. En definitiva, de que el efecto de *foregrounding* es válido como tal. Van Peer (1986) considera

que los procedimientos [*devices*] a través de los cuales se produce este efecto son de naturaleza lingüística, aunque estos procesos se incluyan dentro de la actividad social y comunicativa:

The devices of foregrounding, like most stylistic phenomena, bear on actual linguistic realization. This means that (certainly in a narrow interpretation of the theory of FG) its devices are to be situated on the level of linguistic form. In the case of parallelism formal elements or features are repeated, while deviance displays forms that deviate from others that would more normally have been used. [...] foregrounding devices are not merely instances of linguistic ornamentation, but are embedded in the totality of the linguistic and social activity author and reader engage in. Foregrounding devices, in this view, are linguistic means which author and reader have at their disposal for realizing particular aims.

Van Peer, 1986: 182

A pesar de que el trabajo de Van Peer posee como él mismo declara, ciertas limitaciones (1986: 177-178), la realidad es que se trata de un paso enorme en lo concerniente a este concepto, que logra rellenar la ausencia crítica que la estilística había mostrado hasta entonces.

Habiéndose demostrado la validez del concepto *foregrounding*, Carter y Nash (1990) dan un paso más al llevar a cabo análisis basados en dos ideas fundamentales: en la necesidad de analizar los textos de forma más completa, prestando atención a las cuestiones contextuales y discursivas que los afectan, y en la importancia de aplicar este concepto a textos no literarios. Sobre la primera cuestión, y siguiendo la línea marcada por Short (1973) y Widdowson (1975), Carter y Nash (1990) consideran que el lenguaje de los textos no se puede estudiar de forma correcta si sólo nos centramos en un nivel lingüístico de análisis, puesto que todos los niveles se afectan los unos a los otros y forman parte de un contexto comunicativo más amplio entre lector y escritor. Esto hace que para su estudio tengamos que acudir a unidades de organización lingüística superiores a la gramática:

The first argument is that the language of texts cannot be adequately explored by focusing only on one particular feature of organization such as grammar or phonology. Above all, description must try to account for the ways in which written texts function in contexts and as part of a dynamic process between writer and reader. The way language is patterned in such contexts involves attention to the organization of language beyond grammar [...] and towards large unit of organization across speaking turns (in the case of spoken

language) and across such textual structures as paragraphs (in the case of written language).

Carter y Nash, 1990: 2

Sobre la aplicación del concepto *foregrounding* a textos no literarios, Carter y Nash (1990) consideran que la literatura ha gozado durante todo el siglo XX de una posición privilegiada, al considerarse diferente en relación con otras formas textuales. Para los autores, las diferencias entre los textos literarios y los no literarios no se encuentran en sus características formales, sino en las funciones que llevan a cabo y en los efectos que producen en los lectores. Por esta razón, la estilística debe acercarse a otro tipo de textos y ofrecer los recursos suficientes para el estudio de estos:

Our second main argument is for an approach to the analysis of texts which synthesizes linguistic and literary concerns. We object here to the widespread view that literary language should be privileged by being somehow specially set off against other language uses, and argue instead that differences are due rather to the distinctive functions of the different text *conventions* which frame language in particular contexts, and to which readers respond in different ways. Thus, two main focal points in this chapter are: (1) arguments for the importance of text convention and for the enlargement of the scope of stylistics description [...] and (2) a descriptive strategy which sees literary texts as subject to procedures of analysis which allow the distinctive properties of *all* texts to be discussed.

Carter y Nash, 1990: 2-3

Carter y Nash (1990) también reconocen algunos problemas sobre el propio concepto *foregrounding*, tal y como ya hiciera Van Peer (1986). Para estos autores, resulta difícil medir lo que se espera o lo que es normal en el texto, y por tanto, saber de qué manera funciona el proceso de *foregrounding*. También resulta problemático determinar con qué frecuencia se producen los procesos de desviación en un texto, así como trabajar con oraciones que, a pesar de ser gramaticalmente correctas, incluyen desviación léxica (1990: 5). Aunque Carter y Nash (1990) son conscientes de estas dificultades, no tratan de buscar respuesta a ninguna de estas cuestiones. Por otra parte, y al igual que Short (1973) y Widdowson (1975), defienden una aproximación integral al estudio del lenguaje, que reconoce la influencia mutua entre los diferentes niveles descriptivos. Por ello, presentan brevemente la organización del lenguaje en niveles como la fonología, el vocabulario, la gramática, el discurso y el contexto (1990: 8-9). La clasificación que Carter y Nash (1990) ofrecen en el libro está incompleta, porque olvida otras cuestiones como la grafología o la morfología; pero no debemos olvidar que lo más destacable de este trabajo es el asentamiento de la literatura como discurso y de la relación y afectación mutua entre los distintos niveles del lenguaje.

La mayoría de las publicaciones que se han llevado a cabo dentro del campo de la estilística en los años noventa han tratado los conceptos de *foregrounding*, desviación y paralelismo como elementos inseparables (Short, 1996: 10-16, 36-79; Simpson, 2004: 50-53; Jeffries y McIntyre, 2010: 31-34; Nørgaard et al., 2010: 94-96), a menudo sin aportar nada nuevo sobre ellos. Sin embargo, trabajos como los de Short (1996) y Douthwaite (2000), y el número especial de *Language and Literature* (2007) dedicado a este concepto sí aportan información nueva sobre la cuestión. Short (1996) profundiza en los tipos de desviación que pueden producir el efecto de *foregrounding* dentro de un texto: desviación discursiva, semántica, léxica, gramatical, morfológica, fonológica, grafológica, interna y externa (1996: 37-63). Aunque el autor reconoce que su lista no es exhaustiva (1996: 37), la información que ofrece es muy valiosa, porque explica y ejemplifica de qué manera se materializan muchos de esos procesos, algunos de los cuales aún no habían sido estudiados en profundidad. En consonancia con Widdowson (1975), la desviación discursiva es la fundamental para el autor, puesto que explica la razón de ser de la literatura. Además, y en lo relativo a nuestro trabajo, el proceso de *desviación grafológica* es mencionado de forma explícita y desarrollado a lo largo de varias páginas como uno de los procedimientos que también se deben tener en cuenta.¹⁶

Junto a Short (1996), otra de las aportaciones recientes en este campo ha sido el libro de Douthwaite (2000), *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Se trata, junto a Van Peer (1986), del único trabajo extenso dedicado a este concepto. A diferencia del primero, en el que se había llevado a cabo un estudio empírico para corroborar la validez del concepto, Douthwaite (2000) desarrolla en profundidad todo lo que está relacionado con el mismo, aportando una gran cantidad de información al respecto y numerosas fuentes bibliográficas. Para Douthwaite (2000), las normas son necesarias para la vida y la sociedad, aunque a la vez sean el origen de la rutina (2000: 19). En este sentido, la literatura nos permite observar lo que hay a nuestro alrededor de forma diferente, para prestar atención y darnos cuenta de cosas en las que antes no reparábamos. Douthwaite (2000) cree que esta función de la literatura es la que se corresponde con la teoría de *desfamiliarización* o *extrañamiento* del formalismo ruso. El concepto *foregrounding* y los diversos recursos a través de los cuales se produce son los que permiten hablar de este efecto de *extrañamiento* que provoca la literatura:

Convention is necessary to life. If there were no conventions and no rules, life would be erratic, incomprehensible, unbearable – psychological torture, for one would never know with some degree of comforting certainty what was like to happen next. Nevertheless, convention, however necessary, routinizes life, renders it stale and somewhat intractable – what was, will be. One crucial task of literature is to get us to examine our world anew, with fresh eyes, in order to achieve novel insights [...]. The previous four paragraphs [this] constitute, of

¹⁶ Con anterioridad al libro de Short (1996), Leech (1969) y Van Peer (1993) ya habían hablado sobre la desviación grafológica. En el caso de Leech (1969), el autor apenas dedicó unos párrafos a esta cuestión, aunque puede considerarse el verdadero precursor. Van Peer (1993) dedicó un artículo completo a este tema, aunque en su caso se refería a *Typographic Foregrounding* y no *Graphological Foregrounding*.

course, a skeletal summary of the theory of **defamiliarization**, or **strangement** [...]. Defamiliarization is achieved through the strategy of **foregrounding**. This strategy may be enacted through the use of a wide range of **devices** or **techniques**.

Douthwaite, 2000: 19

Douthwaite (2000) desarrolla el concepto *foregrounding* apoyándose para ello en los recursos que permiten provocar tal efecto, y que no es otro que el de hacer que el lector preste una atención mayor a determinadas partes del texto. Dichos recursos son muy variados, pero se clasifican en dos grupos generales: procesos de desviación y procesos de paralelismo. Así, los fragmentos sobre los que el lector presta una mayor atención poseen también una mayor importancia y significado adicional que el lector debe extraer mediante diversos procesos mentales:

Foregrounding is the deployment of a set of techniques to draw the reader's attention to a certain part of the text so that the reader will pay special attention to it. By focusing on that particular part of the text, the writer is implying that that part has special significance. [...] The series of techniques the writer may deploy to attract the reader's attention range from a high- to low-level of generalization. There are two fundamental high-order techniques – deviation and parallelism. [...] That requires a series of mental operations to be carried out.

Douthwaite, 2000: 37-38

Sin embargo, la verdadera aportación de Douthwaite (2000) consiste en que para él, los *efectos* que todos estos procesos ocasionan son la cuestión fundamental cuando hablamos de *foregrounding*, puesto que modifican la naturaleza del mensaje, y en última instancia, son la clave para valorar el éxito o el fracaso de los procedimientos empleados. De esta forma, un proceso de desviación del que no se extraiga ningún efecto adicional puede considerarse un fracaso por parte del escritor, de igual manera que un proceso de paralelismo que aporte valores nuevos al texto puede ser apreciado como un acierto. Douthwaite (2000) cree que la evaluación del efecto producido es el tercer y último paso dentro del análisis de cualquier texto en el que se produzca *foregrounding*; el primero consiste en la identificación de algo inusual (desviación) o repetitivo (paralelismo) en el texto, mientras que el segundo implica la descripción de los procesos lingüísticos que provocan dichas estructuras marcadas [*foregrounded*]:

Analysing an instantiation of foregrounding is a three-step process. First one identifies an instance of foregrounding – an unusual form, a repetition. Then one describes the precise linguistic constitution that the foregrounding form takes. Third, one gauges the effect produced by the foregrounded form. [...] The crucial problem, then, in foregrounding, is that of **effect**. [...] This has

consequences, or effects. It modifies the nature of the message in some way. [...] Effect is the key to the success or failure of foregrounding.

Douthwaite, 2000: 39

Finalmente, y como ya hicieran otros autores, Douthwaite (2000) también considera que es necesario tener en cuenta los diversos niveles descriptivos en los que se subdivide el lenguaje. En lo que a los objetivos de este trabajo se refiere, la segunda gran aportación de Douthwaite (2000) es la de dedicar un apartado completo a la grafología. A pesar de no desarrollar en profundidad el funcionamiento de este nivel lingüístico, Douthwaite (2000) trata diversos aspectos grafológicos y muestra números ejemplos al respecto:

Graphology exploits low-level symbolic devices such as spelling, punctuation, character type and size, length of utterance, higher-level linguistic units such as text divisions (sentence, paragraph, section, chapter, etc.), and page layout (page size, line length, white space, diagrams and drawings, position on the page).

Douthwaite, 2000: 207

Dado el especial esfuerzo de Van Peer (1986) y Douthwaite (2000) por impulsar los estudios sobre *foregrounding*, la revista *Language and Literature* publicó un volumen especial dedicado a este concepto. El volumen está compuesto por una introducción de Van Peer (2007: 99-104) y varios artículos dedicados a este concepto. Esta introducción repasa brevemente el estado de la cuestión y propone nuevos avances en el estudio del mismo. Si en los años ochenta reconocía las propias limitaciones de su trabajo (1986: 177-178), Van Peer (2007) considera que existe en la actualidad una base empírica mucho más fuerte para justificar la validez del término, pues son varios los estudios que lo demuestran (Dixon et al., 1993; Fialho, 2007; Hakemulder, 2004; Hakemulder, 2007; Miall y Kuiken, 1994a; Miall y Kuiken, 1994b; Miall y Kuiken, 2001; Sopcak, 2007; Van Peer (2007), 1986; Van Peer, Hakemulder y Zyngier, 2007). Van Peer afirma que hay otros estudios similares en proceso, y espera que en un par de décadas exista evidencia empírica suficiente como para pensar en una teoría de *foregrounding* (2007: 99), presentando el volumen de la revista como una nueva y necesaria aproximación al concepto y un impulso para futuros estudios sobre la materia. Aunque algunos trabajos siguen centrándose en cuestiones empíricas (Van Peer y otros, 2007; Fialho, 2007) y relacionadas con el texto literario (Sopcak, 2007; Martindale, 2007), también encontramos aproximaciones completamente novedosas: el estudio de Hakemulder (2007), por ejemplo, estudia la reacción de los espectadores ante elementos destacados [*foregrounded*] en las películas de cine; Miall (2007) vincula este concepto con la categoría estética de lo sublime; Shen (2007) defiende que los estudios sobre *foregrounding* deben apoyarse en una teoría cognitiva que avale la funcionalidad del proceso. De esta manera, el número especial de la

revista dedicado a este concepto consigue aumentar las posibilidades de aplicación a nuevos campos, y reimpulsar el interés por esta idea.

El trabajo más reciente en torno a este tema es el libro de Leech (2008) titulado *Language and Literature: Style and foregrounding*. En este trabajo, Leech (2008) propone una aproximación que defiende este concepto como eje fundamental de la estilística (2008: viii). Para el autor, el concepto de *foregrounding* consiste en el punto de encuentro entre las aproximaciones formales y funcionales que ha recibido a lo largo del tiempo. En este sentido, Leech (2008) ofrece una visión reconciliadora, que no da prevalencia a ninguna de las dos cuestiones, sino que las cree complementarias para una comprensión adecuada del mismo:

[...] a key concept of stylistics, as I have perceived it, is foregrounding [...], and a cardinal value of this principle is that it is the meeting point of formal and functional points of view. Formally, foregrounding is a deviation, or departure, from what is expected in the linguistic code or the social code expressed through language; functionally, it is a special effect or significance conveyed by that departure.

Leech, 2008: 3

Sobre el concepto de *foregrounding*, Leech (2008) reconoce que no está reñido a la literatura, sin embargo, el texto literario se caracteriza por la consistencia y sistematicidad del proceso (2008: 18). El autor cree que el lenguaje “normal” es sólo relevante porque ofrece el *background* para comprender los procesos de desviación y paralelismo, a los que identifica como *syntagmatic foregrounding* y *paradigmatic foregrounding* respectivamente (2008: 18). En este sentido, Leech (2008) continúa los principios teóricos propuestos previamente.

Sin embargo, la verdadera aportación de Leech (2008) es la que justifica la razón de ser de nuestro trabajo, y que consiste en la idea de que el análisis lingüístico debe servir para prestar atención a cuestiones que podrían pasar inadvertidas en un estudio crítico, pero que son igualmente importantes por su función estética. De esta forma, los procesos de desviación y paralelismo son la clave que nos indica qué partes del texto no deben pasarse por alto. En definitiva, Leech (2008) propone un acercamiento mixto que combine el análisis lingüístico con la discusión estética, complementándose mutuamente ambos procesos:

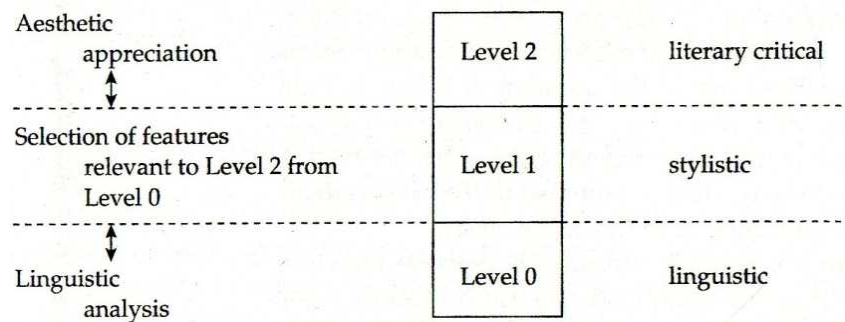
[...] the theory of *foregrounding* leads us to assume that a linguistic deviation, or a pattern of repetition, or an abnormal clustering of features, is worth special consideration. In this way, the linguistic analysis may bring to light features which might be overlooked in a critical assessment, but which might, on further investigation, prove to have an important aesthetic function. Thus the diagram

below may be interpreted as analogous to Spitzer's 'philological circle', in that it implies a 'to-and-fro' motion between linguistic analysis and critical appreciation, in which non-aesthetic discussion explains or supports aesthetic discussion, and aesthetic discussion is further elucidated and enriched in the process.

Leech, 2008: 42

En concreto, el esquema propuesto por Leech para el análisis de un texto literario (2008: 42) es esencial en cuanto a nuestro trabajo, puesto que representa a la perfección la metodología que hemos seguido (v. imagen 1.1). Para Leech (2008), el análisis incluye tanto la apreciación de los procesos lingüísticos, como la selección de los aspectos relevantes y la interpretación y valoración estética del texto literario. Estos tres pasos forman el método de análisis por excelencia dentro de los estudios de estilística, y ayuda, como pretende Leech (2008) a que exista una oscilación constante entre el análisis lingüístico y la apreciación crítica.

Imagen 1.1. Niveles de análisis de un poema (Leech, 2008: 42)



Lo argumentado por Leech (2008) es fundamental para nuestra tesis por varias razones. En primer lugar, considera que hay que prestar atención a los elementos marcados [*foregrounded*] del texto, tanto los que se desvían de la norma como los que siguen patrones de repetición. En segundo lugar, el autor cree que determinados elementos lingüísticos poseen un valor estético relevante para la obra literaria. En tercer lugar, Leech (2008) reconoce la necesaria oscilación entre el análisis lingüístico y la apreciación crítica, sin dejar nunca de lado ninguna de estas dos actividades. Más importante aún, Leech (2008) cree que los procesos de desviación y paralelismo que producen *foregrounding* llevan a buscar sentido al texto literario. Cuando una parte del texto literario nos llama la atención por incluir anomalías o cuestiones que nos parecen raras, esto hace que utilicemos nuestra imaginación para tratar de buscar respuesta a esas cuestiones. Y es precisamente en esta búsqueda de sentido en la que reside el verdadero valor del discurso literario:

[...] foregrounding invites an act of *imaginative interpretation* by the reader. When an abnormality comes to our attention, we try to make sense of it. We use our imaginations, consciously or unconsciously, in order to work out why this abnormality exists. The obvious question to ask, in the case of poetic deviation, is: What does the poet mean by it? In these imaginative acts of attributing meaning, or 'making sense', lie the special communicative values of poetry.

Leech, 2008: 61

En definitiva, la estilística se concibe como una disciplina analítica cuyo objetivo es el estudio de los textos (literarios o no) en función de sus rasgos lingüísticos, así como de otras cuestiones de naturaleza no textual como el contexto histórico o la biografía del autor. Como disciplina, la estilística se basa en el concepto *foregrounding*, según el cual determinadas estructuras lingüísticas sobresalen frente a otras, lo que ocasiona que el lector preste atención a las primeras. Este principio es alcanzado a través de dos procesos generales: la desviación, que consiste en el alejamiento de las convenciones y/o el empleo de estructuras inesperadas para el lector; y el paralelismo, el cual implica la repetición de determinados patrones a lo largo del texto. Aunque la estilística suele dividirse en dos ramas diferentes en función de su objeto de estudio —*estilística literaria* y *estilística lingüística*—, nuestra posición combina ambos puntos de vista, puesto que los principales objetivos de esta tesis son tanto la mejora en la comprensión de la poesía experimental de E. E. Cummings como el estudio del funcionamiento de la grafología como nivel lingüístico descriptivo.

2.

LA GRAFOLOGÍA

The greater the standardization of spelling, the more binding the rules of punctuation are felt to be, the more rigid the norms of typography and layout, the less scope there will be for conveying meaning at the graphic or orthographic level.

Levenston, 1992: 2

El capítulo 2 de esta tesis doctoral, dedicado al estudio lingüístico de la grafología, está organizado en torno a tres apartados: definición, organización y cuestiones teóricas. El primero de ellos está centrado en los distintos significados del término grafología, entre los cuales se encuentran aquellos que cabe llamar “no lingüísticos”, y que consecuentemente, han dado lugar a cierta confusión a la hora de abordar las investigaciones en este campo. Clarificado su sentido, y debido a la falta de trabajos teóricos generales en este campo, proponemos un sistema de clasificación de la grafología que se organiza en cuatro niveles (ortografía literal, puntuación, tipografía y composición), y que parte fundamentalmente de los trabajos de Levenston (1992) y Lennard ([1995] 2006). Finalmente, presentamos una revisión teórica sobre los que hasta el momento sabemos sobre cada una de estas categorías o niveles de descripción, pues si bien son pocas las aproximaciones generales a la grafología, existen una gran cantidad de trabajos que analizan cuestiones particulares como los signos de puntuación o las letras mayúsculas.

2.1. DEFINICIÓN

Frente a los términos que se utilizan para designar otras cuestiones como el léxico o la gramática, el de *grafología* es un vocablo controvertido que incluye una acepción no lingüística: el estudio “que pretende averiguar, por las particularidades de la letra, cualidades psicológicas de quien la escribe” (*DRAE*, 2001). Esta acepción del término ni siquiera recoge el valor lingüístico del mismo, lo que ha ocasionado cierta confusión en cuanto a su significado y un tratamiento dispar por parte de las obras de referencia. Por un lado, hemos encontrado trabajos que no recogen el valor lingüístico del término, como sucede con el *DRAE* (2001) y la *EB* (2011), cuya definición reproducimos a continuación:

Inference of character from a person's handwriting. The theory underlying graphology is that handwriting is an expression of personality; hence, a systematic analysis of the way words and letters are formed can reveal traits of personality. Graphologists note such elements as the size of individual letters and the degree and regularity of slanting, ornamentation, angularity, and curvature. Other basic considerations are the general appearance and impression of the writing, the pressure of upward and downward strokes, and the smoothness of the writing.

EB, 2011

Por otro lado, hemos visto otras obras de referencia que sí recogen el valor lingüístico del término, aunque éste tiende a aparecer en un segundo plano. Esto es lo que sucede con el *OED* (2013), que presenta la definición lingüística del término en su cuarta entrada, refiriéndose a ella como el estudio de los símbolos (impresos y escritos) y de los

sistemas de escritura: “The study of written and printed symbols and of writing systems” (2013).

Frente a este tipo de aproximaciones en las que se aborda la cuestión de forma muy genérica, Wales ([1994] 2001) ofrece una definición mucho más precisa. Para la autora, el término *grafología* o *grafémica* [*graphemics*]¹ hace referencia tanto al estudio de los grafemas y otras cuestiones asociadas con el medio escrito, como al propio sistema lingüístico que se manifiesta a través de la escritura y la tipografía. En este sentido, la grafología se encarga del estudio de aspectos como la puntuación, el espaciado, el tamaño de los tipos o el diseño del texto escrito:

The study of such units [graphemes] in a language is called graphemics, or graphology. [...] Graphemics also embraces other features associated with the written or graphic medium: punctuation; paragraphing; spacing, etc. Different registers make particular use of such graphological features as: size of print and capitalization in newspaper and advertising lay-outs; different typefaces and sizes in dictionaries such as this one; special lines in poetry, etc. [...] Graphology can also refer to the writing system of a language, as manifested in handwriting and typography; and to the other related features [...] e.g. capitalization and punctuation.

Wales [1994] 2001: 182-183

Los primeros autores en emplear el término *grafología* con un sentido lingüístico fueron McIntosh (1961) y Halliday et al. (1964). En 1961, McIntosh se refirió a la grafología reconociéndola como una categoría con un comportamiento análogo al de la fonología: “I have used the word ‘graphology’ in a sense which is intended to answer, in the realm of written language, to that of ‘phonology’ in the realm of spoken language” (1961: 107). Tres años después, Halliday et al. (1964) propusieron una definición más completa en la que subrayaban la relación de la grafología con la ortografía, la puntuación, y cualquier otra cuestión relacionada con los recursos gráficos del lenguaje. Asimismo, Halliday et al. (1964) reconocieron que este nivel del lenguaje posee sus propias estructuras y que éstas no se corresponden directamente con las de la fonología, aunque su función sea representar de forma escrita lo que se habla (1964: 50-51). Consideran estos autores que, como sistema, la grafología posee sus propias unidades de organización: el párrafo, la oración ortográfica (desde la letra mayúscula hasta el punto), la sub-oración [*sub-sentence*] (separada por coma, punto y coma o dos puntos), la palabra ortográfica (separada por los espacios en blanco) y la letra (1964: 51). Aunque la propuesta de Halliday et al. (1964) fue decisiva para la implantación del concepto de grafología dentro de los estudios estilísticos, su aportación no clarificó con exactitud cuáles eran los aspectos susceptibles de ser analizados dentro de la grafología.

¹ Algunos autores han empleado el término *graphemics* para referirse al estudio de los sistemas de escritura. Véase Stockwell (1952), Hamp (1959), Hall (1960, 1963), Francis (1962), Fisiak (1968) Augst (1986), Daniels (1991) o Coulmas (1999).

Curiosamente, después de casi cincuenta años sigue sin existir una teoría general que aborde la grafología como sistema (Van Peer, 1993; Rothman, 1997; Lennard, 2000). Esta falta de estudios generales ha supuesto tres inconvenientes fundamentales. En primer lugar, ha colocado a la grafología en una posición de desventaja en relación con los demás niveles de análisis, sobre los cuales contamos con una gran cantidad de información. En segundo lugar, esta desigualdad de tratamiento ocasiona a su vez una laguna teórica que afecta a la lingüística en general y a la grafología en particular, puesto que no todos sus componentes pueden abordarse con el suficiente rigor científico. Finalmente, y al no existir una base teórica grafológica, nos hemos encontrado ante una serie de preguntas para las que no ha habido respuestas en toda la literatura consultada: ¿Qué elementos lo integran? ¿Cómo funciona cada uno de ellos? ¿Cómo se afectan entre sí unos a otros? Y más importante aún, ¿cuál es el funcionamiento del sistema en su conjunto?

2.2. APROXIMACIÓN LINGÜÍSTICA A LA GRAFOLOGÍA: UNA PROPUESTA TAXONÓMICA

Ante el inconveniente que supone la ausencia de estudios teóricos generales sobre grafología, la solución que hemos planteado consiste en una propuesta de clasificación de la grafología en cuatro categorías generales: ortografía literal, puntuación, tipografía y composición. Esta organización nos ofrece dos ventajas evidentes: la primera, y en relación con el presente capítulo, nos permite agrupar las distintas publicaciones que abordan aspectos específicos de la grafología en torno a una serie de conceptos fundamentales. De esta manera, podemos presentar de forma conjunta y organizada los presupuestos teóricos que fundamentan nuestro estudio. La segunda ventaja es que nos permite también organizar el estudio de los procesos grafológicos y presentarlos de una forma clara y general, como veremos en la segunda parte de nuestro trabajo. En ambos casos, la intención es tratar la grafología globalmente, acercarnos a su estudio lo más ordenadamente posible y tratar de ofrecer una visión general de su funcionamiento en la poesía experimental de E. E. Cummings.

Para presentar nuestra propuesta de clasificación de la grafología, hemos partido de dos publicaciones fundamentales, *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and their Relation to Literary Meaning* (Levenston, 1992) y *The Poetry Handbook* (Lennard, [1996] 2005), sobre las que es necesario aclarar tres cuestiones fundamentales. En primer lugar, ninguno de los dos trabajos constituyen aproximaciones teóricas, especialmente el libro de Levenston (1992), aunque sí incluyen material útil para el estudio de la grafología. En segundo lugar, ninguno de los dos trabajos emplea el término *grafología* para referirse a su objeto de estudio. Levenston (1992) utiliza las expresiones *aspectos físicos* [*physical aspects*] (1992: 1), *forma gráfica* [*graphic form*] (1992: 1) y *graficología* [*graphicology*]

(1992: 155), afirmando que no existe un concepto establecido para referirnos a este tipo de cuestiones: “I still feel justified in claiming that there is no accepted way of referring to the topic, and generally relegating ‘graphicology’ to a footnote, though I have used both noun and adjective—graphicological—in the text” (1992: 155). Por su parte, Lennard ([1996] 2005) utiliza el término *puntuación* [*punctuation*] para referirse a todos los aspectos que nosotras consideramos dentro de la grafología, y sólo como una pequeña parte de todo su trabajo. Sin embargo, el objeto de estudio de ambos trabajos se corresponde, sin lugar a dudas, con lo que nosotros entendemos por *grafología*. En tercer lugar, la visión que estos dos autores ofrecen en relación con la grafología es muy dispar, ofreciendo categorías de análisis completamente diferentes entre sí. Con todo, ha sido gracias a estas dos aportaciones a las que hemos podido llevar a cabo nuestra propia clasificación de la grafología y aplicarla a la poesía experimental de E. E. Cummings.

El esquema general que Levenston (1992) y Lennard ([1996] 2005) utilizan para estudiar las cuestiones grafológicas es muy diferente entre sí. Levenston (1992) emplea una clasificación de cuatro niveles diferentes: ortografía, puntuación, tipografía y composición. Al comienzo de su trabajo, el autor explica la naturaleza de su estudio e introduce estos cuatro conceptos como parte fundamental de la forma gráfica:

“The Stuff of Literature”—I have chosen this catchy but obscure title in desperation; there is no accepted way of referring to the topic. If this were a Ph. D. thesis, there would be no problem; we could put all the relevant information into the subtitle: “The Stuff of Literature: A Study of the Contribution Made to the Meaning and Value of a Work of Literature at the Level of Graphic Form, with particular reference to Spelling, Punctuation, Typography, and Layout”.

Levenston, 1992: 1

Levenston (1992) toma como punto de partida lo que él denomina ignorancia de la crítica literaria ante todas estas cuestiones, y considera, apoyándose en la teoría lingüística de Firth (1957), que en todos los niveles lingüísticos se produce significado, incluso en el grafológico (1992: 2). Por tanto, el autor reclama una mayor atención a estas cuestiones, y aunque su trabajo es más práctico que teórico, su importancia es fundamental porque es el único que aborda la grafología y su papel en la literatura de una forma global y exclusiva.

La aportación de Lennard ([1996] 2005) en este sentido es completamente diferente. *The Poetry Handbook* ([1996] 2005) es definido por el propio autor como “[a] book [...] [for] anyone who wants to read poetry with a better understanding of its craft and technique; it is also a textbook and crib for school and undergraduate students facing exams in practical criticism” (Lennard, [1996] 2005: xxi). Por esta razón, Lennard ([1996] 2005) profundiza en su libro en cuestiones esenciales para el estudio de la poesía como la métrica, la forma poética, la versificación, la rima o la sintaxis. Los capítulos tercero ([1996] 2005: 33-80) y cuarto ([1996] 2005: 81-104) de su libro están dedicados respectivamente a la composición [*layout*] y la puntuación, si bien es cierto que Lennard acaba abordando todas las cuestiones grafológicas en ambos capítulos. La razón es simple:

el autor denomina *puntuación* lo que nosotras entendemos como *grafología*, incluyendo no sólo los signos propiamente dichos, sino también otras cuestiones como la ortografía, el subrayado, los epígrafes o el tamaño de las letras. Lennard ([1996] 2005) propone una escala formada por ocho niveles diferentes, a través de los cuales es posible analizar todos los aspectos relacionados con la puntuación [grafología]. La escala está organizada desde los elementos más primitivos (la forma de las letras que puntúa la página en blanco) hasta los más recientes (la constitución de un volumen o libro como objeto completo de puntuación). Las diferencias entre esta aproximación y la de Levenston (1992) es una cuestión de sistematicidad, como se puede apreciar en la tabla 2.1, pues aunque ambos autores mencionan los mismos aspectos grafológicos, éstos aparecen distribuidos de forma completamente diferente.

Tabla 2.1. Clasificación de los elementos grafológicos de Levenston (1992) y Lennard ([1996] 2005)

Levenston (1992)	Lennard ([1996] 2005: 109-114)
GRAPHIC FORM/ GRAPHICOLOGY	PUNCTUATION
1. Ortografía	1. Apariencia de las letras <i>Apariencia de las letras</i> <i>Juegos de palabras</i> <i>Alteración ortográfica</i>
2. Puntuación	<i>Iconicidad de letras, símbolos y signos de puntuación</i>
3. Tipografía	2. Espacios entre palabras, párrafos, versos y estrofas <i>Supresión/ aumento de espacios en blanco</i> <i>Inclusión de signos dentro de una palabra</i>
4. Composición	3. Signos de puntuación <i>Paradas</i> <i>Indicadores tonales</i> <i>Des/agregadores</i> <i>Signos de omisión</i> <i>Rayas</i> <i>Signos combinados</i> <i>Signos de reenvío</i>
	4. Palabras distinguidas por fuente, color, posición...
	5. Organización de la página, márgenes, apariencia visual
	6. Paginación
	7. Estructura de páginas agrupadas: secciones, capítulos, prefacios, apéndices...
	8. Códice, libro, hoja... como objeto completo de puntuación

Más recientemente, Bray, Handley y Henry (2000) han continuado la propuesta iniciada por Lennard ([1996] 2005) con la publicación del libro *Ma(r)king the Text: The presentation of meaning on the literary page*. Concebido como estudio de naturaleza aplica, este libro recoge publicaciones sobre el significado de cuestiones concretas en textos específicos, como ocurre con las portadas de algunas publicaciones de George Eliot y G. H. Lewis (Korn, 2000), los epígrafes, las notas a pie de página y la tipografía de *Le Rouge et le noir* de Stendhal (Scott, 2000) o los márgenes del epílogo de *Lanark: A Life in Four Books* de Alasdair Gray (White, 2000). La antología parte de la idea de que puntuar un texto también forma parte del proceso creativo, por lo que cuestiones como la puntuación, las notas a pie de página, los epígrafes, los espacios en blanco o los márgenes contribuyen igualmente a la creación del significado de dicho texto (2000: xvii). Curiosamente, el libro

se inicia con un capítulo de Lennard (2000) en el que el autor comienza asumiendo la falta de conocimiento en cuanto a la puntuación [grafología], provocada por la orientación gramatical de los estudios lingüísticos y los problemas de definición del propio concepto (2000: 1-3). Ante la diversidad de acercamientos a esta cuestión, Lennard (2000) muestra de nuevo la escala presentada en su libro ([1996] 2005) y desarrolla brevemente la historia de la puntuación, explicando de qué manera fue creciendo este complejo sistema (2000: 6-8). La intención de Lennard (2000) es reclamar un mayor interés hacia este tipo de cuestiones, reclamando la producción, en el futuro, de una teoría de la puntuación [teoría grafológica].

Una vez comparados los dos esquemas anteriores (Levenston, 1992; Lennard [1996] 2005), hemos decidido seguir la clasificación de Levenston (1992). Las razones que nos han llevado a elegirla como modelo han sido básicamente dos: en primer lugar, se trata de una organización clara y sistemática que nos permite distinguir con facilidad el contenido de cada uno de los respectivos apartados. Aunque los cuatro elementos estén relacionados entre sí y se influyan mutuamente, es posible diferenciar con claridad entre la ortografía que compone una palabra y cuestiones tipográficas como la letra cursiva, las mayúsculas o el tamaño de los tipos; asimismo, los signos de puntuación y los espacios en blanco distan visiblemente de la composición del texto en general, incluyendo aspectos como su posición, su organización en secciones o el empleo de títulos y epígrafes. La segunda razón es que la propia naturaleza del discurso poético de Cummings se amolda con facilidad a estos cuatro grupos propuestos por Levenston (1992), por lo el esquema de Levenston (1992) es válido para nuestro trabajo en la teoría y en la práctica.

Sin embargo, es necesario subrayar que aunque hemos seguido los parámetros generales propuestos por Levenston (1992), esto no quiere decir que tomemos su publicación como manual de referencia. Por el contrario, dichos parámetros son sólo el punto de partida de nuestro trabajo, a partir de los cuales articulamos nuestro análisis y desarrollamos nuestro propio sistema grafológico. Dentro de las cuatro categorías propuestas por Levenston (1992), hemos marcado cada uno de los recursos grafológicos que E. E. Cummings emplea en su poesía experimental, desviándonos de esta manera de la propuesta de Lennard ([1996] 2005) y de algunos otros críticos como Bray et al. (2000) (v. tabla 2.5). Es necesario destacar que existe una diferencia importante entre el nivel ortográfico y los otros tres niveles tipográfico, puntual y compositivo, pues mientras estos últimos se subdividen a su vez en diferentes recursos, la ortografía se refiere de forma exclusiva a la escritura de las palabras mediante una o varias letras. Por otro lado, en la propuesta no incluimos tampoco los efectos que se producen en cada uno de estos niveles, pues consideramos que dichos efectos no forman parte del sistema grafológico como tal, sino que constituyen las implicaciones de significado que cada uno de estos recursos provoca en los poemas en el caso particular de E. E. Cummings. Lógicamente, la propuesta que aquí incluimos se ha llevado a cabo con la intención de estudiar de forma ordenada y clara la poesía experimental del autor: ni supone un intento por abordar cuestiones generales de la grafología ni es tampoco de aplicación para el estudio de otros autores. Sí constituye, sin embargo, un punto de partida que podría tenerse en cuenta para futuras investigaciones en este campo.

Tabla 2.2. El sistema grafológico en la poesía experimental de E. E. Cummings

NIVEL GRAFOLÓGICO	RECURSOS	
1. ORTOGRAFÍA		
2. PUNTUACIÓN	Signos de puntuación	<i>Guión</i> <i>Coma</i> <i>Punto</i> <i>Paréntesis</i> <i>Interrogación</i> <i>Exclamación</i> <i>Apóstrofo</i> <i>Comillas</i> <i>Dos puntos</i> <i>Puntos suspensivos</i> <i>Punto y coma</i> <i>Raya</i>
	Espacios en blanco	
3. TIPOGRAFÍA	Minúsculas	
	Mayúsculas	
	Anatomía del tipo	
	Otras cuestiones tipográficas	<i>Versalitas</i> <i>Símbolos tipográficos</i> <i>Cifras</i>
4. COMPOSICIÓN	Forma poética y verso libre Apariencia visual Estructura Títulos y epígrafes Orientación Grupos de poemas	

Por tanto, en el siguiente apartado organizamos toda la información que conocemos sobre la grafología en torno a los cuatro niveles de Levenston (1992). Asimismo, la estructura general de la segunda parte de nuestro trabajo, correspondiente al análisis de los recursos grafológicos del autor, se organiza siguiendo el mismo. En esa segunda parte, desarrollaremos cada uno de los recursos grafológicos empleados por E. E. Cummings, su funcionamiento y qué efectos produce su manipulación en relación con el contenido de los poemas esquema, pero para ello es necesario saber antes qué se ha dicho ya sobre cada una de estas cuestiones.

2.3. LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LA GRAFOLOGÍA

Abordar la grafología desde un punto de vista general y unificado es una tarea complicada, puesto que como ya hemos mencionado previamente, no existen estudios teóricos que traten la cuestión como un todo. Podemos contar, sin embargo, con los ya mencionados trabajos de Levenston (1992) y Lennard ([1996] 2005), por ser los únicos que han tratado la mayoría de las cuestiones que incluimos bajo el término *grafología*. Por otro lado, merecen atención aquellas publicaciones como las de Vachek (1973), Sampson (1985) o Coulmas ([1989] 1991; [1996] 1999), en las que se han estudiado los sistemas de

escritura desde una perspectiva teórica global. La limitación de estos trabajos es que se han centrado exclusivamente en los alfabetos, olvidando otras cuestiones también grafológicas como la puntuación, las letras mayúsculas o la ortografía. En el presente apartado exponemos estas publicaciones a modo de introducción, para luego centrarnos en la información que hemos obtenido de cada uno de los niveles en los que se organiza la grafología. Nuestro objetivo es dar coherencia y aportar una visión más completa del estudio grafológico en la descripción de la lengua.

Uno de los primeros y más importantes trabajos sobre los sistemas de escritura es el de Vachek (1973). Este estudio resume las principales aportaciones del estructuralismo y el funcionalismo al sistema de escritura del inglés, haciendo un especial énfasis sobre los problemas que el propio sistema conlleva. Frente a la visión de autores como Saussure, Sapir, Bloomfield y Hockett, para quienes la escritura era sólo una forma de representación del lenguaje hablado (Vachek, 1973: 10-11), otros autores como De Courtenay, Bradley o Frinta reconocieron la escritura como un sistema independiente con sus propias estructuras (Vachek, 1973: 12-13). El surgimiento y desarrollo de estas afirmaciones implicó el reconocimiento de la coexistencia de dos tipos de norma en la mayoría de las comunidades lingüísticas: las orales y las escritas (1973: 19-20); más aún, se descubrió que la correspondencia entre los dos sistemas no se produce en casi ninguna lengua (1973: 21).² Identificadas estas características, Vachek (1973) expone algunos rasgos de la escritura de la lengua inglesa (1973: 49-56) y posteriormente presenta los problemas derivados del intento por reformar su escritura, como ya hicieron Bullokar o Mulcaster en el siglo XVI o Pitman y Shaw en el siglo XX (1973: 57-58). Este estudio concluye reconociendo que aun no es tiempo para determinar la posibilidad de llevar a cabo una reforma ortográfica de la lengua inglesa, aunque sí reconoce que el trabajo en este campo ha puesto de manifiesto la capacidad funcional del lenguaje, su estratificación funcional y su relación constante entre la forma y la sustancia. Para Vachek (1973), miembro de la escuela de Praga, es importante determinar las normas lingüísticas derivadas de los dos materiales que constituyen el lenguaje (la escritura y los sonidos), siendo evidente que mientras lo relativo al lenguaje oral está mucho más definido, el funcionamiento y las reglas del lenguaje escrito están aún por desarrollar (1973: 69-70).

Siguiendo esta línea marcada por Vachek (1973), una de las mayores contribuciones en el campo de los sistemas de escritura es la de Sampson (1985). En *Writing Systems* (1985), Sampson reconoce como hasta la llegada de Vachek y la escuela de Praga, nadie se había preocupado por los sistemas de escritura, y aún así, las ideas de este grupo no habían sido discutidas fuera de Europa (1985: 11). Consciente de las lagunas teóricas en este campo, Sampson (1985) ofrece un primer capítulo teórico (1985: 12-45) en el que recoge algunas cuestiones básicas relativas a los sistemas de escritura. El autor comienza distinguiendo entre los sistemas semasiográficos [*semasiographic systems*] y los glotográficos [*glotographic systems*]. El primero hace referencia a aquellos sistemas de comunicación visible que indican ideas de forma directa (1986: 29), como sucede con el lenguaje matemático (1985: 30) o la mayoría de las señales viales (1985: 31). El segundo hace referencia a aquellos sistemas que llevan a cabo representaciones visibles del

² Sobre el grado de correspondencia entre los sistemas escrito y oral, véase Baron (2001).

lenguaje oral (1985: 29).³ Dentro de los sistemas glotográficos, distingue a su vez entre sistemas *logográficos* [*logographic*], en los que se producen representaciones directas de morfemas o ideas, y sistemas *fonográficos* [*phonographic*], en los que se representan los sonidos o fonemas de una lengua (1985: 32-33). Tal y como explica Sampson (1985), esta clasificación está basada en el principio de doble articulación del lenguaje propuesto por Martinet, y según el cual cualquier lengua es un sistema que articula el pensamiento a través de un amplio espectro de unidades y ofrece símbolos vocales para dichas unidades (Sampson, 1985: 32-33). Para distinguir entre los sistemas semasiográfico, logográfico y fonográfico, Sampson (1985) propone dos principios fundamentales: en primer lugar, el grado de motivación o iconicidad que un sistema posee para representar sus unidades lingüísticas, de manera que cuanto mayor sea el grado de similitud, más motivado será dicho sistema (1985: 34-35). En segundo lugar, el grado de completitud que posee dicho sistema, esto es, hasta qué punto es capaz de representar todas las unidades lingüísticas de un sistema determinado (1985: 35-37). Ambos principios son una cuestión de grado, y el autor indica expresamente que el que un sistema sea principalmente arbitrario no quiere decir que no incluya algunos grafos motivados, y viceversa (1985: 35). Todas estas cuestiones teóricas constituyen la verdadera aportación de Sampson (1985), quien continúa su libro desarrollando algunos sistemas de escritura como la escritura consonántica, el alfabeto grecorromano o la escritura china, entre muchos otros.

Más recientemente, los trabajos de Coulmas ([1989] 1991; [1996] 1999) y Harris ([1985] 1999) también han abordado esta cuestión. Las aportaciones de Coulmas están recogidas en *The Writing Systems of the World* y *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*. El primero consiste en una aproximación histórica a los sistemas de escritura, en la que el autor repasa la escritura cuneiforme, la caligrafía china o el alfabeto occidental. Por otro lado, *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems* ([1996] 1999) es una enciclopedia que recoge todos los términos empleados en este campo. Finalmente, ante la ausencia de una teoría general de la escritura, Harris ([1995] 1999) propone una teoría de la escritura basada en cuatro aspectos fundamentales: por una parte, tiene que disponerse en un marco que no prejuzgue las relaciones de la escritura con otros sistemas; por otra, debe discurrir por nuevos caminos de comprensión que dejen atrás lo que ya se ha dicho; por otro, tiene que mostrar las interrelaciones que se llevan a cabo dentro de sí misma; y finalmente, debe poder ofrecer una aproximación coherente y sistemática ([1995] 1999: 14). Partiendo de estas premisas, Harris ([1995] 1999) propone una aproximación semiológica basada en la comunicación integracional, esto es, en el lenguaje como actividad humana, y no como mero trasmisor de ideas. De esta manera, la comunicación está sujeta a restricciones biomecánicas, macrosociales y circunstanciales, que son las que determinan las formas características de la escritura ([1995] 1999: 15). El enfoque de Harris ([1995] 1999) ofrece por primera vez la oportunidad de relacionar cuestiones que hasta entonces se habían abordado de forma independiente, como la publicidad, la caligrafía o las notaciones. La principal aportación del trabajo de Harris ([1995] 1999) es la idea de que la escritura forma un sistema por sí mismo, no siendo una mera representación de la comunicación oral. En palabras del propio autor:

³ Como indica Sampson (1985), estos dos términos (y la mayoría de los empleados por él en este primer capítulo) son una adaptación de los propuestos previamente por Haas (1976a).

La palabra ya no es una unidad léxica estática que pertenece a un inventario establecido en un diccionario. A los fines de su procesamiento, la palabra puede ser cualquier forma o configuración que desempeñe un papel en las operaciones que conforman un texto. Ese papel no está limitado por las convenciones o prácticas que gobiernan las palabras de la lengua común. Ni está restringido por las fronteras tradicionales que les niegan el estatuto de palabra a muchas clases de signos

Harris, [1995] 1999: 221

2.3.1. ORTOGRAFÍA LITERAL

2.3.1.1. DEFINICIÓN

La *ortografía literal* se define como la ortografía que afecta exclusivamente al uso de las letras, esto es, el conjunto de normas que regulan la escritura de palabras mediante grafías; además, este término también se aplica a la correcta utilización de dichas normas. No se debe confundir *ortografía literal* con *ortografía*, un término mucho más amplio que incluye en español el “conjunto de normas que regulan la escritura de una lengua”, así como “la forma correcta de escribir” respetando dichas normas (DRAE, 2001). Martínez de Sousa ([2004] 2008) ofrece una definición más precisa del término *ortografía*, al que se refiere de la siguiente forma:

La ortografía usual [...] atiende a las reglas básicas de la escritura, es decir, al correcto empleo de las letras, la división de palabras, la atildación, la escritura de mayúsculas y minúsculas, las palabras que se escriben juntas o separadas, la puntuación de los textos, etc.

Martínez de Sousa, [2004] 2008: 471

De esta forma, el término general *ortografía* afecta a tres niveles diferentes de la grafología: la *ortografía literal*, la *puntuación* y la *tipografía*. Por el contrario, empleamos la expresión *ortografía literal* para referirnos exclusivamente al uso de las letras para la composición de las palabras. En inglés, esta diferencia queda marcada por el uso del término *spelling*, definido por el OED (2013) como “The action, practice, or art of naming the letters of words, of reading letter by letter, or of expressing words by letters” (2013), así como “[the] manner of expressing or writing words with letters” (2013). Aunque los diccionarios presentan el término *spelling* como sinónimo de *orthography*, y por tradición, ambos se han traducido al español como *ortografía*, no podemos olvidar que el vocablo español *ortografía* no significa exactamente lo mismo que el inglés *spelling*.

2.3.1.2. BREVE HISTORIA DE LA ORTOGRAFÍA DE LA LENGUA INGLESA

Levenston (1992) recoge en su libro *The Stuff of Literature* un breve repaso de la historia de la ortografía literal inglesa. El autor subraya especialmente el hecho de que su evolución ha consistido en un proceso de estandarización por el cual se ha pasado de escribir tal y como se hablaba a escribir de forma diferente:

The history of English spelling records a process of ever-increasing standardization. From a time when men spelled as they spoke, and were thought none the worse for so doing, we have reached a state of near complete uniformity, where the forms we write bear little relation to the accents, standard or regional, we use in speech.

Levenston, 1992: 33

En un principio, los escribas redactaban según los acentos de la región en la que vivían y enseñaban a sus aprendices las convenciones locales (Levenston, 1992: 13). De esta forma, en cada zona del país se escribía de manera diferente. Frente a esta forma de escritura, en el siglo XIII comenzaron a surgir los primeros intentos por cambiar este sistema, cuando Orm estableció su propio método para diferenciar las vocales largas de las cortas. Este sistema, que consistía en indicar las vocales largas doblando la consonante precedente o marcar las vocales cortas con un signo ortográfico (EB, 2011), implicó un conjunto de cambios que se llevó a cabo de forma aislada.⁴

En el siglo XV, comenzó a destacar en Gran Bretaña el sistema de convenciones empleado previamente por Chaucer en literatura y por los escribas en los documentos oficiales. Este sistema se correspondía con el dialecto hablado en Londres por aquella época. Gracias a la invención de la imprenta y al empleo de dichas convenciones por Caxton y otros impresores, este sistema comenzó a difundirse por el país de forma muy rápida (Levenston, 1992: 13-14).

Durante el siglo XVI, los textos producidos aún representaban en cierto modo la forma de hablar de los londinenses, aunque las diferencias entre la pronunciación y la escritura eran cada vez mayores. Algunos profesores, entre ellos John Hart, pidieron una reforma ortográfica que unificara de una vez por todas los criterios a seguir para la escritura en lengua inglesa. Destacan en este periodo los cambios introducidos por Mulcaster en 1582.⁵ Durante el siglo XVII, los textos isabelinos incluirían todavía palabras escritas de forma diferente dentro de un mismo contexto (Levenston, 1992: 34-35).

Poco a poco, la uniformidad se hizo cada vez mayor. Uno de los nombres fundamentales de este periodo es el de Samuel Johnson, quien publicó en 1755 el *Dictionary of the English Language*. La ortografía literal inglesa de la actualidad es

⁴ Sobre la escritura inglesa en la Edad Media, véase McIntosh (1963).

⁵ Para obtener más información sobre la influencia de Hart y Mulcaster en la reforma de la ortografía inglesa, véase Doval Suárez (1996) y Danielsson (1955).

prácticamente idéntica a la de Johnson (1755), salvo algunas excepciones como las terminaciones de algunos vocablos —*musick, academick, horrou...*— o la preferencia por la mayúscula inicial para sustantivos y adjetivos. A principios del siglo XVIII, el proceso estaba prácticamente completo (Levenston, 1992: 35).⁶

2.3.1.3. AMERICAN SPELLING Y LA REFORMA DE NOAH WEBSTER

Las diferencias que existen en la actualidad entre la ortografía británica y la norteamericana son pequeñas pero significativas (Levenston, 1992: 35), y se deben principalmente a la reforma propulsada a finales del siglo XVII y principios del XVIII por el lexicógrafo Noah Webster. Existen dos principios básicos propulsados por esta reforma: los cambios en la ortografía de palabras concretas y los cambios en las reglas que regulan la formación de palabras desde un punto de vista general.

Los cambios en la ortografía de palabras concretas incluyen ejemplos que por su particular naturaleza, no pueden clasificarse con facilidad en usos o normas genéricas (Clark, [1954] 1965: 197), constituyendo una gran variedad de posibilidades ortográficas. Levenston (1992) considera que se trata de un número pequeño de términos, de los que normalmente corresponden al inglés norteamericano la forma ortográfica más breve (1992: 35). Clark ([1954] 1965) distingue seis posibilidades en función del uso de cada pareja de palabras (v. tabla 2.3), y aunque reconoce que su tratamiento no es autoritativo ([1954] 1965: 198), sí constituye un buen punto de partida para conocer las diferencia entre ambos sistemas.

Tabla 2.3. Cambios ortográficos en palabras concretas según Clark ([1954] 1965: 199-200)

NORMA	EJEMPLO
1. La segunda forma está obsoleta en los dos países	<i>cider/cyder</i>
2. La primera forma es común en ambos países, la segunda es una variante	<i>rhyme/rime</i>
3. La primera forma es prácticamente universal	<i>mark/marque</i>
4. La primera forma es la única en inglés americano y cada vez más común en inglés británico	<i>jail/gaol</i>
5. La primera forma es la común en Reino Unido, la segunda en Estados Unidos	<i>axe/ax</i>
6. Cada pareja forma una categoría individual, funcionando de manera autónoma en función de los usos británicos y norteamericanos	<i>buses/busses</i>

De todos los casos mencionados, Clark ([1954] 1965) señala especialmente el quinto, en el que la primera forma corresponde a la ortografía británica, y la segunda a la americana: *axe/ax, grey/gray, cheque/check, pijamas/pajamas, storey/story*, etc. ([1954] 1965: 199-200).

⁶ Algunas publicaciones sobre la historia de la lengua inglesa son los trabajos de Vallins ([1954] 1965), Freeborn ([1992] 1998), Dobson (1968), Follick (1965), Lindgren (1969) o Scragg (1974).

Respecto a los cambios producidos en las normas que regulan la composición de determinadas palabras, Clark ([1954] 1965: 190-197) también desarrolla los principios fundamentales de aplicación a ambas variedades dialectales (v. tabla 2.4), algunas de las cuales no llegaron a prosperar nunca:

Tabla 2.4. Principios que regulan la formación de palabras en inglés británico e inglés americano (Clark, [1954] 1965: 190-197). Adaptación

PRINCIPIO (UK/US)	EJEMPLOS
-our/-or	<i>honour/honor, colour/color, neighbor/neighbor</i>
-re/-er	<i>theatre/theater, centre/center</i>
-ll-/-l-	<i>levelled/leveled, fulfill/fulfil, enrolled/enroled</i>
-ce/-se	<i>defence/defense, offence/offense</i>
-dge-/-dg-	<i>judgement/judgment, acknowledgement/acjnowledgment</i>
-exion/-ection	<i>connexion/connection, inflexión/inflection, deflexion/deflection</i>
-oul-/-ol-	<i>mould/mold, moult/molt, smoulder/smolder</i>
-ae-/-e-, -oe-/-e-	<i>encyclopaedia/encyclopedia</i>
em-/im-, en-/in-	<i>empanel/impanel, encrust/incrust</i>
-ise/-ize	<i>realice/realize</i>
-ick/-ic, -ine/in	<i>musick/music, examine/examin</i>

2.3.1.4. ORTOGRAFÍA Y LITERATURA

La manipulación ortográfica en la literatura ha estado generalmente reñida con la representación de los dialectos. Esta función ya aparece en la obra de Chaucer, *Canterbury Tales*, en la que el autor altera la ortografía para indicar la pronunciación de dos estudiantes de la zona de Northumbria (Levenston, 1992: 45). También en *Henry V* Shakespeare sugiere acentos galeses, escoceses e irlandeses en la conversación entre Fluellen, el capitán Jamy y Macmorris:

Jamy By the mess, ere theise eyes of mine take themselves to slomber, ay'll de gud service, or ay'll lig I' the grund for it—aye, or go to death. And ay'll pay 't as valorously as I may, that sall I suerly do, that is the breff and the long. Marry, I wod wull fain hear some question 'tween you 'tway.

Fluellen Capt Macmorris, I think, look you, under your correction, there is not many of your nation—

Macmorris Of my nation! What ish my nation? Ish a villain, and a bastard, and a knave, and a rascal. What ish my naton? Who talks of my nation?

Shakespeare, 1600; en Levenston, 1992: 46

Otros casos son el acento de clase obrera de Eliza Doolittle en *Pygmalion* (Shawn, 1912) (Levenston, 1992: 46), el inglés afroamericano de la novela *Enderby's Dark Lady*

(1984) (Levenston, 1992: 50) o el escocés en el poema *A Drunk Man Looks at a Thistle* (MacDiarmid, 1926) (Lennard, [1996] 2005: 227).

Junto a la representación de los dialectos, la alteración ortográfica también se ha utilizado para representar casos de interlengua. En *The Little Man*, Galsworthy (1922) da voz a un oficial alemán que habla inglés bajo la influencia de su propia lengua, apreciable en expresiones como “put ze baby down, or ich will gommand someone it to do”. De forma similar, Rosten representa el particular acento de Hyman Kaplan, estudiante de inglés, quien contesta a su profesora después de que ésta le diga que *bote* no es el pasado de *bite*: “Not-soch-a-void! Mr. Kaplan repeated ironically. “Mine dear Mitnick, don’t I know it not soch a void? Did I say *is* soch a void? All I’m eskink is, isn’t logical *should* be soch a void?” (Levenston, 1992: 51-52).

El ejemplo por excelencia de desviación ortográfica lo encontramos en *Finnegans Wake*, la obra cumbre de James Joyce, a la que Levenston (1992) dedica algunas páginas en su trabajo. Para el autor, uno de los recursos mejor empleados por Joyce es el que consiste en sugerir oraciones en otros idiomas a partir de palabras en inglés, como sucede con la expresión *Damn fairy ann* [*ca ne fait rien*] (Levenston, 1992: 61).

2.3.2. PUNTUACIÓN

2.3.2.1. DEFINICIÓN

A la hora de estudiar la puntuación, uno de los problemas con los que nos encontramos es la controversia en torno a la definición del propio término, puesto que la mayoría de las definiciones con las que contamos son inexactas o poco rigurosas. Para Lennard ([1996] 2005), esta dificultad radica en la definición que ofrecen los propios diccionarios, los cuales sólo hacen referencia a los signos propiamente dichos e ignoran otros elementos que también sirven para puntuar el texto ([1996] 2005: 107). En este sentido, destaca la definición de Coulmas (1999), que habla de la puntuación como “a set of conventional marks such as dots and horizontal, vertical or oblique stroke” (1999: 421). En el otro extremo, Lennard ([1996] 2005) ofrece una aproximación mucho más general que incluye cuestiones que no son propiamente de puntuación, al menos a nuestro entender, refiriéndose a ella como “A variety of marks, spaces, and other signs (such as distinguishing type-faces or founts) placed within the text to articulate, dis/ambiguate, or otherwise refine and/or display the sense” ([1996] 2005: 381). Como mencionábamos anteriormente, y a pesar de ofrecer una definición muy precisa, el autor abre la puerta a cuestiones tipográficas, ortográficas y de diseño, que si bien añaden sentido al texto, no lo puntúan como tal. Frente a ambos extremos conceptuales, la consideración menos drástica es la de la *EB* (2011), en cuanto que ésta considera que la puntuación está definida como “the use of spacing, conventional signs, and certain typographical devices as aids to the understanding and correct reading, both silently and aloud, of handwritten and printed texts” (*EB*, 2011).

Junto a la cuestión terminológica, hay otros aspectos que han dificultado el estudio de la puntuación. Por un lado, no cuenta con publicaciones de referencia que nos permitan abordar su completa naturaleza. Por otro, los defectuosos análisis de su función, las diferencias de uso entre distintas lenguas o el proceso editorial de revisión y modernización de muchos textos antiguos han provocado una falta de acuerdo significativa. Aun así, esta situación está cambiando en los últimos años, y autores como Lennard ([1996] 2005; 2000), Levenston (1992) o Partridge (1983) se han encargado de reavivar esta cuestión y reclamar un espacio en primer plano:

Punctuation is not something that, like a best suit of clothes, you put on for special occasions. Punctuation is not something you add to writing, even the humblest: it forms an inescapable part of writing. To change the metaphor, punctuation might be compared to the railway line along which the train (composition, style, writing) must travel if it isn't to run away with its driver (the writer of even a note to the butcher).

Partridge, 1983: 12

A pesar de estas limitaciones, la importancia de la puntuación para la escritura es grande, como se observa en el siguiente fragmento. Basta con suprimir los espacios en blanco, las mayúsculas y los signos para sufrir serios problemas de comprensión:

inspectingmyautobiographicalproblematiccloserangeiseethatitcomprisestwoproblemsunitedbyacertainwhollymysteriousmomentwhichsignifiesselfdiscoveryuntilthismysteriousmomentIamonlyincidentallyawriterprimarilyiamthesonofmyparentsandwhateverishappeningtohimafterthismomentthequestionwhoamlisansweredbywhatiwriteinotherwordsibecomemywritingandmyautobiographybecomestheexplorationofmystanceasawriter

La reconstrucción de este fragmento, el cual ha sido tomado de un fragmento escrito por E. E. Cummings, revela su sentido original y pone de manifiesto el valor de los elementos puntuales:

Inspecting my autobiographical problem at close range, I see that it comprises two problems; united by a certain wholly mysterious moment which signifies selfdiscovery. Until this mysterious moment, I am only incidentally a writer: primarily I am the son of my parents and whatever is happening to him. After this moment, the question "who am I?" is answered by what I write— in other words, I become my writing; and my autobiography becomes the exploration of my stance as a writer.

Cummings [1953] 1981: 4

De este ejemplo es posible deducir que la función primordial de la puntuación es facilitar la comprensión y la correcta lectura del texto (EB, 2011), una idea que parecen compartir todos los críticos en general. Lennard ([1996] 2005) cree en la capacidad de los signos para articular, “articulate, dis/ambiguate, or otherwise refine and/or display the sense” (2005: 381). Por su parte, Levenston (1992) considera que los signos son fundamentales para entender la estructura gramatical y semántica de un texto, más allá de las cuestiones orales que tradicionalmente se le han atribuido:

The truth is that punctuation marks provide *indirect* information about the flow of speech, actual or potential, that underlies a written text, transcribed from speech or committed directly to paper. The *direct* relationship is between the punctuation marks and grammatical and semantic clues that punctuation provides that we can guess what a written text is meant to sound like.

Levenston, 1992: 65

Además de facilitar la comprensión la comprensión del texto y su organización gramatical, los elementos de puntuación ayudan a compensar las deficiencias de los sistemas escritos: el autor explica que los alfabetos sólo recogen los elementos segmentales del lenguaje, dejando fuera otras cuestiones suprasegmentales como las pausas, las variaciones de tono o el acento:

Nearly all writing systems—alphabetic, syllabic, and ideographic—represent no more than the segmental elements of the flow of speech. [...] All other aspects of the flow of speech—pauses, variations in pitch and stress, changes of speech, and voice quality— are beyond the capacity of letters or syllabagrams to indicate

Levenston, 1992: 63

En definitiva, hemos concebido el concepto *puntuación* no sólo como los signos propiamente dichos, sino también como los espacios en blanco a través de los cuales se organiza el contenido textual.

2.3.2.2. APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA PUNTUACIÓN

Desde el siglo XVI, tanto la teoría como la práctica de la puntuación han oscilado fundamentalmente entre dos escuelas de pensamiento: *ilocucionaria* y *sintáctica* (EB, 2011). A ellas se suman dos aproximaciones, denominadas *tipográfica* y *deíctica*, las cuales gozan de una importancia mucho menor que las anteriores. En total suman cuatro

perspectivas diferentes que conciben la puntuación con determinados fines, un hecho que sin duda ha dificultado el estudio de esta cuestión (Lennard, [1996] 2005: 106).

La aproximación *ilocucionaria* o *retórica* defiende la idea de que la puntuación es una indicación que facilita las pausas al lector cuando éste pronuncia su alocución. Esta perspectiva es la más antigua de todas, ya que surgió en el siglo II a.C. en la Antigua Grecia ante la necesidad de los oradores griegos de un sistema de apoyo que les permitiese pronunciar sus discursos de una forma más efectiva (Levenston, 1992: 66). Este sistema clasificaba las pausas en tres tipos según su duración, y así, se puntuaba el texto para indicarle al orador el tiempo de silencio. Tras unos siglos en desuso, la puntuación retórica volvió a gozar de prestigio durante la Edad Media, incorporando elementos del canto gregoriano para indicar determinados aspectos relacionados con la entonación.

La aproximación *gramatical, sintáctica* o *lógica* (Baron, 2001: 23) entiende los signos de puntuación como una guía para la construcción gramatical y la mejor comprensión de los textos. Los primeros indicios de esta escuela datan del siglo V d.C. y se atribuyen a Isidoro de Sevilla, quien ya afirmaba que la escritura es un modo de representación independiente del habla, estando más cerca de la lectura silenciosa que de la oral (Baron, 2001: 24). Como explica Baron, la transición del modelo retórico al sintáctico fue muy lenta, pero su imposición no supuso el abandono de la aproximación retórica, la cual se ha mantenido hasta hoy en determinados contextos (Baron, 2001: 25). Una de las muestras más evidentes de esta aproximación es la que se produce en *A Comprehensive Grammar of English Language* (Quirk, Greenbaum, Leech y Svartvik, 1985), donde se explica que el sistema de puntuación tiene dos funciones básicas: separación y especificación. La separación se produce entre unidades gramaticales sucesivas o en unidades que se incluyen dentro de otras mayores; la especificación responde a situaciones en las que los signos detallan una función gramatical, semántica o pragmática (1985: 1610-1611). Otras publicaciones destacables dentro de este tipo de aproximación son las de Nunberg (1990, 2002), tanto su libro *The Linguistics of Punctuation* (1990) como el capítulo dedicado a la puntuación en *The Cambridge Grammar of the English Language* (2002).

Frente a estas dos corrientes, Little (1984) aporta una tercera, denominada *tipográfica*, por la cual entiende que la puntuación es sobre todo un recurso concerniente a compositores e impresores, quienes toman la última decisión sobre el material que se publica (Little, 1984; en Baron, 2001: 23). Esta corriente surgió en el siglo XVII como consecuencia de la invención y el desarrollo de la imprenta dos siglos atrás, proceso durante el cual los impresores se convirtieron en el elemento fundamental a la hora de establecer las normas de puntuación (Baron, 2001: 25). Junto a ésta, existe una cuarta corriente, denominada *deíctica* o *enfática*, que entiende que la puntuación sirve en ocasiones para enfatizar una palabra o un sintagma (Lennard, 2000: 1; [1996] 2005: 106). Sin embargo, estas aproximaciones no han gozado de tanta popularidad como las dos primeras, mucho más presentes a lo largo de la historia.

A pesar de la posición encontrada de las dos escuelas principales —*ilocucionaria* y *sintáctica*—, la realidad es que las pausas orales y las sintácticas tienden a coincidir casi siempre. Aunque en la actualidad se ha consensuado que la función principal de la puntuación es clarificar la gramática de un texto, no podemos olvidarnos nunca de la velocidad y el ritmo del habla (EB, 2011). Como defiende Lennard (2000), muchos de los signos funcionan tanto de forma ilocucionaria como sintáctica, y sólo depende de si nuestra lectura se produce en silencio o en voz alta para que predomine una u otra función (2000: 1).

2.3.2.3. PUNTUACIÓN PESADA VS. PUNTUACIÓN LIGERA

En función de la frecuencia con la que usamos los signos de puntuación, se distinguen las siguientes dos categorías: *puntuación pesada* y *puntuación ligera*. La *puntuación pesada* [en inglés, *over-punctuation*, *full punctuation*, *close punctuation* o *maximal punctuation*] se define como el uso excesivo de los signos de puntuación, especialmente la coma. Los ensayos literarios y políticos de T. S. Eliot son un ejemplo de esta práctica (EB, 2011). Por el contrario, la *puntuación ligera* [en inglés, *light punctuation*, *underpunctuation*, *slight punctuation*, *open punctuation* o *minimal punctuation*] se define como el uso mínimo de los signos, salvo cuando se considera estrictamente necesario para evitar problemas de comprensión. Los prefacios de las novelas de Bernard Shaw son una muestra de esta técnica (EB, 2011). Webster expresa a la perfección ambos conceptos en la siguiente cita:

“Punctuation” is *close* when the points, especially commas, are used freely to mark the grouping and the separation of phrases, clauses and other structural elements of the sentences, especially when clearness and precision are the first requisite, as in this Dictionary; it is *open* when points are omitted wherever possible without ambiguity.

Webster, 1934; en Partridge, 1983: 95

Estas dos posibilidades de puntuación están ligadas al uso de la coma, ya que es este signo el que se tiende a añadir o suprimir en los textos escritos. Para Partridge, “the excessive use and the excessive avoidance of the comma have naturally predominated over the excess and dearth of other points” (1983: 97). Además, los autores —y en general, todos los hablantes de una lengua— tendemos a posicionarnos en una práctica u otra, en función de nuestro estilo particular. En palabras de Levenston (1992), “Authors tend to vary between maximalism and minimalism. Some never neglect an opportunity to include a comma. Some welcome every excuse to leave one out.” (Levenston, 1992: 74). En la actualidad, la puntuación ligera es la que goza de una mayor presencia. Este tipo de puntuación comenzó a ganar terreno a finales del siglo XIX y comienzos del XX debido a la

expansión de la prensa escrita, el aumento de la lectura como actividad habitual y el uso de oraciones cada vez más cortas (Baron, 2001: 54).⁷

2.3.2.4. HISTORIA DE LA PUNTUACIÓN

Desde que aparecieron los primeros elementos de puntuación en el siglo V a.C., ha existido un proceso de evolución constante que se mantuvo prácticamente hasta el siglo XVII, momento a partir del cual apenas se han modificado las convenciones y las funciones de dichos elementos. La escritura continua, la invención del sistema tripartito de Aristófanes o la puntuación medieval vinculada al canto gregoriano han marcado, entre otros, los pasos sobre los que se asienta la puntuación. Los siguientes apartados pretenden ser un breve resumen de esta larga evolución, para lo que nos hemos centrado en cuatro periodos fundamentales: la escritura de la Antigua Grecia, la puntuación de los escribas en la Edad Media, la invención de la imprenta y la puntuación inglesa desde el siglo XVII hasta la actualidad.⁸

ESCRITURA CONTINUA Y PRIMEROS ELEMENTOS DE PUNTUACIÓN. EL SISTEMA TRIPARTITO DE ARISTÓFANES

El origen de los sistemas de puntuación de las lenguas europeas se encuentra en la práctica seguida por el griego y el latín durante la Antigüedad. Antes de que se comenzara a emplear símbolos para puntuar los textos, las inscripciones griegas y latinas se caracterizaban por estar normalmente escritas de forma continua, sin usar espacios entre las palabras y oraciones ni elementos de puntuación. Este sistema, conocido con el nombre de *scriptio continua* (ver imagen 2.1), destacó sobre todo en la Época Arcaica (s. VIII -V a.C.), y requería una gran preparación antes de que el texto pudiera leerse en voz alta (Parkes, 1992: 10).

⁷ Para obtener información adicional sobre esta cuestión, consultar el capítulo de Partridge titulado "Not Too Little, Not Too Much: Close Punctuation and Open Punctuation; Over-Punctuation and Under-Punctuation", en el libro *You Have a Point There: A Guide to Punctuation and its Allies* (1983: 95-103), además de las referencias mencionadas en este apartado.

⁸ Aunque los estudios relativos a la historia de la puntuación eran escasos hasta hace pocos años, hoy en día son diversas las publicaciones en torno a esta cuestión. Destaca especialmente el libro de Parkes, *An Introduction to the History of Punctuation in the West* (1992), en el que el autor repasa la evolución de este sistema desde la Antigüedad hasta nuestros días. Puesto que este apartado es una pequeña introducción, para realizarlo nos hemos basado en la información recogida en la *EB* (2011), así como en las publicaciones de Levenston (1992: 65-72), Baron (2001), Bateson (1983) y Lennard (2000: 6-8). Para obtener más información sobre esta cuestión, véanse también los manuales citados, especialmente el libro de Parkes (1992) y el artículo de Baron (2001), muy valioso por el completo resumen que ofrece desde la escritura de los manuscritos hasta los actuales correos electrónicos.

Imagen 2.1. Ejemplo de escritura continua o scriptio continua (Parkes, 1992: 162)



Los primeros registros de puntuación datan de los siglos V-IV a.C. Algunas inscripciones griegas de este periodo ya incluían divisiones entre oraciones a través de una hilera vertical que contenía dos o tres puntos. Poco después, en el siglo IV a.C., algunos textos literarios griegos escritos en papiro incluía una línea horizontal colocada bajo el comienzo de cada línea en la que se inicia un nuevo tema; el nombre de esta línea era *paragraphos* (EB, 2011).⁹

La verdadera revolución, sin embargo, se produjo en el siglo II a.C., cuando Aristófanes de Bizancio, librero del museo de Alejandría, sentó las bases del sistema de puntuación al inventar diferentes signos desconocidos hasta entonces. Con la intención de indicar la duración de las pausas, y ya que la teoría retórica de la época dividía el discurso en secciones de diferente tamaño, Aristófanes ideó un sistema tripartito con el que distinguir estas secciones utilizando un punto tras la última letra. La sección más corta —*comma*— se indicaba con un punto a media altura; la sección un poco mayor —*colon*—, con el punto en la línea base de escritura; y la más larga de todas —*periodos*—, con el punto en la parte superior. Este método de puntuación era fácil de distinguir por el lector, ya que por aquel entonces la escritura griega seguía siendo exclusivamente en mayúsculas.

⁹ El término *paragraphos*, que significa literalmente “escritura al margen”, hacía referencia en la Antigüedad a todo lo que se escribía además del texto principal. Con el tiempo, el término evolucionó hasta convertirse en el actual *párrafo*, aunque como se puede apreciar, el significado es bien diferente.

Además del sistema de pausas, se le atribuye a Aristófanes la invención de otros símbolos como la *vírgula*, el guión, el apóstrofe y las comillas (Levenston, 1992: 66).

En cuanto al latín, se utilizaban los puntos a media altura para dividir todas las palabras tanto en algunas inscripciones romanas como en los primeros documentos y libros de los siglos I a.C. al II d.C. En estos últimos, además, se solía indicar el cambio de tema —al igual que en griego— utilizando un párrafo nuevo y proyectando la primera o dos primeras letras en el margen izquierdo. En los siglos posteriores, y tras la invención del sistema de Aristófanes, algunos profesores adoptaron su uso, ya que éste resultaba muy adecuado para la mayúscula romana; sin embargo, su uso no terminó de asentarse durante la época romana. Por el contrario, se abandona el punto a media altura para dividir las palabras, por lo que los libros se confeccionan en el antiguo sistema de *scriptio continua*; sólo a veces se indica el fin de oración mediante un espacio en blanco, acompañado, también en ocasiones, por una letra más grande o un punto ocasional. Los únicos libros que sí emplearon una puntuación adecuada durante la época romana fueron las copias de la Biblia Vulgata, realizadas por San Jerónimo siguiendo una puntuación totalmente retórica (EB, 2011).

LOS ESCRIBAS Y LA PUNTUACIÓN EN LA EDAD MEDIA

Tras un abandono sistemático del sistema de puntuación griego por parte de los escribas, a partir del siglo VII volvieron a producirse cambios sistemáticos en el sistema escrito. Uno de los más importantes fue el paso de la mayúscula a la minúscula, producido por el trabajo manuscrito de los copistas amanuenses. Por otro lado, los escribas comenzaron a separar las palabras con espacios, sobre todo aquellos que no tenían un buen dominio del latín —esto es, los irlandeses, anglosajones y germanos—. El proceso relativo al espaciado no se completó hasta el siglo XIII, cuando finalmente las preposiciones se desligaron de las palabras a las que acompañaban. De esta forma, los escribas indicaban el final de oración con un espacio en blanco acompañado de un conjunto de dos o tres signos finales, uno de los cuales tenía que ser obligatoriamente la coma. El inicio de oración también quedaba marcado por el uso de una letra de mayor tamaño, normalmente una mayúscula, que también se utilizaba para el comienzo de párrafo (EB, 2011).

La preocupación que San Jerónimo mostró al realizar las traducciones de la Biblia Vulgata es compartida por Carlomagno y su consejero, Alcuino de York. Este último, director de la escuela de palacio a finales del siglo VIII, mostró un especial interés por mejorar la ortografía y la puntuación de los textos sagrados, por lo que con los nuevos manuscritos impulsados por Carlomagno, surgió también un nuevo sistema que rápidamente se dispersó por Europa. Este sistema mantenía las paradas internas y finales. Se añadieron, además, dos nuevos signos: el punto elevado —*punctus elevatus*— y el signo de interrogación —*punctus interrogativus*—, ambos inspirados en el sistema de notación musical empleado para el canto gregoriano. En el siglo XII, se añadió también el punto circunflejo —*punctus circumflexus*—, de forma que los tres se empleaban para indicar una pausa, pero también una determinada entonación. Durante este periodo, se originaron los

dos puntos como un modo de dividir los versos, así como el guión para dividir las palabras al final de línea. Se estableció así un sistema usado entre los siglos X y XIII, totalmente orientado a la lectura oral de los textos litúrgicos y los salmos. A diferencia de estos textos, los manuscritos no litúrgicos de los siglos XIII y XIV, especialmente los manuscritos universitarios de Bolonia, Oxford y París, tendían a ser mucho más aleatorios en cuanto al uso de los signos de puntuación (EB, 2011).

LA PUNTUACIÓN EN EL RENACIMIENTO

Con la llegada del Renacimiento y la invención de la imprenta, los nuevos impresores deciden prestar atención a los textos eclesiásticos. Puesto que estos textos sí tenían una puntuación correcta y detallada, los primeros libros impresos de carácter litúrgico estaban cuidadosamente puntuados. Además, los manuscritos de este periodo eran textos en latín copiados por escribas italianos. El punto elevado y el punto se sustituyeron por la vírgula y los dos puntos para indicar pausas menores; asimismo, la vírgula modificó su aspecto, convirtiéndose en la coma actual; los paréntesis se inventaron alrededor del año 1500 (EB, 2011).

Esta puntuación, que sigue siendo marcadamente retórica, se fue modificando hasta convertirse en un apoyo a la gramática. Gran parte de esa responsabilidad la tuvo Manucio, quien decidió imprimir ediciones populares de los clásicos griegos en los que se empleaba la puntuación griega (Levenston, 1992: 66). El mismo editor realizó algunas mejoras del sistema griego, y en 1566, su nieto, también llamado Manucio, estableció un sistema similar en su libro *Orthographiae ratio*, el cual incluía la coma moderna, el punto y coma, los dos puntos y el punto (EB, 2011). A finales del siglo XVI, éste era el sistema implantado, con el que se había pasado del tripartito griego al cuatripartito actual —coma, punto y coma, dos puntos y punto— (Levenston, 1992: 66). Lo más importante del nuevo sistema fue que por vez primera se estableció que el objetivo fundamental de la puntuación era la clarificación de la sintaxis y la mayor comprensión del texto escrito (EB, 2011). Nuevos signos como las comillas, la raya o los signos de exclamación se fueron añadiendo progresivamente hasta completar el sistema en el siglo XVII (EB, 2011).

PUNTUACIÓN MODERNA: LA PRÁCTICA INGLESA A PARTIR DEL SIGLO XVII

Se considera puntuación moderna la producida a partir del siglo XVI (EB, 2011). La puntuación de las lenguas europeas deriva de la práctica de los impresores italianos y franceses del siglo XV y XVI, y las diferencias entre unas y otras no son excesivamente abundantes.

A finales del siglo XVI, los escritores ingleses empleaban todos los signos descritos por Manucio, con la única diferencia de que se apoyaban de nuevo en la función ilocucionaria de la puntuación, y no en la gramática que ya reclamaba el italiano. La razón fundamental se encuentra en las obras de teatro de la época isabelina, las cuales

mantenían en práctica la función ilocucionaria de apoyo a la representación oral (EB, 2011). Las publicaciones de Puttenham (1589) y Daines (1640) señalan que la coma se utilizaba para las pausas de una unidad, el punto y coma para las de dos unidades, y el punto para las de tres unidades (EB, 2011).

La prevalencia del sistema ilocucionario en lengua inglesa se mantuvo hasta 1640, fecha en la que Ben Jonson propuso una puntuación sintáctica (EB, 2011). El sistema de puntuación empleado en inglés se ha mantenido más o menos estable desde esta fecha: tres de los elementos más importantes son el espaciado, las mayúsculas y las paradas — esto es, coma, punto y coma, dos puntos y punto—; además, destacan los paréntesis, el signo de interrogación, el signo de exclamación, las comillas, el guión y el apóstrofe (EB, 2011).

2.3.2.5. LOS MANUALES DE PUNTUACIÓN INGLESA

Para saber cómo se deben puntuar los textos en lengua inglesa, podemos acudir a dos tipos de fuentes diferentes: por un lado, los manuales generales, en los que se recoge toda la normativa relativa al sistema escrito, incluyendo ortografía, tipográfica y otras cuestiones de índole grafológica; por otro, los manuales de puntuación, donde sólo encontraremos información relativa a este tipo de elementos.

Dentro de los manuales generales, Baron (2001) apunta dos que son fundamentales, y que mencionaremos varias veces a lo largo de nuestro trabajo: *The Elements of Style*, de Strunk y White ([1918] 2009), y *The Chicago Manual of Style* (2010) (2001: 57). El primero destaca por haber sido uno de los primeros manuales de estilo, fechándose su primera publicación en 1918. El problema de este manual es que no recoge un apartado específico para la puntuación, sino que se encuentra organizado en torno a reglas básicas de estilo como “Enclose parenthetical expressions between commas” o “Make the paragraph the unit of composition”, lo que dificulta el acceso a la información relativa a la puntuación. *The Chicago Manual of Style* se publicó un poco antes, en 1906, y hoy en día se constituye como una de las principales obras de referencia, especialmente en Estados Unidos. Este trabajo sí dedica un capítulo completo a la puntuación, en el cual, aunque muy general, podemos encontrar fácilmente los datos relativos al uso de los signos de puntuación y los espacios en blanco. Además de estos dos manuales, *A Grammar of Contemporary English* (Quirk et al., 1985) es un buen ejemplo de aproximación gramatical a la puntuación. Dentro de este manual, el apéndice 3 (1985: 1609-1639) está dedicado a esta cuestión, y en él se describen los usos de los signos de puntuación y las mayúsculas. Levenston (1992) indica *A Dictionary of Modern English Usage*, publicado por vez primera en 1926 por Fowler, como otro ejemplo de manual genérico.

Por otra parte, uno de los manuales específicos más célebres es el libro de Partridge titulado *You Have a Point Here. A Guide to Punctuation and its Allies* (1983). Este manual se publicó por primera vez en 1953, aunque la edición consultada corresponde a 1983. Partridge divide el sistema puntual en dos grandes grupos, tal y como indica el título

del trabajo: la *puntuación* propiamente dicha y los *aliados*. El primer apartado del libro está formado por todos los signos que tradicionalmente se han asociado a la puntuación — punto, coma, punto y coma, dos puntos, paréntesis, raya... etc.—, mientras que la segunda parte incluye aquellos elementos que, no siendo signos, ayudan a puntuar y clarificar el sentido de los textos —mayúsculas, cursiva, comillas, guión, apóstrofe... etc.—. Partridge (1983) dedica cada capítulo de su libro a un elemento diferente, ofreciendo de forma detallada información sobre la terminología, los usos, los problemas derivados y muchos ejemplos que aclaran cómo se deben emplear estos elementos.

Otros trabajos interesantes en este sentido, aunque de carácter mucho más particular, son aquellos que han profundizado en el estudio de las notas a pie de página (Grafton, 1995), los puntos suspensivos (Henry, 2000; 2001), los márgenes (Jackson, 2001; 2005) o los problemas de edición de los signos de puntuación (Everest, 2000; King, 2000; Robinson, 2000), recogidos en la segunda parte del libro de Bray et al. (2000), *Ma(r)king the text: the presentation of meaning on the literary page*.

2.3.2.6. EL SISTEMA DE PUNTUACIÓN INGLÉS

El actual sistema de puntuación inglés se terminó de configurar en el siglo XVII con la incorporación de los últimos signos de puntuación. Desde entonces, han sido pocos los cambios relativos a los elementos que lo forman y a la función de cada uno de ellos (EB, 2011). Este sistema se caracteriza por ser abierto y carecer de una regulación consensuada (Lennard, [1996] 2005: 106):

To understand punctuation profitable one must reject most received analysis. Grammarians will promulgate how one should (not) punctuate, but their best efforts for 500 years have found no valid rule for punctuating English: because there are none. Punctuation is an open system in which all is possible but there are conventional (not regulated) ways of doing most things; unlike rules, conventions can constructively and aesthetically be ignored or broken.

Lennard, [1996] 2005: 106

Sin embargo, no todo es aceptable en puntuación desde nuestro punto de vista: una mala práctica o la ausencia de puntuación pueden provocar importantes dificultades de comprensión. Igualmente, y a pesar de ser un sistema abierto, existen ciertos principios básicos que pueden tomarse como referente a la hora de emplear cualquier elemento puntual.

Además de las normas, tampoco existe unanimidad con relación a los elementos que forman el sistema de puntuación inglés. Como veíamos anteriormente, Lennard ([1996] 2005) propone un sistema general basado en ocho niveles, pero dicho sistema da

cabida a cuestiones que, a nuestro entender, no forman parte de la puntuación. Por su parte, la *EB* (2011) indica la necesidad de incluir dentro del concepto de puntuación elementos como el espaciado, el sangrado y la mayúscula (*EB*, 2011). Tomando en consideración las publicaciones citadas, en nuestro caso creemos que la puntuación está formada únicamente por los signos de puntuación y el espaciado.

Por un lado, los signos de puntuación constituyen un concepto muy general que contiene una gran cantidad de elementos, por lo que hemos decidido elaborar una tabla (v. tabla 2.5) en la que incluimos, de forma resumida, las diferentes familias en las que se organizan estos signos conforme al apartado de Lennard ([1996] 2005: 114-142) dedicado a esta cuestión. El autor clasifica los signos en ocho familias diferentes que se interrelacionan entre sí, articulando las distintas operaciones que se espera de ellos: “these families practice intermarriage (and any mark can prove promiscuous) but usefully articulate the kinds of operation punctuation is standardly expected to perform” ([1996] 2005: 114). En la tabla resumen que mostramos a continuación hemos incluido solamente los datos relativos a los principales signos de puntuación, y en especial, aquellos que son utilizados por E. E. Cummings. Asimismo, para la elaboración de dicha tabla hemos completado el contenido con información tomada de la *EB* (2011) y el capítulo que Levenston (1992) dedica a la puntuación (1992: 63-89).

Por otro lado, el funcionamiento de los espacios en blanco es más complejo, ya que apenas ha recibido atención por parte de la crítica. El término *espacio en blanco* [*blank space*] hace referencia a la zona de una página impresa que permanece intacta, esto es, que no incluye letras, símbolos, tablas, imágenes, ni en general, ningún otro elemento de los que componen dicha página. En este sentido, los espacios en blanco actúan marcando la separación entre palabras, entre oraciones o entre párrafos y versos, en cuyo caso también reciben en inglés los nombres de *paragraphing* y *lineation* respectivamente. Su uso también afecta a unidades textuales mayores como las secciones o los capítulos de un libro. El sangrado [*indention* o *indentation*] y los márgenes [*margin*] también se consideran espacios en blanco.¹⁰

Tabla 2.5. Signos de puntuación en lengua inglesa (Lennard, [1996] 2005; *EB*, 2011; Levenston, 1992).
Adaptación

FAMILIA	SIGNO	FUNCIÓN
PARADAS (STOPS) Son los signos de puntuación en el sentido más estricto de la palabra. Durante muchos siglos, fueron los únicos elementos de puntuación	PUNTO (full stop) (period) [.]	- final de un periodo u oración (gramaticalmente completa) La parada clásica por excelencia: representa la pausa más pesada del sistema cuadripartito. Otras funciones: <i>elemento decimal</i> , parte de <i>otras paradas</i> [;] [:], parte de <i>indicadores tonales</i> [!] [?] y parte de <i>signos de omisión</i> [.] [...]
	DOS PUNTOS (colon)	- relación lógica de los elementos posteriores entre sí, y entre estos elementos y lo precedente al

¹⁰ Sobre los espacios en blanco, véase Partridge (1978: 165-169). Lennard ([1996] 2005) también aporta información relevante sobre esta cuestión: para conocer algunas ideas básicas, consultar Lennard ([1996] 2005: 112); para obtener una información más desarrollada sobre este tema, y en concreto sobre el concepto de lineación, véase Lennard ([1996] 2005: 153-184).

existentes en la escritura (Lennard, [1996] 2005: 117).	[:]	signo – aclaración o razonamiento – dependencia entre lo anterior y posterior – Se emplean para listas, resúmenes o citas La segunda parada más pesada	
	PUNTO Y COMA (semicolon) [;]	– conexión lógica (mayor que con las comas) – giro sintáctico entre dos oraciones La segunda parada más ligera	
	COMA, VÍRGULA (comma, virgula) [,]	– conexión lógica – Claridad para la oración y el texto – Separa los elementos de una serie La parada más ligera	
INDICADORES TONALES (TONAL INDICATORS) En conexión directa con la oralidad, todos ellos indican el tono emocional de los hablantes (Lennard, [1996] 2005: 120). Ofrecen información sobre la función comunicativa de las oraciones, como peticiones, preguntas, órdenes, avisos, maldiciones, desesos... (Levenston, 1992: 65).	SIGNO DE INTERROGACIÓN (question-mark) [?]	– pregunta – sorpresa o perplejidad cuando se dobla [??] o triplica [???] Inventado en el siglo VIII en la corte de Carlomagno El punto bajo del signo tiene el valor de punto	
	SIGNO DE EXCLAMACIÓN (exclamation-mark) [!]	– exclamación – admiración Representa un tono de voz más elevado Inventado en el 1360, se constituye como el primer signo humanista	
	SIGNO DE PERCONTACIÓN (percontation-mark) [?]	– ironía	
	EMOTICONOS (emoticons, smileys)		:- (:- :-D :- (...
DES/AGREGADORES (DIS/AGGREGATORS) Se subdivide en tres familias. Las dos primeras (paréntesis y barras) están vinculadas entre sí, mientras que la tercera permanece más independiente (Lennard, [1996] 2005: 122).	PARÉNTESIS (Brackets) Muestran una gran variedad de relaciones entre el texto externo e interno a los paréntesis (Levenston, 1992: 65). Aíslan una palabra o sintagma, siendo normalmente lo de dentro explicativo, menos	LÚNULAS (Lunulae) [()]	– oraciones relativas o condicionales – referencias – concesiones, comparaciones, calificaciones – omisiones, ausencias – atribuciones orales, citas breves – direcciones de escenas – números de página – [...]
		COMILLAS ANGULARES (Angled brackets) [< >]	
		LLAVES (Braces) [{ }]	
		CORCHETES (Crotchets) [[]]	

	importante o de un nivel narrativo diferente. El paréntesis también se indica con raya.	
	BARRAS OBLICUAS (Dashes)	<p>BARRA (Forward slash) [/]</p> <ul style="list-style-type: none"> - ruptura de verso o estrofa - Des/agrega opciones de género, plural...
		BARRA VERTICAL (Vertical slash) []
		BARRA INVERSA (Backslash) [\]
	COMILLAS (Inverted commas, quotation-marks) [“ ”] [‘ ’]	<ul style="list-style-type: none"> - Estilo directo - Citas - Cambio de hablantes - Indica la actitud del hablante hacia lo que cuenta
<p>SIGNOS DE OMISIÓN (SIGNS OF OMISSION)</p> <p>Indican la omisión de algún elemento. La omisión también se puede expresar con otros signos como reglas, lúnulas y asteriscos.</p>	<p>APÓSTROFO (Apostrophe) [’]</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Posesión (acompañada o no de “s”) - Omisión inicial (‘em) o terminal (runnin’) - Contracción media (o’er) - Apóstrofe enclítico (I’ll) <p>Es el mismo símbolo que la comilla que cierra Su uso se estandarizó en el siglo XIX</p>
	<p>SIGNO DE SUSPENSIÓN (Suspension-mark, abbreviation-mark) [.]</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Abreviaturas
	<p>PUNTOS SUSPENSIVOS (Ellipsis) [...]</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Omisión de ciertas palabras dentro de una cita - Interrupción - Silencio
<p>REGLAS (RULES)</p> <p>El tamaño de los signos es muy variable, llegando a ocupar la página entera en los casos más extremos.</p>	<p>GUIÓN (Hyphen) [-]</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Unión de dos palabras: sustantivo compuesto - División de dos partes de una misma palabra en dos líneas diferentes - Unión de dos palabras en una sola compuesta <p>No tiene espacio a ninguno de los dos lados</p>
	<p>SIGNO MENOS (En-rule) [-]</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Unión de números y expresiones <p>Se llama “en-rule” en inglés porque su tamaño corresponde al de la letra “n” Es ligeramente más largo que el guión, y también más fino</p>
	<p>RAYA (Dash) [—]</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Información parentética - Diálogo - Omisión

SIGNOS COMBINADOS (COMBIMATE-MARKS)		
SIGNOS DE LLAMADA (SIGNES DE RENVOI) Signos empleados para asociar parte del texto con material añadido al margen (Parkes, 1992: 307).	AMPERSAND/ET (Ampersand) [&]	<ul style="list-style-type: none"> - Clarificación en listas - Ahorro de espacio, sobre todo en la Edad Media - Relleno de espacio - Función decorativa <p>Originalmente significa <i>et</i> y se empleaba dentro de las palabras (&ernity, b&ter) para ahorrar espacio. Por evolución de la escritura, la forma <i>et</i> acabó ligándose en un solo símbolo, &, que pasó a ser conocido como “and <i>per se</i> and”; de ahí el nombre <i>ampersand</i>.</p>
	ARROBA (Apestail) [@]	
	SÍMBOLOS MONETARIOS (Currency symbol) [£ € ¥]	Se incluyen en este grupo, además, símbolos de notación matemática como [+], [-], [×], [÷] y [√], entre otros.
NOTAS (NOTES) Forman un sistema de puntuación totalmente independiente.	NOTAS AL PIE (Foot-note)	
	NOTAS FINALES (End-notes)	

2.3.2.7. PUNTUACIÓN Y LITERATURA

Para concluir con la puntuación, en este último apartado queremos resaltar la importancia de esta cuestión para la poesía, tanto por sus funciones ortodoxas como por sus implicaciones semánticas. Por un lado, su función retórica (y tradicional) influye en cuestiones tan básicas como el ritmo, la métrica o la versificación; por otro lado, la puntuación es capaz de transmitir implicaciones semánticas de naturaleza diversa en determinados contextos. De este último modo, la puntuación pasa a depender del escritor como un recurso poético más (EB, 2011), y muy especialmente cuando éste trabaja en poesía con el verso libre. A continuación mostramos algunos estudios que han aplicado el uso de la puntuación como medio de creación artística, y dedicamos algunas líneas a presentar los estudios que han abordado la puntuación en la poesía de E. E. Cummings, destacando el artículo de Tartakovski (2009) sobre el uso de los paréntesis del autor.

La importancia de este tipo de funciones fue reclamada hace algunos años por Poyatos (2002), quien defendía la necesidad de determinar el valor expresivo y comunicativo de los signos de puntuación. En su trabajo, el autor ofrece un inventario de rasgos paralingüísticos [*paralinguistic features*] que afectan principalmente a los signos de puntuación, pero también a otras cuestiones como las mayúsculas, la cursiva o la prolongación de las palabras (2002: 131-150). El trabajo de Poyatos (2002) ofrece

numerosas funciones como la intensidad de las letras mayúsculas (2002: 131), o el énfasis de las comillas (2002: 133), y propone, además, nuevas consideraciones para superar las limitaciones y la arbitrariedad de los sistemas de puntuación de muchas lenguas occidentales (2002: 150). Siguiendo la línea marcada por Poyatos (2002), Tartakovski (2009) reconoce que se han llevado a cabo diversos estudios en los que se analizan los efectos provocados por la puntuación y su relación con el texto poético. Para Golding (1981), por ejemplo, se trata de una cuestión de elección artística, especialmente en los casos de verso libre (1981: 71; en Tartakovski, 2009: 216); Helms (1980) considera que la puntuación es una cuestión central en poesía, debido a la influencia que ejerce sobre la prosodia (1980: 177; en Tartakovski, 2009: 216); mientras que para Janecek (1996), además, la puntuación aumenta la complejidad expresiva del texto literario (1996; en Tartakovski, 2009: 216). Por su parte, Lennard (1991) llevó a cabo un estudio detallado sobre las implicaciones de los paréntesis como recurso expresivo en la poesía inglesa, reconociendo posteriormente ([1996] 2005) que el uso o la ausencia de los signos de puntuación en poesía puede provocar “ambigüedad, incertidumbre y sentidos ocultos”, lo que convierte a estos elementos en algo atractivo para el discurso poético ([1996] 2005: 105).

Por otra parte, el uso creativo de los elementos de puntuación no es algo exclusivo de E. E. Cummings, ni fue tampoco este autor el primero en emplearlos de forma creativa. Escritores como Eliot, Joyce o Graves los han usado para provocar diversos efectos de significado, más allá de su valor gramatical y lógico. Por esta razón, son varios los estudios de carácter aplicado en los que se ha profundizado en el uso de los signos de puntuación por parte de determinados autores en concreto. En *Physical Aspects of Texts and their Relation to Literary Meaning*, Levenston (1992) se refiere principalmente a Joyce y Eliot como dos de los autores más destacados que han aprovechado la expresividad de los elementos de puntuación. Por un lado, James Joyce está considerado como uno de los ejemplos más claros que responden a esta categoría. Joyce llevó a cabo en 1914 más de mil correcciones sobre la primera prueba de su libro *Dubliners*, la mayoría de ellas eliminando comas que el impresor había incluido previamente (Levenston, 1992: 64). Años después, en *Ulysses*, Joyce emplea la puntuación con un sentido icónico: en el capítulo 16 para sugerir el cansancio y aturdimiento de los protagonistas, así como la velocidad con la que se sucede la acción descrita (Levenston, 1992: 74-75); en el soliloquio final para plasmar el monólogo interior de la mujer del protagonista del libro, representando el carácter ilógico de sus pensamientos (Levenston, 1992: 76). Por otro lado, *The Waste Land* (1922) de T. S. Eliot incluye un apartado en el que la ausencia de signos de puntuación es total. Se trata del comienzo de la quinta sección del poema, donde dicha ausencia queda suplida por la prosodia del poema y el lineado de los versos (Levenston, 1992: 78). Como afirma Levenston, esta ausencia no es problemática, pues el particular diseño del discurso poético ayuda a comprender el texto aun cuando dichos signos no aparecen (Levenston, 1992: 78). Además, Eliot emplea diferentes estilos puntuales a lo largo de todo poema como indicativo de los distintos personajes o estilos que en él se suceden (Levenston, 1992: 80), una práctica que se repite en su obra *Four Quarters* (1944) (Lennard, [1996] 2005: 114). Por otra parte, Lennard ([1996] 2005) subraya que no todos los casos se producen como parte del movimiento modernista. Para el autor destacan en este sentido escritores como Marlowe, Shakespeare, Marvell o Dryden ([1996] 2005: 120), así como otros más recientes como Nabokov, Burroughs, B. S. Johnson, Gray y Carr (Lennard, 2000: 8).

En este sentido, resultan muy interesantes otros trabajos como los de Barchas (1996) y Henry (2006), así como varios de los capítulos recogidos en *Ma(r)king the Text: The presentation of meaning on the literary page* (Bray et al., 2000). Barchas (1996) centra su estudio en su peculiar uso de los signos de puntuación de la británica Sarah Fielding en *The Adventures of David Simple* (1744), y más concretamente en su empleo de los guiones como una de las estrategias interpretativas más importantes de la obra. Henry (2006) se aproxima a la novela *The Tragic Comedians* (1881) del escritor George Meredith, cuya escritura destaca por haber sido oscura y complicada. Henry (2006) considera que su empleo de los signos de puntuación, en especial los signos de omisión —rayas y puntos suspensivos— es lo que dificulta su escritura, en un intento de autor por capturar la nebulosidad de los diálogos y los pensamientos de sus personajes. Finalmente, el libro *Ma(r)king the text* (Bray et al., 2000) recoge algunos estudios sobre puntuación, en particular sobre el papel de los epígrafes, las notas a pie de página y la tipografía en *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (Scott, 2000) o el papel de las comas en *Mansfield Park* de Jane Austen (Sutherland, 2000), entre algunos otros.

Sobre el aprovechamiento de los espacios en blanco, Lennard ([1996] 2005) menciona a algunos escritores como Hopkins, Clampitt o Pollard ([1996] 2005: 112-113), así como a todos aquellos incluidos en el movimiento imaginista de comienzos del siglo XX (Lennard, [1996] 2005: 172). Sin embargo, los estudios sobre esta cuestión son prácticamente inexistentes.

En el caso particular de E. E. Cummings, la puntuación no ha sido estudiada con demasiada profundidad. Como ocurre con otras cuestiones grafológicas, existen muy pocas aproximaciones a esta cuestión, siendo más bien un aspecto que se menciona sólo de forma anecdótica. Norman Friedman (1960) fue el primer autor en reconocer determinados valores al uso o supresión de los signos de puntuación:

The use of punctuation marks may be similarly unconventional. A poem may end with no punctuation at all, or with such an indeterminate mark as a comma, and give thereby a tentative and continuing effect. Punctuation marks may occur between the words of a single phrase or clause, and even between the letters of a single word. Cummings is fond of using a graduated series of marks—as in “; ; ; ; ;”— to control the lightness and rapidity, the heaviness and slowness, of the reading, or even, in a figurative way, to give a visual sense of progression and development as an equivalent of the meaning.

Friedman, 1960: 114

Para Friedman, el uso estructurado de los signos de puntuación también aporta armonía estética, como sucede en uno de los versos del poema “(b/ eLl/ s?/ be” (CP 445) (1960: 116). Otros ejemplos de puntuación estructural que ofrece el autor son “plato told” (CP 553), “when your honest redskin toma” (CP 643) Y “Do.” (CP 449). Sobre los espacios en blanco, Friedman (1960) considera que éstos tienden a omitirse después de un signo de

puntuación para acelerar la pausa, mientras que se añaden al romper una palabra o sintagma en dos o más líneas para desacelerar el proceso de lectura y reforzar el significado del poema (1960: 115).

Triem (1969) ofrece algún comentario sobre este tipo de elementos, pero desde una perspectiva muy genérica. Para la autora, el espacio sirve para indicar el tempo de lectura, mientras que la coma y otros signos aportan pausas y permiten experimentar nuevas sensaciones e intuiciones (1969: 10). Sobre los paréntesis, a los que dedica un poco más de tiempo, opina que añaden comentarios intercalados del autor, clarifican la relación entre dos oraciones y unen o separan palabras como una forma de guía para su propio pensamiento (1969: 11).

Quien verdaderamente aporta información nueva, veraz y justificada sobre este tema es O'Brien (1973), quien dedica varias páginas de su tesis doctoral a esta cuestión. Para el autor, la puntuación final del poema apenas se produce, y cuando aparece, lo hace en forma de coma o punto y coma (1973: 96). Los signos incluidos entre letras, sílabas o palabras reducen la velocidad de lectura, coordinando a ésta con la de la acción descrita en el poema (1973: 96), aunque también se puede provocar el efecto contrario aumentando el espacio entre palabras. Una vez explicados los signos de puntuación en general, O'Brien (1973) ofrece información sobre algunos elementos en particular, concretamente los signos de exclamación e interrogación, los paréntesis y los espacios. Sobre los indicadores tonales, el autor cree que poseen un valor expresivo similar a las palabras, pues funcionan por sí mismos tanto sustituyendo al léxico —como ocurre en “the skinny voice” (CP 72)— (1973: 97), como en sentido literal, cuando estos signos deben pronunciarse para completar el sentido del poema —“when your honest redskin toma” (CP 643)— (1973: 98). Sobre los paréntesis, a los que dedica varias páginas, el autor considera que son capaces de provocar una gran cantidad de efectos visuales y auditivos, contribuyendo sobre todo a expresar simultaneidad de efectos en poemas como “i will be” (CP 195) y “l(a)” (CP 673):

He [Cummings] allows the reader to find this complexity in simplicity by organizing the devices of parentheses, segmentation, and spacing in such a manner as to stretch out the description of the two almost simultaneous brief actions.

O'Brien, 1973: 103

Sobre los espacios, O'Brien (1973) los vincula con la aceleración o desaceleración de la lectura en función de su supresión o aumento, explicando en profundidad el caso de “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396).

Sin embargo, la información aportada en estos estudios no profundiza demasiado en la cuestión, y aunque todos hablan de puntuación, sólo hay un estudio hasta la fecha que esté dedicado por entero a este tema: “E. E. Cummings’s Parentheses: Punctuation as Poetic Device” (Tartakovski, 2009). En él, el autor plantea siete categorías funcionales para el uso de los paréntesis por Cummings, siendo éstos la iconicidad, la protección o

intimidad, el estilo directo para llamar la atención de alguien, la nivelación discursiva, la heteroglosia, la ruptura de expectativas formales y la temporalidad. Las conclusiones de Tartakovski son que la puntuación en los versos cumple con funciones poéticas no menos importantes que la métrica, la rima o la dicción. En palabras del autor:

Cummings's poetic reliance on punctuation is unique in quantity and quality, but it is also prototypical of the role punctuation can and often does play in poetry. Tampering with it is no less significant than tampering with any other poetic device, and failing to give it due critical attention is failing to notice a highly significant, oftentimes crucial, component. Communicating and interpretation and subjecting itself to it, punctuation must be *read*, and read with no less critical attention than any of the other, more recognized, poetic devices.

Tartakovski, 2009: 241

2.3.3. TIPOGRAFÍA

2.3.3.1. DEFINICIÓN

Desde el punto de vista semántico, el término *tipografía* no cuenta con una definición clara y estándar. Existen, por un lado, enunciaciones generales que hablan de la tipografía en términos de apariencia o estilo: el *OED* (2013) se refiere a ella como “the setting and arrangement of types and printing from them; typographical execution; hence, the arrangement and appearance of printed matter” (2013), mientras que Lupton (2004) habla de ella en términos muy generales presentándola como la apariencia del lenguaje (2004; en Nørgaard, 2009: 143). Sin embargo, el presente trabajo se fundamenta en la idea de que la apariencia del lenguaje, entendida en su sentido más general, es el objeto de estudio de la *grafología*, siendo ésta uno de los niveles en los que se organiza el lenguaje, y correspondiéndose fundamentalmente con las estructuras escritas y del aspecto del lenguaje sobre la página (Simpson, 2007: 5). Aunque los términos *grafología* y *tipografía* se han confundido durante mucho tiempo, es necesario comprender las diferencias entre ambas para no caer en el error de identificar lo visual con lo tipográfico. Básicamente, la grafología es un término más amplio que incluye en su estudio cuestiones como la tipografía, la puntuación o la apariencia visual. Por tanto, la tipografía es sólo uno de los niveles en los que se subdivide la grafología.

Frente a esta aproximación amplia y dispersa, existe otra más precisa, enfocada en el concepto de *tipo* y que hace hincapié en la forma de los signos gráficos: la *EB* (2011) define el término *tipografía* como “the design, or selection, of letterforms to be organized into words and sentences to be disposed in blocks of type as printing upon a page”. De

hecho, si recurrimos al origen etimológico de la palabra, nos encontramos con que el término *tipografía* procede del griego *tipos* —golpe, huella, tipo— y *grafía* —escritura—, de lo que se deduce su significado como la escritura mediante golpes o tipos.

La palabra *tipo* se refiere originariamente a la “pieza de la imprenta y de la máquina de escribir en que está de realce una letra u otro signo” (DRAE, 2001), de ahí el sentido de la palabra *tipografía* y su vinculación con la invención y el desarrollo de la imprenta. El *tipo* es, por tanto, un objeto físico empleado para imprimir caracteres, normalmente hecho de metal, y caracterizado por tener en la parte superior la imagen del carácter al que representa, ya sea una letra, un número, un símbolo o un signo de puntuación (v. imagen 2.2). Si originariamente el *tipo* se refería solamente a la pieza de impresión, con el paso del tiempo se ha extendido la expresión *tipo de letra*, empleada como sinónimo de un conjunto de caracteres que comparten todos ellos un diseño característico (Ambrose y Harris, 2007: 56) (v. imagen 2.3). Así, es necesario diferenciar entre el tipo con el que se imprimen los libros, esto es, la pieza metálica, y el tipo de letra, un concepto completamente diferente que veremos en el siguiente apartado.

Imagen 2.2. Tipo metálico

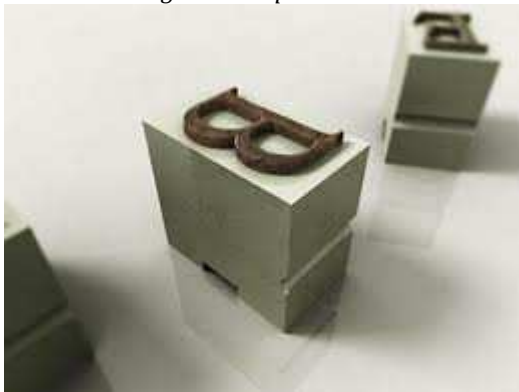


Imagen 2.3. Tipo de letra Courier New

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
 ABCDEFGHIJKLMNOP
 NOPQRSTUVWXYZ
 1234567890! ?@
 () % \$ # - ? & * ; : , .

2.3.3.2. CLASIFICACIÓN DE LAS UNIDADES TIPOGRÁFICAS

En función de su tamaño, las unidades tipográficas pueden ordenarse de menor a mayor en cuatro grandes grupos: *caracteres*, *tipos de letras*, *familias* y *series*. Esta clasificación facilita su estudio y nos permite presentar, aunque de forma breve, algunas de las cuestiones fundamentales que conciernen a la tipografía como disciplina grafológica.

CARACTERES: LETRAS Y SÍMBOLOS

Un *tipo de letra* cualquiera —Courier New, Times New Roman, Comic Sans...— está compuesto por varios elementos tipográficos individuales a los que se les denomina

caracteres, y que son la unidad mínima de estudio tipográfico. Estos caracteres se dividen en dos grupos fundamentales: las letras y los símbolos.

Una *letra* se define como un signo con el que se representa un sonido de una lengua (Martínez de Sousa, 2001: 247) y que se caracteriza por tener dos formas fundamentales: *minúsculas* y *mayúsculas*. Contrariamente a lo que pueda parecer, las mayúsculas son anteriores en el tiempo, remontándose su origen a las inscripciones romanas. No fue hasta el siglo IX cuando Carlomagno decidió recuperar los textos eclesiásticos empleando para ello un sistema estándar común a todo su imperio, caracterizado por incluir dos variantes de cada letra. La escritura manual y ligera de los escribas encargados de la tarea fue la que dio lugar a la minúscula carolina, origen de la minúscula tal y como la conocemos hoy (Ambrose y Harris, 2007: 27).

La *OBLE* (2012) define los símbolos tipográficos de la siguiente manera:

Los símbolos no son abreviaciones de palabras o de expresiones lingüísticas, sino representaciones gráficas directas de conceptos o entes de la realidad mediante letras o signos [...]. En general, los símbolos han sido fijados por entidades de normalización, por lo que tienen un carácter convencional y estable, y validez internacional. Los más comunes son los que representan unidades básicas y derivadas del sistema internacional (*kg, m, s*); unidades que no pertenecen a él, pero cuyo caso está aceptado (*h, ha, l*); elementos químicos (*Au, C, Pb*); operaciones y conceptos matemáticos (*+, ∫, %*); unidades monetarias (*€, £, \$*), y puntos cardinales (*N, S, SE*).

OBLE, 2012: 154

La *OBLE* (2012) clasifica estos símbolos tipográficos en dos grupos: símbolos alfabetizables, y símbolos y signos no alfabetizables (2012: 154). Los símbolos alfabetizables son aquellos que están formados por letras, “casi todos ellos vinculados a las unidades de medida [...], los elementos químicos de la tabla periódica, los puntos cardinales y las monedas oficiales de los países europeos y americanos reconocidos por la ONU” (2012: 205).¹¹ Los símbolos o signos no alfabetizables son “aquellos que no están formados por letras” (2012: 211).¹²

TIPO DE LETRAS

Ambrose y Harris (2007) define el *tipo de letra* como “un conjunto de caracteres, letras, números, símbolos y signos de puntuación que comparten un diseño característico” (2007: 56). Aunque lo normal es que un *tipo* incluya todos estos caracteres (v. imagen 2.4),

¹¹ Para conocer el listado de símbolos alfabetizables elaborado por la Real Academia Española de la Lengua, véase la *OBLE* (2012: 205-210).

¹² Para conocer el listado de símbolos y signos no alfabetizables elaborado por la Real Academia Española de la Lengua, véase la *OBLE* (2012: 211-212).

también hay otros que omiten algunos de estos grupos, siendo el tipo *Braille* uno de los ejemplos más evidentes por tratarse de una versión reducida del alfabeto estándar (Ambrose y Harris, 2007: 96).

Imagen 2.4. Muestra del tipo de letra Comic Sans

ABCDEFGHIJKLMNO
 PQRSTUVWXYZÀÁÉ
 ÎÏÏÏÜabcdefghijklmn
 opqrstuvwxyzàáéîïöü
 &1234567890(\$£.,!?)

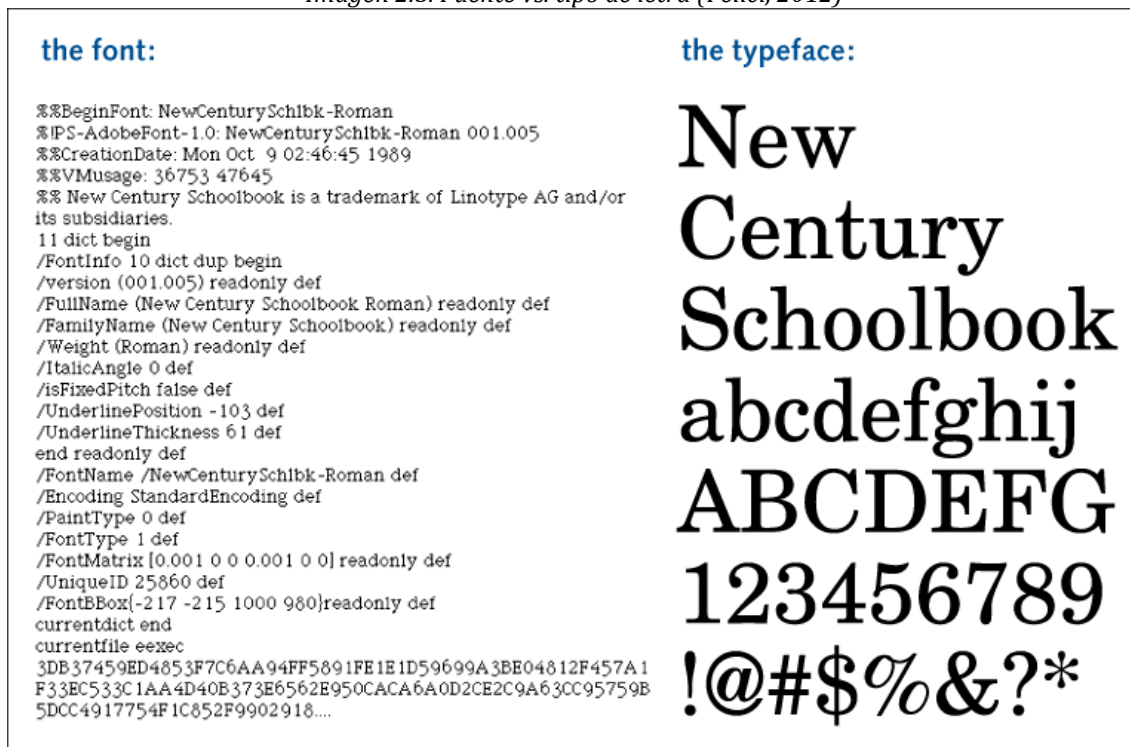
A menudo, y especialmente cuando nos referimos a los tipos informáticos, empleamos el término *fuentes* como sinónimo de *tipo de letra*, un error que Ambrose y Harris (2007) atribuyen incluso a los diseñadores tipográficos (2007: 56). James Felici (2012) dedica una sección de su libro *The Complete Manual of Typography* (2012) a clarificar esta cuestión, pues para el autor, ambos términos son bien diferentes:

When you look at a printed page, you see type. How the letters of that type are shaped and proportioned reflects the design qualities of a specific typeface. Those designs are stored, embodied, in a font, from which the typesetting system extracts the information needed to get that type onto the page. [...]No two words in typography are as commonly misused as font and typeface. A typeface is a collection of characters—letters, numbers, symbols, punctuation marks, etc.—that are designed to work together like the parts of a coordinated outfit. A typeface is an alphabet with a certain design. A font, in contrast, is a physical thing, the description of a typeface—in computer code, photographic film, or metal—used to image the type. The font is the cookie cutter, and the typeface is the cookie.

Felici, 2012: 29

El autor ilustra esta diferencia con una imagen que clarifica la cuestión (v. imagen 2.5). A la izquierda, sitúa el código de programación informático de un tipo de letra llamada *New Century Schoolbook*. Este código indica toda la información necesaria para que el programa genere los caracteres correspondientes. A la derecha de la imagen, aparece el *tipo de letra* en cuestión, ya realizado a partir de la información ofrecida por la *fuentes*:

Imagen 2.5. Fuente vs. tipo de letra (Felici, 2012)



Los tipos se diseñan siguiendo diferentes trazados y características, por lo que para poder definirlos, es necesario utilizar una serie de términos especializados (Ambrose y Harris, 2007: 57; Tselentis, 2011: 26). La *forma*, por ejemplo, es el espacio positivo de un tipo, es decir, la parte negra —o de cualquier otro color— que compone un texto; por el contrario, la *contraforma*¹³ se refiere al espacio negativo en la composición, esto es, lo que no se ocupa mediante la escritura (Tselentis, 2011: 26; Ambrose y Harris, 2007: 57). Podría afirmarse que ambos términos son el blanco y negro de la escritura, aunque hoy en día empleemos otros colores en nuestro proceso de escritura manual o de impresión. La *altura x* se corresponde, como su propio nombre indica, con la altura de la letra <x> minúscula, una altura que varía de unos tipos de letra a otros, y cuya medida se toma como principal punto de referencia en el diseño de la composición (Ambrose y Harris, 2007: 61). La *altura x* es la distancia entre la *línea base* y la *línea media*: la primera es la línea imaginaria sobre la que se asientan todos los caracteres; la segunda es la que roza la parte superior de las letras que no poseen ascendentes (Ambrose y Harris, 2007: 63) (v. imagen 2.6).

Algunas letras ocupan exclusivamente el espacio de la *altura x*, pero otras poseen *ascendentes* y *descendentes* en su trazado, por lo que sobrepasan estas dos líneas imaginarias que regulan la escritura (Tselentis, 2011: 26; Ambrose y Harris, 2007: 57). Existen otros términos como *ápice*, *brazo*, *panza*, *travesaño* o *palo*, todos ellos empleados

¹³ Ambrose-Harris (2007) llama también a este término *blanco interno* o *contrapunzón* (2007: 57), aunque considera que la *contraforma* se refiere solamente al “espacio interno de la panza de algunas letras” (2007: 57).

para designar a las distintas partes que componen un tipo. Sin embargo, dada la naturaleza introductoria de esta sección, no creemos oportuno desarrollar todos estos términos.¹⁴

Imagen 2.6. Términos relativos a la anatomía del tipo



FAMILIAS TIPOGRÁFICAS

El siguiente nivel de clasificación tipográfica es el de las *familias*, definidas por Felici (2012) como “la unidad básica de organización de los tipos” (2012). Una de las mejores definiciones de este nivel es la de Ambrose y Harris (2007), quien considera que a la *familia tipográfica* es la que “agrupa todas las variaciones posibles de un tipo de letra o de una fuente específica, esto es, los diferentes grosores, anchos y cursivas” (2007: 82). De esta forma, a los caracteres básicos —o romanos— se añaden aquellos en negrita, cursiva y negrita cursiva (v. tabla 2.6).

Tabla 2.6. Ejemplos de familias tipográficas

FAMILIA TIMES NEW ROMAN	FAMILIA CAMBRIA
Times New Roman	Cambria
<i>Times new Roman</i>	<i>Cambria</i>
Times New Roman	Cambria
<i>Times New Roman</i>	<i>Cambria</i>

La variante *romana* es la más básica de todas debido a su diseño sencillo. Se le denomina *romana* porque su trazado deriva precisamente de las inscripciones en los monumentos romanos; también se le conoce como *redonda*. La *cursiva* o *itálica* se caracteriza por tener un eje de composición angulado. Esta variante recibe también el nombre de *itálica* debido a su uso en Italia durante el siglo XVI, aunque su particular trazado está inspirado en la escritura caligráfica de siglos anteriores (Ambrose y Harris, 2007: 101). La variante *cursiva* no debe confundirse con la *oblicua*: la primera se caracteriza por ser un carácter de nuevo trazado, visualmente diferente a la variante *redonda*; la segunda es simplemente una versión inclinada de la letra romana (Ambrose y

¹⁴ Para obtener información detallada sobre la anatomía del tipo, véase Ambrose-Harris (2007) y Tselentis (2011: 26-27).

Harris, 2007: 101). Simplemente fijándonos en esta nota a pie de página, nos daremos cuenta de que la letra <a> de la palabra *cursiva* es diferente a la de cualquier otra palabra escrita en redonda. Algunos de los usos de la cursiva son los títulos de los libros y de las obras de arte en general, los términos que aparecen por primera vez en un texto, los términos técnicos, las definiciones dentro de una oración, las letras que se refieren a sí mismas o los términos extranjeros que no han sido adaptados a la lengua principal de un texto (Felici, 2012). Además, la cursiva comparte con la negrita su función enfática. La *negrita* posee un trazo de composición más ancho que la *romana*, y a menudo se le denomina *negrilla*, *mediana* o *negra* (Ambrose y Harris, 2007: 82). La variante *negrita* se introdujo en los sistemas tipográficos durante la Revolución Industrial, en el siglo XVIII, un periodo en el que la mecanización favoreció el crecimiento y la aceleración de los procesos de impresión (Ambrose y Harris, 2007: 34). A diferencia de la *cursiva*, son pocas las convenciones que existen relativas al uso de esta variedad tipográfica, reservada para los títulos y subtítulos de los documentos o para provocar un efecto enfático. Si el énfasis debe producirse dentro del cuerpo del texto, se prefiere la *cursiva*, ya que la mezcla de *redonda* y *negrita* en el cuerpo del texto resulta molesta. Finalmente, la *negrita cursiva* sólo se emplea para los títulos y subtítulos.

Estas cuatro variantes son las que componen una *familia tipográfica* común (v. imagen 2.9), aunque no todas las *familias* incluyen estas cuatro opciones. Algunas están compuestas por menos variantes, y otras incluyen estilos adicionales como son las *versalitas* o las *capitulares*. Las letras *versalitas* son caracteres de forma similar a la mayúscula pero de tamaño cercano a la minúscula (Jiménez Arias, 2007), cuyo trazo es proporcional con respecto al resto de los caracteres del tipo, por lo que no sobresalen dentro del cuerpo del texto (Ambrose y Harris, 2007: 100) (v. imagen 2.7).¹⁵ Las letras *capitulares* son normalmente letras mayúsculas de tamaño mayor que ocupan el espacio de varias líneas tipográficas. Reciben este nombre porque tradicionalmente se utilizaban para comenzar una obra, un *capítulo* o un párrafo (v. imagen 2.8).¹⁶

Imagen 2.7. Letras versalitas

LAS LETRAS VERSALITAS SUELEN EMPLEARSE
PARA LOS NOMBRES PROPIOS DE LOS AUTORES
EN LAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Imagen 2.8. Letras capitulares

Las letras capitulares son letras mayúsculas que ocupan el espacio de varias líneas tipográficas, provocando de esta forma un efecto estético claro.

¹⁵ Ambrose-Harris (2007) habla en su libro de las *versalitas verdaderas* y las *versalitas falsas*, siendo éstas últimas las que genera el ordenador de forma automática, y que se caracterizan por no ajustarse correctamente al cuerpo del texto en el que aparecen (2007: 100). Este hecho está motivado precisamente por la falta de *versalitas* en algunas *familias tipográficas*, suplidas con éstas últimas.

¹⁶ Sobre las *letras capitulares*, Ambrose-Harris (2007) distingue entre las *capitulares altas*, que son aquellas que se sitúan sobre la *línea base* del texto, esto es, de manera sobresaliente, y las *capitulares bajas*, que son las que, manteniendo su gran tamaño, se disponen sin sobresalir más allá de la *línea base* del texto, sino ocupando varias líneas del párrafo hacia abajo (2007: 99).

El empleo de diferentes variantes de de una misma familia tipográfica dentro de un texto proporciona una mayor coherencia (Ambrose y Harris, 2007: 82) y armonía (Felici, 2012), mientras que lo norma establece que no es correcto mezclar más de dos familias de tipos en un mismo proyecto o documento. El nombre de las familias, además, se deriva de su propio creador o de la publicación en la que se emplearon por primera vez (Ambrose y Harris, 2007: 82), y por norma general, el nombre del tipo romano es el que se aplica, por extensión, al resto de la familia.

SERIES, ESTILOS O AGRUPACIONES TIPOGRÁFICAS. ¿CÓMO SE ORGANIZAN LOS TIPOS?

Debido a la propia evolución histórica y al desarrollo tecnológico de los últimos siglos, han sido cientos los tipos de letras que se han ido diseñando desde que Gutenberg inventó la imprenta en el siglo XV.¹⁷ Como consecuencia de esta cantidad ingente de tipos, ha sido necesario organizarlos para su posterior estudio y tratamiento. Esta tarea puede realizarse según las características morfológicas de los tipos, la época en las que éstos surgieron o el empleo que se hace de ellos (Ambrose y Harris, 2007: 102). Desafortunadamente, y a diferencia de lo que ocurre con el estudio anatómico de los caracteres, no dejan de inventarse nuevos sistemas taxonómicos para la categorización de los tipos: frente a las primeras clasificaciones de la época de Gutenberg, en las que sólo se distinguía entre el tipo gótico, romano e itálico,¹⁸ en pleno siglo XXI existen decenas de sistemas de clasificación diferentes, sin que haya un consenso claro sobre esta cuestión. Martínez de Sousa (1999) afirma que “las propuestas de clasificación tipológica rebasan actualmente con creces la veintena”, e indica el nombre y la fecha de creación de las más importantes, entre las que destacan la de Thibaudeau (1924), Vox (1954), Lawson (1971) o la de la *Asociación Tipográfica Internacional* (1961) (Martínez de Sousa, 1999: 185-186).

De todos los sistemas de clasificación tipográfica que hay en la actualidad, los tipógrafos coinciden en resaltar el de Thibaudeau (1921) y el de Vox (1954). Ambos sistemas toman como referencia el diseño del tipo, frente a sistemas anteriores que solían fijarse en la época en la que se habían creado.¹⁹ La clasificación de Thibaudeau (1921) fue, de hecho, de las primeras en plantearse la necesidad de organizar este sistema (Martínez de Sousa, 1999: 186). Esta clasificación distingue cuatro estilos básicos —*romana antigua o elzeveriana, romana moderna o de Didot, egipcia y paloseco*— y dos complementarios —*caracteres de escritura y caracteres de fantasía*— (Martínez de Sousa, 1999: 186).²⁰ Posteriormente, la clasificación de Vox (1954) trató de proporcionar un sistema sencillo y suficientemente detallado, en el que su autor aportaba nueve categorías principales

¹⁷ Para conocer el desarrollo de los tipos a lo largo de los siglos, véase Ambrose-Harris (2007: 30-53), quien ofrece un resumen desde la creación de los tipos móviles hasta los tipos más recientes vinculados al diseño gráfico.

¹⁸ Para obtener más información sobre esta primera clasificación, véase la entrada sobre *tipografía* en la *EB* (2011).

¹⁹ Ambrose-Harris (2007) pone como ejemplo la clasificación de Lawson (1971), vinculada al desarrollo histórico de la tipografía y donde los nombres de los tipos se relacionan con la época en la que se inventaron (2007: 104).

²⁰ Para obtener información adicional sobre el sistema de Thibaudeau (1921), consultar Martínez de Sousa (1999: 186-190).

(Ambrose y Harris, 2007: 105). Al ser adoptada y perfeccionada por la *Asociación Tipográfica Internacional* en 1964, este sistema se convirtió en el referente por excelencia, de ahí que en la actualidad goce de una gran popularidad. Dicho sistema distingue tres grandes grupos que se subdividen a su vez en otros tres cada uno: caracteres clásicos —letras *humanas, garaldas y reales*—, modernos —letras *didonas, mecanas y lineales*— y caracteres de inspiración caligráfica —letras *incisas, escritas y manuales*— (Martínez de Sousa, 1999: 190-193).

2.3.3. MANUALES TIPOGRÁFICOS

Tras la invención de la imprenta en el siglo XV y la rápida expansión de esta técnica, se hizo necesaria la existencia de manuales de imprenta que regularan la práctica tipográfica. Autores como Edwards (2007) o Pacheco (2006) recogen los manuales más importantes que se han ido publicando a lo largo de los siglos. Entre ellos, los primeros manuales de Moxon (1677) y Smith (1755), aunque lo cierto es que el mayor auge de este tipo de publicaciones se produjo en el siglo XIX, con publicaciones como las de Johnson (1824), Adams (1844) o Tickle (1828).²¹ Para Pacheco, el siglo XX ha experimentado un descenso en el número de manuales tipográficos, a excepción de los de Stephenson (1941), Thwaites (1948) y Jarret (1960).

La razón de este descenso se encuentra en el paulatino surgimiento y desarrollo de los manuales de estilo, más amplios en contenido que los tipográficos. En Gran Bretaña destacan manuales como los de Butcher ([1975] 1992), Fowler (2009) Hart (2005) y Partridge (1997), así como *The Oxford Style Manual* (2003). Merece también atención la obra de Quirk et al. (1985), que a pesar de no ser un manual de estilo, incluye algunas reglas básicas para el empleo de la letra mayúscula. En Estados Unidos, donde sí existe un consenso más o menos amplio, se toma como referencia básica el *Chicago Manual of Style* (2010), una de las guías más utilizadas y respetadas del país. También destacan el *MLA Style Manual* (2008) y *The Elements of Style* (2009). Además de estos tres manuales, existen en circulación algunos otros que, a pesar de estar considerados obras menores, en ocasiones llegan a ofrecer la información de forma más clara y directa que los ya citados. Este es el caso de *The Blue Book of Grammar and Punctuation* (Straus, 2008), en donde se pueden encontrar dos secciones completas sobre los procesos de puntuación y empleo de las mayúsculas. Esta obra de consulta, además, se acerca mucho al *CMS* (2010), por lo que constituye una fuente de referencia accesible y bien fundamentada. Otros manuales dignos de mención son el *New York Manual of Style and Usage* (Siegal y Connolly, 2002) y *The*

²¹ La lista completa de manuales tipográficos ofrecida por Pacheco (2006) incluye los siguientes títulos: *Mechanick exercises: or, the doctrine of handy-works. Applied to the art of printing* (Moxon, 1677), *Printer's Grammar* (Smith, 1755), *Manuel typographique* (Fournier, 1764), *The printer's manual* (Stower, 1817), *Typographia or the printers' instructor* (Johnson, 1824), *Typographia* (Hansard, 1825), *The printer's manual* (Tickle, 1828), *Printer's manual* (Timperley, 1838), *Typographia: or the printer's instructions* (Adams, 1844), *The printer's companion* (Grattan, 1846), *The printer's manual* (Lynch, 1859), *The American Printer: a manual of typography* (Mackellar, 1870), *A practical manual of typography* (Oldfield, 1890), *Printing* (Jacobi, 1890), *Printing* (Stephenson, 1941), *Printers publishers authors handbook* (Thwaites, 1948) y *Printing style for authors, compositors and readers* (Jarret, 1960).

Associated Press Stylebook (Christian, Jacoben y Minthorn, [1953] 2009), ambos orientados al mundo periodístico, pero consultados y citados en todos los ámbitos sociales.

2.3.4. LETRAS MAYÚSCULAS Y MINÚSCULAS

En la mayoría de los alfabetos actuales derivados del latín y el griego, las minúsculas y mayúsculas son las variaciones tipográficas más comunes, junto a otras menos frecuentes como la cursiva o la negrita. Las obras de referencia y los diccionarios se refieren a ellas con definiciones bastante escuetas y poco aclarativas, ya que presentan términos por oposición a su contrario. Según el *DRAE* (2001), la mayúscula es la letra que “[...] a diferencia de la minúscula, tiene mayor tamaño y por lo general distinta forma”, mientras que la minúscula es “[...] menor que la mayúscula y por lo general de distinta forma” (2001). El *OED* (2013) define a la primera como “A letter of the size and form used to begin sentences and names”, y a la segunda como “Small letters as opposed to capital letters” (2011). Ni siquiera los glosarios especializados parecen ofrecer aproximaciones más precisas: tómese, por ejemplo, la definición de las minúsculas del *Glossary of Typesetting Terms* (2008), a las que se refiere como “The small letters in type as distinguished from capitals or small caps” (Eckersley, 1995: 64). Martínez de Sousa (2007) explica que para suplir esta pobreza, el *DRAE* (2001) recurre a las funciones o usos de ambas variedades tipográficas (2007: 23), afirmando que la letra minúscula “se emplea normalmente en la escritura salvo en los casos en los que se usa la letra mayúscula” (2001). Tal y como se deduce, las definiciones de ambos términos no son muy precisas.

La cuestión del tamaño es la característica que más ha diferenciado a estas dos variedades tipográficas. En términos generales, la letra mayúscula es mayor que la minúscula, algo que se debe precisamente a los materiales empleados para la escritura a lo largo de la historia: la mayúscula es más propia de aquellos sistemas en los que la escritura se hacía más pesada y dificultosa, como por ejemplo las inscripciones latinas en piedra; la minúscula, por el contrario, se ha empleado en sistemas mucho más accesibles como los que utilizaban la escritura con pluma. Los avances tipográficos y los actuales soportes de escritura permiten aplicar todos los tamaños de letra a cualquiera de estas variedades tipográficas, pero como práctica habitual, el tamaño de las mayúsculas siempre será mayor que el de las minúsculas. Para Martínez de Sousa (2007), y a tenor de lo dispuesto por el *DRAE* (2001) y el *OED* (2013), la verdadera diferenciación se produce a partir de un criterio funcional, ya que la mayúscula cumple con dos tareas básicas que la distinguen de la minúscula: por un lado, señala el comienzo de un texto u oración —*función demarcativa*—; por otro, diferencia el nombre propio del común —*función distintiva*— (Martínez de Sousa, 2007: 23). Otra característica que diferencia a ambas opciones es la frecuencia con la que una variedad u otra aparece en los textos escritos: como afirma el *DRAE* (2001), la letra minúscula es la opción por defecto en la escritura, a excepción de determinados contextos en los que se prefiere la mayúscula.

Sin embargo, el verdadero rasgo distintivo entre las letras minúsculas y mayúsculas es aquel que atañe a su composición, ya que éste es un rasgo distintivo que no

depende del contexto ni de la existencia del antónimo para identificar ninguna de las dos variedades. En su trazado, las letras mayúsculas siguen un sistema bilineal en el que no existe ningún elemento que sobresalga más allá de las dos líneas imaginarias que rigen nuestra escritura. Las letras minúsculas, por el contrario, siguen un sistema cuatrilíneo sobre el que se asientan los ascendentes <b, d, f, h, k, l> y los descendentes <f, g, j, p, q, y> de algunas letras, los cuales sobrepasan esas líneas imaginarias. La diferencia se aprecia visualmente en estas dos oraciones:

LA LETRA MAYÚSCULA NO TIENE ASCENDENTES NI DESCENDENTES

La letra minúscula sí tiene ascendentes y descendentes

Respecto a la composición de ambas variantes, la imagen 2.6 resume algunas de sus características fundamentales. Como se aprecia en las letras minúsculas <g, f, k, b>, a pesar de disponer de un tamaño menor de composición que las mayúsculas, cuentan con una parte de su trazado que sobrepasa la *altura x*, llegando incluso más arriba que las letras mayúsculas. Las letras mayúsculas <M> y <Q> se insertan dentro de otras dos líneas imaginarias cuya altura es mayor que la de las minúsculas. Mientras que las primeras funcionan sobre un sistema imaginario de cuatro líneas, las segundas lo hacen únicamente sobre dos, como acabamos de mencionar.

Por tanto, y de acuerdo con estas características, la letra minúscula puede definirse como “la letra de tamaño generalmente pequeño cuyo trazado cuenta en algunas de sus letras con elementos ascendentes o descendentes, los cuales sobrepasan las dos líneas imaginarias que regulan la escritura”. La mayúscula, por el contrario, es “la letra de tamaño generalmente grande cuyo trazado carece de elementos ascendentes o descendentes, y que se mantiene dentro de las dos líneas imaginarias que regulan la escritura”.

Existen además diversos términos sinónimos para referirnos a estas dos variedades tipográficas. El vocablo *mayúscula* cuenta con algunos como *versal*, *caja alta* o *capital*, mientras que *caja baja* y *letra pequeña* sustituyen en ocasiones al de *minúscula*. *Versal* hace referencia a la primera letra de los versos en poesía, escritos por tradición con mayúscula inicial (Martínez de Sousa, 2007: 32). No se debe confundir la letra versal o mayúscula con la *versalita*, que tiene una forma similar a la mayúscula pero un tamaño cercano a la minúscula (Jiménez Arias, 2007):

MAYÚSCULA

VERSALITA

minúscula

Las expresiones *caja alta* y *caja baja* hacen referencia a la caja de imprenta donde se guardaban las letras, números, símbolos y signos de puntuación que permitían fabricar

los moldes de composición. En estas cajas, las mayúsculas se guardaban en la parte superior izquierda, mientras que la parte inferior estaba dedicada a las minúsculas, los signos de puntuación, los números y los espacios; finalmente, la parte superior derecha, denominada *contracaja* o *caja perdida*, se dejaba para los caracteres de uso menos frecuente. El uso del adjetivo *capital*, más común dentro del ámbito tipográfico, tampoco debe confundirse con el de *capitular*: éste último, del latín *capita* que significa *cabeza*, *capítulo* o *comienzo*, hace referencia a la letra que se sitúa al comienzo de una obra, capítulo o párrafo, de un tamaño sustancialmente mayor que las letras mayúsculas y minúsculas que la acompañan en el texto, y que ocupa por lo general el espacio de dos o tres líneas (Marcos, 2007: 2; Gálvez Pizarro, 2009: 1).²²

El inglés, por su parte, ofrece términos prácticamente idénticos a los del español: *majuscule*, *versal*, *upper-case* y *capital* como referentes de la letra mayúscula; *lower-case*, *lowercase*, *minuscule* y *small letter* para la letra minúscula, y *small cap* para la letra versalita. La lengua inglesa, además, aporta una distinción léxica de la que carece el español, puesto que distingue entre la acción *to capitalize*, esto es, poner en mayúscula la primera letra de una palabra, y *to set in full caps*, escribir en mayúscula todas las letras de una palabra, oración o texto (CMS, 2010: 7.48). El verbo *capitalizar*, que tradicionalmente se había empleado en el entorno económico, ha adquirido en los últimos años la acepción tipográfica que le corresponde, aunque éste es un uso que aún no está recogido por el *DRAE* (2001).

2.3.5. CONVENCIONES TIPOGRÁFICAS APLICADAS A LA POESÍA

En la mayoría de los manuales tipográficos y obras de referencia, se incluyen pocas menciones relativas a las convenciones tipográficas que se deben aplicar a la poesía, a pesar de que este discurso destaca por su particular disposición. Pacheco (2006) afirma que en los primeros manuales, citados previamente, existe poca o ninguna información sobre esta cuestión, a excepción de los de Tickle (1828) y Fournier (1764). A partir del siglo XX, la atención prestada es cada vez mayor, incluyendo libros y artículos sobre tipografía, composición y aspectos históricos de la escritura o la tipografía, en donde se menciona la poesía con más detalle (Pacheco, 2006: 2).²³ Sin embargo, en líneas generales el tratamiento ha seguido siendo mínimo (Pacheco, 2006: 2-3).

Las normas tipográficas vinculadas al discurso poético en todas estas publicaciones son básicamente dos: el empleo de la mayúscula inicial y la elección del tipo de letra. Sobre el empleo de la mayúscula, Tickle (1828) es el primero en aplicar sus normas al discurso poético, al considerar que se debe usar esta opción tipográfica a comienzo de cada uno de los versos en poesía (1828: 20; en Pacheco, 2006: 2), una idea

²² Para más información sobre la letra capitular, véase Marcos (2007).

²³ Las referencias citadas por Pacheco incluyen los siguientes libros: *Correct composition* (DeVenne, 1902), *Introducton on typography* (Simon, 1945), *Methods of book design* (Williamson, 1956), *Ancient writing and its influence* (Ullman, 1963), *Assymetric typography* (Tschichold, 1967), *The poet's guide* (Hidden, 1979), *Manual of typography* (McLean, 1980), *The elements of typographic style* (Bringhurst, 1992), *Pause and effect: punctuation on the west* (Parkes, 1992) y *Designing books* (Holuchi y Kinross, 1996).

que seguirá defendiéndose a comienzos del siglo XX en la obra de De Vinne (1902). En 1945, sin embargo, Simon considera que aunque debe emplearse la mayúscula inicial, también se debe respetar el deseo manuscrito del autor. Hewitt (1957) es un poco más estricto al afirmar que no caben excepciones a esta cuestión, a menos que el poeta tenga ideas “ultra-modernas” (Hewitt, 1957: 96; en Pacheco, 2006: 4). La tendencia actual, sin embargo, flexibiliza esta norma y considera que parte de la poesía moderna inicia cada verso en minúscula, como muestra *The Oxford Guide to Style* (Ritter, 2002; en Pacheco, 2006: 4).

Respecto al tipo de letra que debe emplearse para la publicación de material poético, Fournier fue el primero, en 1764, en plantearse la necesidad de utilizar un tipo más condensado, especial para la poesía, con el fin de evitar que un mismo verso se desdoblase en dos líneas (Pacheco, 2006: 2). Esta idea temprana fue posteriormente mantenida en el *Chicago Manual of Style* (2010) y apoyada por McLean (1980), Simon (1945) y Williamson (1956), quienes creen que el tipo de letra es una buena solución a un problema de impacto visual (Pacheco, 2006: 6). Una cuestión que en el caso de Cummings adquiere una especial relevancia.

Además de estas dos cuestiones, Pacheco (2006) menciona algunas otras como son la ruptura de los versos, la estructura de las estrofas, los márgenes, la apariencia visual del poema (2006: 3), el espaciado, la posición del poema en la página o los espacios en blanco (2006: 4). Sin embargo, todos estos aspectos no son en esencia tipográficos, sino que corresponden más bien a cuestiones de puntuación o de apariencia visual, por lo que hemos preferido discutirlos en sus correspondientes apartados.

2.3.6. TIPOGRAFÍA Y LITERATURA

Para concluir con la tipografía, en este último apartado queremos presentar los estudios más relevantes que se han llevado en este campo aplicados a la literatura. Comenzamos mostrando aquellos trabajos que han abordado la cuestión desde un punto de vista más general. Posteriormente, mostramos otras aproximaciones más específicas y centradas en el estudio de cuestiones particulares como el uso de las letras mayúsculas y minúsculas, la cursiva o la apariencia visual de los tipos. Finalmente, concluimos reseñando algunas publicaciones sobre la tipografía y el discurso literario de E. E. Cummings, analizado con una mayor profundidad que otras cuestiones como la puntuación o la ortografía.

Uno de los trabajos crítico-lingüísticos que mayor repercusión ha tenido sobre la tipografía ha sido el artículo de Van Peer (1993) sobre *desviación tipográfica*.²⁴ El autor vincula este concepto y la teoría del *foregrounding* a una serie de procedimientos que

²⁴ Es necesario subrayar que aunque Van Peer (1993) emplea el término *tipografía*, en realidad se refiere a lo que nosotros entendemos por *grafología*, pues define dicho término como “the graphical representation of language on paper (or any other information carrier) and its concrete arrangement (type face, paragraph arrangement, type size, etc.)” (1993: 50).

considera tipográficos, como son la longitud y distribución de los versos y estrofas, el uso de la mayúscula inicial o la apariencia visual del poema. Van Peer (1993) lleva a cabo un repaso de la desviación tipográfica en la literatura occidental a lo largo de la historia (1993: 53-57), afirmando que si bien la experimentación tipográfica es característica de la poesía concreta y el modernismo, éste ha sido un proceso que se ha llevado a cabo a lo largo de toda la historia y que se remonta a la poesía griega del siglo IV a.C. (1993: 58). Van Peer (1993) considera que los periodos históricos en los que este tipo de experimentación ha sido más fuerte coincide con etapas de revolución ideológica, política y social (1993: 58), y asimismo cree que para que un texto de estas características sobreviva con el paso de los años es necesario que exista un gran ajuste entre sus propiedades tipográficas, semánticas y temáticas (1993: 58). La mayor aportación de este trabajo consiste en reclamar la falta de atención que este tipo de procedimientos ha recibido por parte de la estilística, y de la crítica en general. Asimismo, Van Peer (1993) reclama nuevos métodos de estudio lingüístico-literario, ya que, según él, hay una estrecha vinculación entre el texto y el medio en el que éste se produce (1993: 58), pero no existe la base teórica suficiente para abordar un estudio de esta naturaleza.

La respuesta a la petición de Van Peer (1993) se ha producido en parte gracias a los estudios de Van Leeuwen (2005, 2006) y Nørgaard (2009, 2010a, 2010b, 2010c), los cuales han suplido la carencia de estudios sobre tipografía. Tras poner de manifiesto la relación entre la tipografía y el significado de los textos (Van Leeuwen, 2005), Van Leeuwen (2006) propone explorar el potencial semiótico de los tipos de letra, especialmente en relación con el diseño gráfico y el concepto de *multimodalidad*. Para el autor, la tipografía ha cambiado en los últimos años, pues ha pasado de ser un arte abstracto a ser un medio de comunicación por sí mismo (2006: 142). La tipografía es capaz de cumplir con las tres metafunciones —ideacional, interpersonal y textual— propuestas por Halliday (2006: 143) hace algunas décadas, al igual que ya se ha demostrado con otras formas comunicativas como la imagen. Si la tipografía puede constituirse como un sistema, afirma Van Leeuwen (2006), debe existir una serie de rasgos susceptibles de poseer potencial semiótico, y que el autor identifica como el peso, la expansión, la inclinación, la curvatura, la conectividad, la orientación y la regularidad (2006: 148-150). De esta forma, el trabajo de Van Leeuwen (2006) pretende aumentar las posibilidades de la tipografía y encontrar implicaciones semánticas donde hasta hace pocos años era impensable hacerlo, todo ello a través de una percepción de la tipografía vinculada en exclusiva al concepto de *tipo*.

El inicio de Van Leeuwen (2005, 2006) en el estudio de las relaciones entre la tipografía y la semántica supuso la aplicación posterior de algunos de sus principios a los textos literarios a través de los trabajos de Nørgaard (2009, 2010a, 2010b, 2010c), quien se centró en la construcción del significado a través de cuestiones como la tipografía, la composición o el color. En “The Semiotics of Typography in Literary Texts” (2009), la autora propone un método analítico aplicable a la tipografía de los textos literarios. Partiendo de la propuesta de Van Leeuwen (2006), Nørgaard (2009) clasifica los rasgos distintivos de los tipos, identificando algunos como la curvatura, el color o la expansión (2009: 145). En “Multimodality: Extending the Stylistic Tool-Kit” (2010a), la autora propone un esquema más general para el análisis multimodal de la novela, en el que identifica cuatro niveles básicos: tipografía, composición, imágenes visuales y portada

(2010a: 437-446), un esquema que seguiría, parcialmente, en su estudio de la novela *Extremely Loud and Incredibly Close* de Safran Foer (Nørgaard, 2010b; 2010c).

Otros trabajos tipográficos de carácter general son los de Scott (2000) y Portela (2000), todos ellos recogidos en *Ma(r)King the Text: The presentation of meaning on the literary page* (Bray et. al., 2000). Scott (2000) analiza el papel de la tipografía (entre otras cuestiones) como elemento clarificador de las relaciones entre narrador y personajes en *Le Rouge et le noir* de Stendhal. Por su parte, Portela (2000) se centra en su traducción portuguesa de *Tristram Shandy*, presentando algunos de los problemas que el traductor encontró al tener que traducir la tipografía de este libro.

Además de estas aproximaciones de carácter general, es importante destacar algunos estudios centrados en cuestiones particulares dentro de la tipografía. La ruptura con el uso normativo de la letra mayúscula y la transmisión de determinados valores a través de su uso no es algo exclusivo de E. E. Cummings, como tampoco fue él el primero en plantear esta práctica. Algunos autores apuntan, por ejemplo, que ya en la época isabelina se empleaba la letra capital para subrayar carga emocional, elevación, singularidad o decencia en el texto escrito (Tritt, 1973: 41).²⁵ Más recientemente, a finales del siglo XVIII, autores como Wordsworth o Coleridge buscaron a través de su uso un alejamiento de las normas poéticas preestablecidas con la intención de posicionar todos los elementos en un único nivel, tal y como explica Hazlitt (1998) en el siguiente extracto:

This school of poetry had its origin in the French Revolution, or rather in those sentiments and opinions which produced that revolution.... Nothing that was established was to be tolerated. All the common-place figures of poetry, tropes, allegories, personifications, with the whole heathen mythology, were instantly discarded; a classical allusion was considered a piece of antiquated foppery; capital letters were no more allowed in print, than letters-patent of nobility were permitted in real life; kings and queens were dethroned from their rank and station in legitimate tragedy or epic poetry, as they were decapitated elsewhere; rhyme was looked upon as a relic of the feudal system, and regular metre was abolished along with regular government.... The object was to reduce all things to an absolute level.

Hazlitt, 1998: 314-315; en Edwards, 2010: 435-436

En su artículo “Capital Letters”, Gavin Edwards (2010) opina que la supresión de las letras mayúsculas se produjo progresivamente, y sobre todo a raíz de la publicación del manual de imprenta de Smith en 1755 (2010: 436). En este manual se intentaba pasar de un sistema tipográfico antiguo —según el cual se usaban las mayúsculas para los sustantivos y la cursiva para los nombres propios— a uno más moderno, con el que todo el

²⁵ Para obtener información adicional sobre los procesos de capitalización en siglos anteriores, consultar Tritt (1973) y Osselton (1985).

texto se escribía en letra romana excepto los nombres propios y las palabras enfáticas, casos para los cuales se reservó el uso de la mayúscula (Edwards, 2010: 436).

Durante el siglo XIX, Dickens, como otros escritores, empleó la mayúscula con dos finalidades opuestas entre sí: para personificar a determinados elementos y para convertir en cosas a determinadas personas (Edwards, 2010: 444-445). Edwards (2010) también menciona los escritos de Garrett Fawcett, quien en 1884 empleó la expresión “we do not talk about Woman with a capital ‘W’”, en la que emplea la letra mayúscula para provocar un sentido global de referencia hacia todas las mujeres en general. Este efecto genérico se repite en un escrito de Augusta Webster, en el que emplea la expresión “the right of Man to have his dinner cooked by Woman” (Edwards, 2010: 439).

El origen del modernismo a comienzos del siglo XX supuso una rebelación lingüística sin precedentes en todos los ámbitos. Autores de este periodo tomaron conciencia de las posibilidades que la lengua materna podía ofrecer, especialmente en el ámbito visual y grafológico:

There was a comparable whipping up of interest in the structure of the poem. It seemed daring to omit capitals at the head of each poetic line. Rhyme went by the board. We were, in short, ‘rebels’, and were so treated...

W. C. Williams, 1951: 136; en Edwards, 2010: 1

Fue a partir de ese momento cuando creemos poder afirmar que se produjo un distanciamiento definitivo de las normas clásicas de capitalización por parte de autores como Dos Passos, Doolittle o Stein. En algunos casos, los autores trataban de romper con la norma preestablecida; en otros, de emplear la letra capital con un efecto determinado. De esta forma, la letra mayúscula pasó a ocupar un lugar destacado dentro de los procesos de composición poética. Edwards (2010) subraya la percepción de Virginia Woolf del pronombre “I” y de las letras en general como elementos físicos y tipográficos de importancia, algo que el autor justifica en el hecho de que Woolf se dedicara a la imprenta junto a su marido (Edwards, 2010: 443).

En relación con la apariencia visual de los tipos, el paso de los años ha llevado consigo la evolución del diseño de las letras desde formas visuales como los pictogramas fenicios hacia formas más abstractas como el alfabeto romano o los actuales sistemas de escritura occidentales (Nänny, 1999: 173). Sin embargo, y a pesar de esta evolución hacia formas más indefinidas, las letras han sido aprovechadas por los calígrafos medievales y por escritores de diversas épocas, especialmente en el Renacimiento (Nänny, 1999: 173). Entre algunos nombres, cabe citar a Shakespeare, quien metafóricamente se refiere al teatro The Globe como “The Wooden O” (Lennard, [1996] 2005: 113; Nänny, 1999: 175), y

a Donne, quien utiliza la letra mayúscula *A* como icono de un compás (Nänny, 1999: 174).²⁶ Las palabras de Nänny (1999) son clarificadoras en cuanto al uso icónico de las letras:

[...] alphabetic letters have had iconic functions in mainstream literary texts in English at least since Shakespeare. Of course, I am aware that the iconic use of letters in literary texts is of rather restricted nature. However, as it is part and parcel of what there is on the page, I feel that it is well worth considering and that it deserves further investigation.

Nänny, 1999: 195-196

Finalmente, otra cuestión tipográfica que también se ha estudiado en relación con la literatura es el uso de la letra cursiva. En su artículo “‘Attending to the *minute*’: Richardson’s revisions of italics in *Pamela* (Bray, 2000), Bray analiza el empleo de la cursiva en la obra de Richardson, considerando que esta opción tipográfica es muy importante para el escritor, como atestiguan las numerosas revisiones de su obra. Por su parte, Jackson (2001) explora la cursiva y las cuestiones tipográficas en la literatura de Edward Allan Poe.

En el caso de E. E. Cummings, la tipografía está más presente en la recepción crítica del autor que otras cuestiones grafológicas como la ortografía o la puntuación. La letra minúscula como seña de identidad, las mayúsculas y su funcionamiento heterodoxo, el uso del pronombre “i” y la iconicidad visual de algunos tipos son cuestiones mencionadas previamente por parte de la crítica, a la que dedicamos los siguientes párrafos.

Paradójicamente, y a pesar de las propias limitaciones de la letra minúscula, esta opción tipográfica se ha convertido en la principal seña de identidad del autor por su descapitalización sistemática del pronombre “i” y la de algunos otros casos normativos. William Carlos Williams (1946), por ejemplo, escribió un artículo titulado “Lower Case Cummings” para la revista *The Harvard Wake*, en el que subrayaba positivamente este uso creativo (1946: 20-23; en Friedman, 1972: 100-103). No era ésta la primera vez que alguien se refería a Cummings empleando el calificativo *lowercase*; ya en 1933, Harry Hansen había señalado al autor como “E. E. Cummings, lower-case poet”, al igual que lo hicieron posteriormente otros críticos como Samuel F. Morse (1953) o David Burns (1954). Sin embargo, la crítica tradicional no prestaba atención a los posibles efectos de la letra minúscula, sino que simplemente la presentaba como una práctica común del autor, a menudo sin encontrar ningún sentido manifiesto más allá del aparente rechazo a la mayúscula. Así lo demuestran algunos artículos de los años veinte y treinta, entre los que

²⁶ En su artículo “Alphabetic Letters as Icons in Literary Texts”, Max Nänny (1999: 174-178) muestra los ejemplos más notables en los que se ha aprovechado el aspecto visual de determinadas letras, siendo uno de los pocos estudios que verdaderamente han profundizado en esta cuestión.

destaca el de McClure (1924), que señala la afición del autor a la minúscula como una forma de fetichismo (1924: 122) y el de Seldes (1928), quien subraya la negación del autor a las mayúsculas (1928). Algunos autores hacen referencia incluso a una corriente literaria experimental orientada en exclusiva al uso de la letra minúscula, de la que Cummings parece ser un resultado (Feibleman, 1931).

La verdadera importancia de esta opción tipográfica no se ha puesto de relieve hasta los años sesenta, cuando Norman Friedman supo reconocer en ella la posibilidad de provocar determinados efectos en función de su relación con la mayúscula. Según el crítico, ambas opciones tipográficas son capaces de proporcionar equivalentes visuales así como de crear y eliminar pausas y énfasis (1960: 113). Aunque el autor apenas dedicaba media página a explicar estos efectos, abrió el abanico de posibilidades y atribuyó a la minúscula una propiedad de la que nadie se había percatado anteriormente. Más de treinta años después, en los noventa, la importancia de esta opción tipográfica se asentó gracias a dos aproximaciones fundamentales: la de Alfandary (1999; 2002) y la de Heusser (1997). En su trabajo, Alfandary (2002)²⁷ cree que la minúscula es la práctica fundamental del discurso del autor, a la que se refiere de la siguiente forma:

Emblème d'une poésie, matrice d'une grammaire, la minuscule opérant dans les soubassements de l'écriture, travaillant la langue au corps, est à l'origine d'un trouble dont se ressentent la langue et la vision, l'émotion et l'image poétiques. Locale et tactile, abstraite et poignante, celle-ci interdit et affecte, sans ressembler à rien, ni pouvoir se traduire. La minuscule qui a donné à la poésie d'E.E. Cummings ses lettres de noblesse, est le fait non du patronyme du poète, comme certains l'ont laissé accroire, mais du pronom de la première personne du singulier ("i") dans les poems.

Alfandary, 2002: 13

Aunque el núcleo de su trabajo es precisamente esa gramática "minúscula", Alfandary (2002) incluye en su libro otras consideraciones tipográficas relevantes, todas ellas relacionadas con el signo escrito. Lo significativo de su estudio es precisamente esa identificación del discurso del autor con la letra minúscula, y cómo ésta ha condicionado su recepción crítica. La cuestión de la minúscula ha sido también desarrollada por Heusser (1997) en su libro *I am my writing: the poetry of E. E. Cummings*, en el que el empleo del pronombre "i" es el signo por excelencia del discurso poético del autor (1997: 6) y un reflejo que, según Heusser (1997), muestra la concepción de Cummings sobre sí mismo además de expresar su sentido de individualidad (1997: 293).

²⁷ Isabelle Alfandary defendió su tesis doctoral, *Esthétique de la grammaire dans l'oeuvre d' E.E. Cummings* (1999) en la Universidad de Paris III. Parte de su trabajo ha sido publicado posteriormente bajo el título *E. E. Cummings ou la minuscule lyrique* (2002), en el que la autora defiende la preferencia de Cummings por las formas pequeñas, entre las que sobresale el pronombre personal "i". Su argumento se centra en el signo escrito, el cual analiza desde el punto de vista estructuralista y post-estructuralista de Saussure, Barthes o Lyotard, entre otros.

En relación con las mayúsculas, y de forma general, la crítica ha afirmado erróneamente que E. E. Cummings no emplea esta opción tipográfica en su discurso literario (Gorman, 1923; McClure, 1924; H. L. S., 1926), lo que ha provocado que algunos se refirieran al autor como “the man of no capital letters” (Chamberlain, 1954). Este rechazo ha hecho que la atención se orientara durante todo ese tiempo hacia el empleo de la minúscula en aquellos casos en los que la letra capital era necesaria, olvidándose por completo de aquellos casos en los que la versal aparece intencionadamente para destacar. Incluso cuando se le ha prestado algo de atención, la crítica ha considerado que el autor hacía un uso travieso de la letra capital (Ball, 1954) del que no se podía atribuir una razón aparente (Von Abele, 1955: 916). Sin embargo, estudios más recientes han intentado atisbar algo de luz sobre este procedimiento y los efectos que su uso conlleva. Uno de los primeros académicos en observar la funcionalidad de las mayúsculas fue también Friedman, quien en 1960 aseguró que el autor norteamericano situaba las mayúsculas justo donde él quería. Para Friedman (1960), las mayúsculas son capaces de aportar equivalentes visuales, cumpliendo con una función figurativa cuando aparecen; pero también pueden producir pausas y énfasis, aproximándose más a una función estética (1960: 112-113). Trabajos mucho más recientes como el de Mannani (1999-2002) afirman que el modo particular de emplear las mayúsculas contribuye a un procedimiento general de *desfamiliarización*:

[...] Cummings’s unique way of capitalising words becomes a powerful device which shifts the reader’s attention from the customary to the irregular and therefore, to a constructive one. Thus the deliberate deviation from the standardised way of capitalisation contributes to the general process of defamiliarisation.

Mannani, 1999-2002: 53

Asimismo, algunos autores han afirmado que las mayúsculas modifican el sentido de la obra literaria al forzar al lector a una interpretación determinada (Jovanovic, 1991: 90) o al enfocar su atención sobre un elemento concreto (Triem, 1969: 11). Son muchos también los análisis de poemas en los que la crítica menciona el uso de la letra capital. Sin embargo, este interés incipiente por parte de la crítica no ha desembocado en un estudio centrado en la naturaleza de estos procedimientos, los efectos derivados de su uso, o la evolución que ha experimentado a través de las diferentes publicaciones de E. E. Cummings.

Si en algo ha sido unánime la recepción crítica de la obra de E. E. Cummings, ha sido en la percepción del pronombre personal “i” como su signo identificativo por excelencia. Sirva como ejemplo la definición de Kennedy (1994b), quien lo considera como “the personal logography that marked his poems” (1994b: 26), o la de Heusser (1997), que afirma que se trata de “the sign of all signs” (1997: 4). A pesar del acuerdo sobre la importancia del signo en la poética de Cummings, existen dos corrientes principales de aproximación a este pronombre: la biográfica y la discursiva. La primera aproximación,

encabezada por Kennedy ([1980] 1994a), considera al pronombre un signo del yo-privado del autor, a través del cual vincula el contenido textual a su vida personal; en ocasiones, ese yo-privado es también empleado por la voz poética del poema, originando una relación estrecha entre ambas identidades comunicativas:

The sign of this private self was the lower-case 'i', which he used to refer to the speaker in many of his poems. It stood for a vulnerable, sensitive antihero, wide-eyed with wonder before the world and readily assertive of his natural feelings, a figure corresponding to such characters as Pierrot, Petrouchka, and Charlie Chaplin's role of 'the little tramp'.

Kennedy, [1980] 1994a: 5

Si desde un principio Kennedy ([1980] 1994a) reconoce la vinculación existente entre el denominado yo-poético y el yo-privado, esta relación se hace más evidente en algunas de sus otras publicaciones la asociación del pronombre descapitalizado con algunas cuestiones como la personalidad, la particularidad, el temperamento e incluso la altura física del autor:

The lowercase "I" suited Cummings very well for the personality he wished to display: in the first place, since he wanted to be unique, the "I" set him off from all his fellow poets, but beyond that, it was appropriate for his temperament. He had always been smaller than his six-foot two-inch, broad shouldered father (he himself was only five feet eight inches in height and frail in body structure) and shorter than his schoolfellows and college classmates. Thus he felt himself to be an underling physically, and he identified with the underdog in literature, life, and international conflicts. He referred to himself in letters and journals as "our nonhero" or "unhero," as a "small-eye poet" and as "little Estlin". But the pose of humility masked a self-assertiveness and a readiness to reject or rebel against whatever did not suit his taste or merit his approval. This stance of individualism had been nurtured by his New England upbringing and by teachings of his father. "How I hated my father for making me read Emerson's 'Self-Reliance,'" he said in later years, "but now it is my Bible."

Kennedy, 1994b: 28

De forma completamente diferente, aquellos estudios vinculados a la corriente discursiva entienden que existe una separación entre el yo-privado y el yo-poético en el discurso cummingsiano Riding y Graves ya creían en 1927 que el uso del pronombre en minúscula era una separación que se producía entre el autor y la voz poética de sus poemas ([1927a] 1971):

This [the degrading of the personal pronoun “I” into “i”] has a very simple history. The ‘upper case’ was in mediaeval times used for all nouns and proper names and the adjectives formed from them; for the Deity; for the Royalty (in “We” and “Our”); for certain quasi-divine abstractions such as Mystery, Power, Poetry; and sometimes for “She” and “Thou” and so on, where love gives the pronoun a quasi-divine character. Mr. Cummings protests against the upper case, being also allotted to “i”: he affects a casualness, a humility, a denial of the idea of personal immortality responsible for “I”. Moreover “i” is more detached: it dissociates the author from the speaker of the poem.

Riding y Graves [1927a] 1971: 60

Esta idea fue posteriormente reforzada por Baum (1954), quien consideraba que “The detachment of *i* is much more to his [Cummings’s] liking; it dissociates the author from the speaker of the poem” (1954: 115). Esta concepción dual y separatista ha sido perpetuada en los últimos años por Mannani (1999-2002), quien sigue pensando en el pronombre como un medio a través del cual disociar los atributos de la primera persona (2002: 53), pero sobre todo en el estudio de Fernández Álvarez (1998) denominado “Enunciación y textualidad: Estrategias de expresión en la obra de E. E. Cummings”, donde su autor recoge, entre otras, la idea de *doble enunciación*. Para Fernández Álvarez, la comunicación literaria es ficticia por naturaleza, y recuerda para justificarse la distinción de Smith (1971) entre el *enunciado natural* y el *enunciado literario*, distinción que explica de la siguiente forma:

[...] así el enunciado natural viene definido por ser la respuesta dada a esas circunstancias específicas que constituyen el llamado “contexto”. Por contra, el enunciado ficticio no se da dentro de un marco, sino que su particularidad reside en su capacidad para crear tal marco dentro de sí mismo, de tal modo que lo resultante es un contexto imaginario, interno al enunciado, que no siendo real le otorga sentido igualmente. El enunciado ficticio lo es por cuanto es una representación, es decir, imita un contexto y unos hechos que no están ocurriendo, ocurrieron ni ocurrirán.

Fernández Álvarez, 1998: 31

Para Fernández Álvarez (1998), y a tenor de lo que acabamos de disponer, existe un *yo empírico* que se debe distinguir del *yo ficticio* de la obra literaria (1998: 32), y subraya la mala praxis de los estudios literarios al reducir la poesía a un medio de expresión íntima y sincera (1998: 35). Ante esta idea, propone clarificar la relación entre el *yo empírico* (autor) y el *yo fictivo* o lírico (voz poética), “de forma que se entienda que puede ser muy variable y totalmente independiente de cualquier parámetro de autenticidad.” (1998: 35). En el caso particular de E. E. Cummings, el profesor razona su uso del pronombre personal “i” como una señal de identidad de esa voz ficticia:

cummings se caracteriza por el uso de la 'voz única' y por la radical preferencia por la enunciación directa de un yo-lírico. Este yo-lírico [...] se autodenomina siempre 'i' y nunca es identificado con una persona o nombre en particular. Este yo habla directamente y, por supuesto, es libre de adoptar el tono que guste, de emplear el vocabulario que desee (en cualquier idioma), y de hacer alarde de una enorme amplitud y diversidad de conocimientos.

Fernández Álvarez, 1998: 37

Frente a estas dos posiciones críticas, la biográfica y la discursiva, existe una tercera opción defendida por Norman Friedman (1960). Para el crítico, el autor crea deliberadamente una persona poética [*poetic persona*] para posteriormente tratar de transformarse a sí mismo en dicha persona y cumplir con el patrón establecido:

[...] the second or transformative relationship is the most difficult to achieve (for which of our poets has either money enough or sufficient endurance in its absence simply to live as he wishes?). It should be obvious enough by now that the relationship between Cummings and his speaker is of the second kind, and it has been made possible by endurance—or better still, integrity—rather than by a private income.

Friedman, 1960: 9

Si bien es cierto que Cummings vivió su vida de forma convincente y según sus principios hasta el final de sus días, este hecho no está vinculado con la relación que existe entre el autor y la voz poética. Probablemente es innegable que el autor compuso sus poemas en base a sus propias experiencias, pero no tiene lógica reducir el sentido de la obra literaria a un único referente, en este caso E. E. Cummings, puesto que estaríamos negando la naturaleza múltiple del discurso literario. Además, sería muy difícil dilucidar y demostrar hasta qué punto el autor trató de parecerse a ese modelo poético creado por sí mismo.

Alfandary (1999, 2002) y Heusser (1998) llevaron a cabo sendos estudios críticos tomando el pronombre "i" como centro del discurso poético del autor. El trabajo de Alfandary (2002), como ya mencionamos previamente, se centra en el signo escrito como medio de creación poética, y trata algunos otros temas además del pronombre personal "i". Para esta autora, el pronombre "i" es un indicador de la voz poética (2002: 36), al que considera no menos egoísta que el gran "Yo" romántico (2002: 115). Asimismo recuerda que la descapitalización del pronombre no es algo gratuito ni lúdico, sino lírico (2002: 115), tratándose de un signo poético y no bibliográfico (2002: 59); una afirmación que sintetiza de manera perfecta la visión de Alfandary y su enfoque lingüístico. Heusser (1998), por su parte, defendió en su libro *I Am my Writing: The Poetry of E. E. Cummings* (1998) la idea de que el pronombre "i" refleja la naturaleza *extremadamente compleja* del poeta:

[...] the persistent use of the lowercase “i” should make us wary.[...] the “i” is indeed a tell-tale indicator of the presence of a strongly subversive element in Cummings’ notion of the self. Careful inspection of Cummings’ writing reveals that the poet’s self is extremely complex and exceedingly difficult to grasp, both for poet and reader alike. The main reason for this, I contend, that two contradictory, fundamentally heterogeneous notions of selfhood coexist side by side in his writing.

Heusser, 1998: 2

Para Heusser (1998), el pronombre “i” es el signo por excelencia en la literatura del autor, un signo que además identifica a Cummings con los textos que escribe. La teoría de Heusser (1998) contempla la existencia de un solapamiento entre los textos del autor y su propia identidad, de ahí que el crítico analice gran parte de las publicaciones poéticas de Cummings con la finalidad de destapar su propio yo. Para el autor, la doble naturaleza cummingsiana se identifica, por un lado, con lo trascendental (1998: 2-3), y por otro, con el esfuerzo continuo del autor por renovarse y reconstruirse (1998: 4). En estos dos casos, el texto es la voz del poeta, donde el pronombre “i” se constituye como el identificativo de ambos (1998: 6). A pesar de que ambas aproximaciones mantienen la dicotomía lingüístico-biográfica, Alfandary (1999, 2000) y Heusser (1998) han sido los únicos en reconocer la importancia de este uso y sus implicaciones con respecto al discurso poético de Cummings.

Finalmente, en relación con la apariencia visual de los tipos, algunos críticos como Webster (1999), Alfandary (2004), Terblanche y Webster (2007) o Terblanche (2010) han estudiado el aprovechamiento de la apariencia visual de los mismos por E. E. Cummings, uno de los autores que de forma más evidente ha jugado con esta cuestión tipográfica. De particular interés resulta el artículo de Terblanche y Webster (2007), en el que estos autores mencionan los posibles valores icónicos de las vocales <o> e <i>, así como la posterior publicación de Terblanche (2010), en la que desarrolla en profundidad la misma idea.

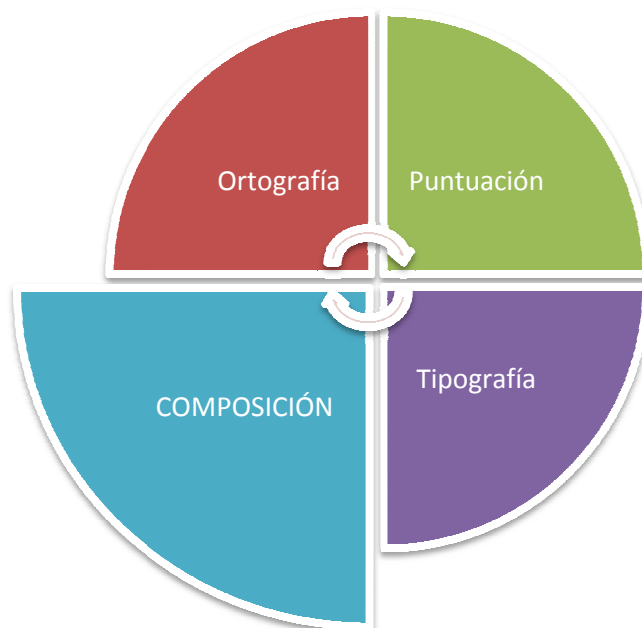
2.3.4. COMPOSICIÓN

2.3.4.1. DEFINICIÓN

Levenston (1992) define el término *composición* como “the arrangement of the words on the page as a way of conveying information about their meaning and function”

(1992: 107).²⁸ Aunque menciona algunas cuestiones como la apariencia visual del poema o el empleo del verso como unidad poética básica, no queda del todo claro cuáles son los elementos grafológicos incluidos en esta definición. Frente a esta aproximación generalista, Lennard ([1996] 2005) considera que el término *layout* incluye aspectos tan diversos como el tipo de letra, el color, los signos diacríticos, los títulos, los márgenes o el orden de lectura, entre otros ([1996] 2005: 81-82). Sin embargo, muchos de los elementos que Lennard ([1996] 2005) incluye en el proceso compositivo pertenecen más bien a otros niveles de descripción grafológica como la puntuación —espacios en blanco, signos de puntuación— y la tipografía —mayúsculas y minúsculas, apariencia de determinadas letras...—. El problema terminológico se plantea precisamente porque el propio concepto es amplio, pero también porque muchas cuestiones grafológicas que hemos considerado con anterioridad influyen sobre el diseño o la composición de la obra literaria. El empleo de un tamaño de letra mayor, el aprovechamiento de los espacios en blanco o el uso de cursiva o negrita son todos elementos no compositivos, pero que sin duda repercuten en la apariencia definitiva del poema o del volumen en su conjunto (v. imagen 2.9). En este trabajo entendemos, por tanto, que el término *composición* hace referencia a los elementos de diseño y edición de un texto.

Imagen 2.9. Niveles grafológicos de análisis (Levenston, 1992)



²⁸ Levenston (1992) emplea el término *layout*, que aquí traducimos como *composición* o *diseño*. Para obtener más información sobre esta cuestión, véase Levenston (1992: 107-128).

Si bien es cierto que la mayoría de las cuestiones grafológicas (con independencia del nivel descriptivo en el que se sitúen) afectan a la composición, este apartado y el capítulo correspondiente están centrados en los elementos puramente compositivos, esto es, de *diseño o edición*.

El origen de la práctica compositiva como medio de transmisión de determinados valores expresivos se remonta a la época helenística. Los griegos empleaban una técnica conocida con el nombre de *esticometría*, con la que distinguían unos géneros literarios de otros. Esta misma técnica fue la empleada por la tradición hebrea en muchos pasajes de la Biblia (Levenston, 1992: 107). Además de la esticometría, data de la Grecia clásica la práctica del caligrama: un poema cuya forma visual responde a su contenido.

La función principal de la composición es la de diferenciar unos géneros literarios de otros, tal y como se hacía en la Grecia clásica. De esta forma, el verso se compone y se imprime en versos y estrofas, y con sangrados entre estrofas; por el contrario, la prosa se compone de párrafos y el teatro distingue entre el texto propiamente dicho y las acotaciones (Levenston, 1992: 108). Todas estas cuestiones no influyen en el significado intrínseco del texto, limitándose a clarificar su estructura, distinguir el género literario al que pertenece, y predisponer al lector a reaccionar de una forma determinada en función de dicho género (Levenston, 1992: 108). Hoy en día la función de la práctica compositiva es mucho más extensa, especialmente en campos como el diseño gráfico o la publicidad. Su papel en el discurso literario ha sido tradicionalmente más limitado, aunque con el paso del tiempo su desarrollo también es cada vez mayor.

2.3.4.2. PROCESOS DE DESVIACIÓN COMPOSITIVA

Resulta complicado determinar los procesos de desviación compositiva, puesto que no existe a grandes rasgos un conjunto de normas que rijan este nivel grafológico. Aun así, Levenston (1992) distingue entre tres procedimientos básicos de desviación compositiva a través de los cuales se puede crear o clarificar el sentido de la obra literaria (1992: 113). Estos procedimientos consisten en intercambiar las normas que afectan a cada uno de los tres géneros literarios, importar normas de otros discursos no literarios y transformar por completo las normas del discurso literario (1992: 113-116).

De acuerdo con esta clasificación, el primer proceso de desviación compositiva consiste en intercambiar las normas que afectan a cada uno de los tres géneros literarios, presentando el texto bajo una apariencia diferente. Según esto, hemos establecido cuatro categorías de acuerdo a la clasificación propuesta por Levenston (1992): ficción presentada como drama, ficción presentada como verso, drama presentado como ficción o verso presentado como ficción (1992: 113). Entre los ejemplos de desviación compositiva que señala Levenston (1992), sobresalen autores como Joyce o Wordsworth (1992: 114). En el caso particular de E. E. Cummings, como veremos más adelante, el autor incorpora en sus publicaciones poéticas algunos casos mixtos como son los *poemas prosaicos*, así como otras composiciones que por su contenido, parecen más bien piezas dramáticas.

El segundo proceso de desviación compositiva consiste en importar normas aplicables a otros géneros no literarios, como puede ser el caso de la prensa escrita, la publicidad o los textos religiosos. El efecto, en este caso, es el de aportar verosimilitud a los textos, así como llamar la atención del lector (Levenston, 1992: 114-115). Algunos ejemplos de este procedimiento los encontramos en Lewis, Sterne o Beckett (Levenston, 1992: 115), y el propio Cummings incorpora también en su producción poética algunos fragmentos de aspecto publicitario o periodístico. En este caso, las aportaciones del escritor se producen principalmente a nivel léxico y gramatical, sin modificar demasiado la composición del poema en cuestión.

El tercer y último proceso es aquel que transforma por completo las normas del discurso literario, concibiendo un concepto completamente nuevo de lo escrito y de la composición con fines semánticos:

Only by discarding all the normal typographical conventions of literary text, prose or verse, and starting from scratch with a totally new concept of the potential of print, can any truly innovative use of layout for semantic purposes begin to take place.

Levenston, 1992: 116

Nuestro trabajo, por tanto, recoge todos aquellos procedimientos de composición que se aprecian en la poesía experimental de E. E. Cummings, y que, de alguna forma, influyen significativamente en el contenido de los textos: desde la alineación de los versos hasta la organización de los libros en secciones o ciclos.

2.3.4.3. FORMA POÉTICA Y VERSO LIBRE

Llamamos *forma poética* a un conjunto de normas o características que son comunes a un determinado número de poemas: de esta forma, por ejemplo, los sonetos comprenden aquellos poemas que están compuestos por catorce versos endecasílabos, y que como norma general, se organizan en cuatro estrofas diferentes. Atendiendo a su naturaleza, las características que definen cada una de las formas poéticas responden a dos tipos de características: internas o externas. Son *internas* cuando afectan a la estructura, la métrica, la rima, la puntuación o el tono del poema; son *externas* cuando están relacionadas con el contenido del poema (Lennard, [1996] 2005: 33). Asimismo, las formas poéticas se clasifican en dos grupos según la intensidad con la que estas propiedades determinan el diseño del poema: *cerradas* y *abiertas*. Son cerradas cuando sus rasgos están predeterminados de antemano, como sucede con el soneto, la copla o la oda. Son abiertas cuando no es así, como ocurre con el verso libre o el caligrama (Lennard, [1996] 2005: 33).

Dado su carácter abierto, el verso libre es una de las formas poéticas que presenta una mayor dificultad de definición. La *EB* (2011) se refiere a ella como aquella poesía que se organiza en torno a la cadencia del lenguaje oral y las estructuras visuales, en lugar de a los esquemas métricos regulares. De forma similar, Abbs y Richardson (1990) la presentan como una forma sin métrica, sin rima y sin estructura musical, que responde al ritmo del lenguaje natural (1990: 137). Stephen (1991) la identifica como la poesía que no posee una estructura métrica regular (1991: 42), mientras que Padgett (1987) considera que sus versos están escritos sin reglas, sin pulsos regulares y sin rima (1987: 100). Finalmente, Fraser (1970) se refiere al verso libre como una forma que no responde a un tamaño de estrofa predefinido ni un esquema de rima (1970: 71). Tomando la información aportada en estos trabajos, podemos concluir que el verso libre es la forma poética que carece de estructura métrica regular y de rima, que está asociada al lenguaje oral y/o natural, y cuyos versos y estrofas poseen un tamaño y diseño completamente variable. De esta forma, el verso libre supone una liberación de las unidades prosódicas que tradicionalmente han primado en el discurso poético, y que se han asociado a elementos como el sonido, la palabra o la oración. El verso libre es un paso adelante, un avance desde la artificialidad poética de los movimientos literarios anteriores al Modernismo hacia la inmediatez y naturalidad del lenguaje moderno y el tono cotidiano (*EB*, 2011).

El origen del verso libre se remonta al movimiento francés conocido como *vers libre*, surgido en Francia a finales del siglo XIX de la mano de autores como Gustave Kahn y Jules Laforque, aunque ya en los salmos bíblicos es posible encontrar composiciones de este tipo (*EB*, 2011). En la literatura en lengua inglesa, el inicio de esta forma poética suele identificarse con un artículo de T. S. Hulme titulado “A Lecture on Modern Poetry” (1908). En él, Hulme (1908) ataca con fuerza la percepción tradicional de la poética de finales del siglo XIX y principios del XX, y reclama la necesidad de renovación de este tipo de expresión artística:

[...] as poetry is immortal, it is differentiated from those arts which must be repeated. I want to call attention to this point – it is only those arts whose expression is repeated every generation that have an immutable technique. Those arts like poetry, whose matter is immortal, must find a new technique each generation. Each age must have its own special form of expression, and any period that deliberately goes out of it is an age of insincerity.

Hulme, 1908; en Roberts, 1938: 260

El artículo hace referencia a Kahn, autor francés que negó sistemáticamente el número regular de sílabas como base de la versificación, y pide a sus oyentes un nuevo espíritu crítico que dé cabida a nuevas formas poéticas (1908).²⁹ A partir de esta defensa,

²⁹ El artículo de Hulme (1908) fue expuesto por él mismo en el Club de los Poetas de Londres en 1908. Este club, denominado originariamente *The Poet's Club*, consistía en un grupo de poetas que se reunían en Londres a comienzos del siglo XX para discutir sobre este género literario y presentar nuevas ideas.

autores como Aldington, Eliot o el propio Hulme (EB, 2011) fueron los primeros en practicar esta forma poética en lengua inglesa.

Sin embargo, hay que dejar claro que el término *verso libre* no implica una libertad absoluta de composición. Contrariamente a lo que propone Padgett (1987: 100), los versos en este tipo de composiciones no tienen por qué escribirse necesariamente sin reglas: la no adherencia a ninguna forma poética preestablecida no exime al poeta de diseñar la estructura de su composición de manera extremadamente cuidadosa. Como afirmó T. S. Eliot en 1942, “no verse is free for the man who wants to do a good job”. El caso de E. E. Cummings es un buen ejemplo, como se aprecia en el capítulo correspondiente.

2.3.4.4. COMPOSICIÓN Y LITERATURA

Para cerrar este último apartado, queremos presentar las aproximaciones que se han realizado a la composición de los textos literarios, ya sean de carácter teórico o aplicado. En este sentido, y como ya hemos mencionado previamente, no son muchas las publicaciones sobre esta cuestión. Aún así, destacan artículos como los de Rothman (1997), Nanny (2001) y Berry (1989), así como estudios prácticos sobre autores concretos, como es el caso de los trabajos de Korn (2000), White (2000) o Labbe (2000). Son especialmente numerosos los trabajos que abordan la composición en la poesía de E. E. Cummings, entre los que sobresalen las publicaciones de Webster (2001) y Ordeman (2000), entre algunos otros. A todas estas cuestiones dedicamos los siguientes apartados.

La mayoría de los estudios que se han llevado a cabo en este campo se corresponden con trabajos sobre la estructuración y versificación de los poemas. El artículo “Verse, Prose, Speech, Counting, and the Problem of Graphic Order” (Rothman, 1997) pone de relieve una cuestión que está muy relacionada con nuestro trabajo: “poets are not only concerned with the sounds and meanings of words, but also with more abstract ways of organizing them, in particular through counting. To state it more directly: counting is an inherent part of prosodic artifice in poetry, and writing is a crucial part of that artifice” (Rothman, 1997). De esta forma, Rothman (1997) considera que la organización de los poemas, incluso cuando éstos están escritos en verso libre, son una forma de orden gráfico (y no sólo verbal) que no debe equipararse siempre a la oralidad del lenguaje. Rothman (1997) considera que cuando esto ocurre, se está llevando a cabo una actitud denigrante hacia la escritura, y que por el contrario, el verso es esencialmente lenguaje estructurado, incluso cuando se compone en verso libre: “Verse—even free verse—is measured language, and that is the key to breaking this impasse. The question should not be in what ways writing and utterance trope each other, but how both are involved with number” (Rothman, 1997). El artículo de Rothman (1997) es muy importante para nuestro estudio sobre las estructuras internas en la poesía experimental de E. E. Cummings, puesto que reconoce la posibilidad de que un poema compuesto en verso libre esté sujeto a las propias normas internas de composición del escritor, como sucede en el caso de E. E. Cummings. Junto al trabajo de Rothman (1997), destacan algunas

publicaciones sobre versificación como las de Levertov (1979) y Nanny (2001), ambas centradas en las funciones del verso. Mientras Levertov (1979) considera que el verso no métrico de la literatura moderna sirve para reproducir y explorar la experiencia humana con una intensidad mayor, Nanny (2001) se aproxima a sus funciones icónicas, en función del tamaño que poseen los versos.

Especialmente interesante en ese campo resulta el artículo “Visual Form in Free Verse” (Berry, 1989), en el que su autora intenta llevar a cabo un estudio de la función de las formas visuales en el verso libre. Para alcanzar este objetivo, Berry (1989) analiza los aspectos visuales de composiciones de algunos autores como Creeley o Carlos Williams. A partir de dichos análisis, la autora enumera doce posibles funciones de la forma visual en la poesía (v. tabla 2.7), considerando que un poema o sus rasgos internos pueden llevar a cabo diferentes funciones a la vez (1989: 108). Berry (1989) concluye su trabajo afirmando que sólo si prestamos atención al aspecto visual de los poemas y estudiando sus funciones podremos apreciar de forma adecuada la destreza de los escritores modernistas que han compuesto en verso libre, entre los que lógicamente se encuentra Cummings: “Only by attending to the visual surfaces of printed poems and analyzing the effects of their features can we adequately appreciate the artistry of modern free verse poets” (1989: 109).

Tabla 2.7. Resumen de las funciones de la forma visual en poesía (Berry, 1989: 107-108)

GROUP	NATURE OF FUNCTION	FUNCTION
I UNIFYING AND AUTONOMOUS	Rhetorical	1. To lend prominence to phonological, rethorical and/or other kinds of patterns in the text
		2. To indicate juxtapositions of similar or contrasting images and ideas
		3. To signal shifts in topic, perspective, tone, etc.
	Mimetic	4. To render iconically the subject of the poem
		5. To present the reader with an abstract shape of energy
	Aesthetic	6. To help objectify the text
II DISINTEGRATIVE AND INTERTEXTUAL		7. To indicate a general or particular relation to poetic tradition
		8. To allude to various kinds of printed texts
		9. To create visual texture and visual interest
		10. To crosscut other textual structures
		11. To heighten readers' awareness of the reading process
		12. To draw attention to particular features of the text in question

Junto a estas aproximaciones de carácter teórico y general, encontramos algunos estudios en los que se analizan cuestiones de composición en autores concretos. En este sentido, destacan algunos de los artículos incluidos en el trabajo de Bray *et. al* (2000). Korn (2000), por ejemplo, analiza el detalle con el que Eliot y Lewes diseñaron la apariencia visual de los libros de Eliot. Para la autora, centrada en sus portadas, el color de las mismas representaban el carácter de dichos trabajos como parte fundamental de la obra escrita:

The green wrappings of *Middlemarch* evoked the comfortable rural communities of the Midlands that Eliot remembered from her childhood. [...] The stark gray wrappings of *Daniel Deronda*, by contrast, intimated that a serious literary experiment was in the making. For the first and only time in her career as a novelist, Eliot created a contemporary, urban tragedy. Each cover was designated to reflect the personality of the novel it introduced and represented. For the Leweses, physical presentation was an integral part of a written work.

Korn, 2000: 21

Centrado también cuestiones compositivas, White (2000) estudia el epílogo de la obra *Lanark: A Life in Four Books*, publicada por Gray en 1981. White (2000) define el epílogo como “the most typographically complex chapter in the novel” (2000: 55). A partir de su estudio, White (2000) considera que cuestiones como las notas, los epílogos o los apéndices mantienen al lector alejado del texto, lo que provoca el intento de éste por determinar el significado de la obra. Finalmente, Labbe (2000) analiza las notas a pie de página en la poesía de Charlotte Smith, determinando que dichas notas constituyen la oportunidad para que la autora cree numerosos personajes en un mismo poema (2000: 86).

Finalmente, son varios los trabajos que se han realizado sobre cuestiones compositivas en la poesía de E. E. Cummings. En este sentido, destacan especialmente los trabajos de Webster (2001, 2002, 2010) en este campo, así como las aproximaciones de Heusser (1997), Cureton (1986) y Ordeman (2000). Cuestiones como la apariencia visual de sus poemas, sus estructuras internas, sus títulos y la forma en que éstos se agrupan han sido ya tratadas por estos críticos, a cuyas aportaciones dedicamos las últimas líneas de este apartado.

Una de las cuestiones compositivas más estudiadas hasta la fecha ha sido la del aspecto visual de los poemas del autor. Una de las primeras aproximaciones a esta cuestión fue la de Cureton (1986), quien se centró en los 71 poemas que componen *No Thanks* (1935) para desarrollar y proponer una prosodia visual del autor. Cureton (1986) establece que existen cinco posibilidades a la hora de trabajar con la forma visual y sus posibilidades estéticas, y que son la iconicidad visual (1986: 248), la voz visual (1986: 257), la ambigüedad visual (1986: 262), la forma arbitraria (1986: 266) y la forma concreta (1986: 272). Cada uno de estos casos enriquece la experiencia del lector más allá de las relaciones convencionales que se producen en el lenguaje (1986: 247). Bajo el título *visual iconicity*, por ejemplo, Cureton (1986) señala aquellos poemas que reproducen perceptualmente su contenido, como sucede con “they sO alive” (CP 426) o “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396); por el contrario, *visual voice* hace referencia las composiciones en las que el autor identifica diferentes voces mediante la apariencia visual de las mismas. Sin embargo, Cureton (1986) concluye su trabajo afirmando que la prosodia visual de los poemas de E. E. Cummings sólo es productiva cuando está subordinada a la prosodia fonológica: “Cummings’ visual forms in *No Thanks* are productive, it seems to me, only when they are clearly subordinate to (or completely independent of) a phonological

prosody. Where the visual prosody dominates a phonological prosody, the result is less satisfying” (1986: 277); siendo ésta una visión con la que no estamos de acuerdo en absoluto. Años después de este trabajo, Heusser (1997) incluyó en su libro sobre E. E. Cummings un capítulo dedicado a los poemas visuales [*poempictures*]. Para Heusser (1997), Cummings explota el potencial visual de la página para obtener un control mayor sobre la percepción espacial y temporal del lector (1997: 265), lo que a su vez convierte este tipo de composiciones en una de las realizaciones más originales y consistentes de la literatura moderna. Heusser (1997) considera que hay que dejar a un lado la percepción tradicional de la poesía y dejar espacio a nuevas dimensiones del lenguaje, pues sólo así se podrá reconocer el valor expresivo de la poesía del autor:

Cummings’ claim that his poempictures are “essentially pictures” in itself points out that his poems should not be read as poems in the traditional sense, enriched by carrying iconic information in addition to the linguistic code of the English in which they are written.. To read them in this fashion grossly reduces their potential force of expression. The iconic dimension is an integral element of all these poems which changes their nature and entails an altogether different kind of reading. Having said this, however one should again stress [...] that iconicity —conspicuous though it may be— is merely one aspect of the visual side of Cummings’ poems.

Heusser, 1997: 266-267

Para Heusser (1997), la apariencia visual de muchos de los poemas de E. E. Cummings es tan extraordinaria que resulta difícil de reconocer a primera vista, y requiere que el lector lleve a cabo tareas perceptuales que de otra manera quedarían fuera de la interpretación del discurso poético (1997: 269). Partiendo de esta hipótesis, Heusser (1997) analiza a fondo el poema “l(a)” (CP 673). Heusser (1997) concluye afirmando que los procesos de desviación tipográfica y lingüística de E. E. Cummings permiten liberar al lenguaje de la tiranía del tiempo, y presentar un poema como si se tratase de una imagen (1997: 279). Para el autor, las manipulaciones que lleva a cabo E. E. Cummings implican la particular visión que éste tiene del mundo, y que transmite igualmente a sus lectores (1997: 286). Finalmente, los artículos de Webster (1999, 2001) sobre iconicidad en la poesía visual de E. E. Cummings son igualmente valiosos. Webster (2001) considera que los procesos de iconicidad del autor pueden ser de dos tipos: mágicos y no mágicos. En el primer grupo, incluye aquellos poemas que representan imágenes determinadas, las cuales están relacionadas con el contenido del poema (2001: 106-107), y a las que Cureton (1986) se refería como *iconicidad visual*. En el segundo grupo, Webster (2001) se refiere a aquellos poemas que, sin ser icónicos, producen efectos de simultaneidad o velocidad, entre otros (1986: 108-11), y que son los que Heusser (1997) había tratado previamente en su capítulo.

Sobre la estructura interna de los poemas de Cummings, resulta de especial interés el artículo de Webster (2010), “Cummings’ Silent Numerical Iconic Prosody”. En

este trabajo, Webster (2010) analiza la estructuración de todos los elementos que forman parte de una publicación poética, desde la forma más pequeña, el verso, hasta la más grande, el libro. De esta forma, Webster (2010) distingue entre *microestructuras* y *macroestructuras* (2010: 428). Las microestructuras comprenden principalmente la organización de los versos y las estrofas, a las que Webster (2010) dedica este estudio; las macroestructuras, por el contrario, se refieren a las secciones y los grupos de poemas en los que se organizan los libros. Para el autor, algunas de estas microestructuras poseen un papel icónico, que llega a ser tan fuerte como los elementos prosódicos tradicionales (2010: 427). Entre los diversos efectos potenciales, Webster (2010) subraya algunos como la enfatización o defamiliarización de términos cotidianos (2010: 430), la duda o los indicios de cómo debemos leer o interpretar el poema, la lentitud (2010: 431), pero sobre todo, la imitación icónica de determinados conceptos o procesos (2010: 433).

Webster (2002) también se ha preocupado por los grupos de poemas en la poesía del escritor norteamericano. En su artículo "Poemgroups in *No Thanks*", el autor analiza la forma en que E. E. Cummings agrupa sus poemas en esta publicación, aunque incluye en la introducción cuestiones generales sobre esta práctica. Sobre los términos *grupo* y *secuencia*, Michael Webster (2002) considera más apropiado hablar de *grupos*: "Since the word "sequence" implies a musical and psychological progression, and since in Cummings' poemgroups there is influence and interaction rather than sequencing, I will refer to them as "groups" rather than "sequences" (2002: 13). Michael Webster (2002) considera que esta práctica funciona con lo que el propio Cummings denomina "the irrevocable laws of juxtaposition and contrast" (Cummings, 1965: 162), para intensificar y complicar los temas de los poemas de forma individual, y de todo el libro en general (Webster, 2002: 11). De esta forma, los grupos de poemas contribuyen a crear valores adicionales a través de tres principios básicos: en primer lugar, expresan ideales estéticos de plenitud; en segundo lugar, ofrecen un contexto para la relectura y reevaluación de aquellos poemas que pueden parecer sosos o desechables; y finalmente, expresan lo que el propio Cummings denominó "third voice of life" (Cummings, 1953: 64; en Webster, 2002: 11), y que Webster identifica como una especie de inspiración o intuición que anima al autor a formar esos grupos de poemas (2002: 11-12). A pesar de la importancia que posee el conjunto, los poemas no pierden su identidad individual. Para Webster (2002), dicha integridad se manifiesta en los intentos del autor porque los poemas extensos ocupasen una única página (2002: 12), algo que ya hemos mencionado previamente en este trabajo. Los poemas del autor pueden leerse de forma aislada, si bien una lectura en conjunto permite ofrecer matices que de otra forma, permanecerían escondidos. Además, las agrupaciones de poemas no son algo inmutable. Como afirma Webster (2002), el autor reordenaba sus poemas, variando así su presentación en las revistas literarias, en los libros y en las antologías (2002: 12-13). Por tanto, los grupos de poemas pueden contribuir a la creación de determinados valores, pero no son decisivos ni definitivos para el significado de un poema en particular.

Para finalizar, el artículo de Ordeman (2000) titulado "Cummings' Titles" explora los títulos de la obra poética del autor. En él, Ordeman (2000) afirma que estos títulos

pueden servir para identificar la obra literaria, llamar la atención de los lectores potenciales o indicar la naturaleza y el tema de su trabajo (2000: 160). Además, para el autor estos títulos se clasifican en tres grupos diferentes: *factuales*, *oscuros* y *enigmáticos* (2000: 160). Según esta clasificación, la relación entre el título elegido y el contenido de la obra es de mayor o menor intensidad. De esta manera, los títulos *factuales* son los que aportan información directa sobre su contenido, como sucede con *50 Poems* (1940) (2000: 160). Los títulos *oscuros* son aquellos cuyo significado sólo se clarifica una vez que el lector se ha familiarizado con el contenido del libro (2000: 160). Finalmente, los títulos *enigmáticos* son aquellos que no tienen nada que ver con el contenido de las publicaciones, como sucede con *Xaipe* (1950) (2000: 160). A lo largo del artículo, Ordeman (2000) repasa cada una de las publicaciones del autor —poéticas y no poéticas—, y ofrece información relevante sobre cada una de ellas.

Para concluir, podemos afirmar que si bien la grafología es un nivel de análisis más desde el punto de vista teórico, esa igualdad no se ha visto traducida en una producción teórica que sirva de base para llevar a cabo estudios en esta materia. Sí es cierto que se han realizado estudios sobre cuestiones particulares, especialmente la tipografía y la puntuación. Resultan especialmente interesantes las publicaciones en estos ámbitos, sobre todo aquellas relacionadas con la literatura y el valor estético de la grafología.

3.

**E. E. CUMMINGS
Y LA POESÍA
NORTEAMERICANA EN
LA PRIMERA MITAD
DEL SIGLO XX**

To extract “a set of well-ordered conventions” from the body of Cummings’ poetic mannerisms is an assignment equal to founding order within disorder.

Baum, 1962: 108

El tercer capítulo de esta tesis está dedicado a la figura de E. E. Cummings. En primer lugar, ofrecemos un breve resumen del contexto literario, social y e histórico en el que se enmarca el poeta. El progreso histórico y social de los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX estuvo influenciado por la Primera Guerra Mundial, la crisis económica de 1929, el periodo de recuperación y reorganización social en los años treinta y la Segunda Guerra Mundial. Además, hubo algunas otras cuestiones que determinaron la producción poética de este periodo, como los movimientos de liberación de la mujer, los cambios demográficos del país o el asentamiento del capitalismo como el sistema económico por excelencia. La consecuencia fue una reacción contra las convenciones artísticas, lo que resultó en el rechazo generalizado del sentimentalismo del siglo XIX y la promoción del individualismo como una forma de separar la literatura de las instituciones políticas. Establecido el contexto, explicamos la vida de E. E. Cummings, especialmente aquellos aspectos que marcaron su producción literaria. También tratamos en este capítulo diversas páginas a una cuestión que ha suscitado debate: el uso de letras minúsculas para referirnos a este poeta. Contrariamente a la práctica generalizada, y siguiendo las palabras de Friedman (1992, 1996), defendemos la postura de que es necesario seguir la norma a la hora de referirnos a Cummings. Finalmente, justificamos el empleo de la antología *Complete Poems 1904-1962* (Cummings, 1994a) y mostramos el estado de la cuestión relacionado con las aproximaciones lingüísticas a la obra poética de Cummings. Debido a la fuerte experimentación que E. E. Cummings lleva a cabo en su poesía, ha habido un gran número de aproximaciones a su producción poética; sin embargo, el estudio detallado de las publicaciones en este campo nos ha permitido descubrir que la grafología permanece en el olvido de la crítica cummingsiana.

3.1. INTRODUCCIÓN: CONTEXTO HISTÓRICO, SOCIAL Y LITERARIO

Antes de centrar nuestra atención en E. E. Cummings y su producción poética, queremos dar unas pinceladas al contexto histórico, social y literario de la primera mitad del siglo XX. Nuestra intención es ofrecer una pequeña introducción que sirva como marco al discurso poético del poeta.

La evolución histórico-social de Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX estuvo marcada por tres grandes acontecimientos: la Primera Guerra Mundial (1914-1918), el crack económico del 29 y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A los cambios provocados por estos sucesos, se suman otras cuestiones sociales y políticas como los movimientos de liberación de la mujer, la evolución tecnológica y científica o el asentamiento del capitalismo como el orden social por excelencia. Todos estos aspectos influyeron en la evolución del país y determinaron el contexto histórico, político y social de la primera mitad del siglo XX, lo que a su vez afectó a la producción artística de este periodo. Junto a todos estos factores, la poesía estadounidense estuvo condicionada por dos cuestiones literarias fundamentales: por un lado, los diferentes movimientos de vanguardia que tuvieron lugar en Europa a principios de siglo, y en los que participaron

escritores americanos que estaban en el exilio o que viajaban con regularidad al viejo continente; por otro lado, el propio proceso de evolución de la literatura norteamericana, en el que confluyeron diversos factores que ayudaron a facilitar este cambio de rumbo, como veremos a continuación.

Los cambios sociales que trajo consigo el inicio del siglo XX implicaron para Europa el inicio de una revolución artística hoy conocida como las *vanguardias históricas*. El término hace referencia a un conjunto de movimientos con un único nexo en común: la ruptura con cualquier forma de expresión artística precedente. Como consecuencia, la experimentación formal y temática fue el rasgo dominante en todas las manifestaciones artísticas de comienzos de siglo, entre ellas el cubismo, el expresionismo o el futurismo.¹

Como parte de estos movimientos de vanguardia, el *modernismo* literario comenzó a tomar forma en Inglaterra en 1908, cuando se conocieron Ezra Pound y T. E. Hulme, y con la posterior incorporación al grupo de T. S. Eliot en 1914. Estos autores buscaron, por un lado, una ruptura radical con las convenciones artísticas del momento, basada en el rechazo al sentimentalismo de la literatura del siglo XIX (NAEL, 1999: 1996); por otro, dieron forma al fuerte individualismo de este periodo, una actitud que buscaba mantener la autonomía de los escritores frente a las instituciones sociales y políticas y al nuevo estilo de vida provocado por los avances de la época. Entre otros muchos cambios, en novela se comenzó a profundizar en la psique de los personajes, empleando para ello el monólogo interior; en poesía, se introdujeron variedades lingüísticas diferentes al tono elevado de las composiciones precedentes, se experimentó con el verso libre y se escribieron poemas a menudo fragmentados y con imágenes desconectadas. El modernismo desembocó en otros planteamientos más concretos en poesía, como es el caso del *imaginismo*. Esta corriente poética incluyó a autores como el propio Ezra Pound, T. E. Hulme, Amy Lowell o Hilda Doolittle. El imaginismo se caracterizaba por el uso claro y directo de la imagen, por el tratamiento del tema sin artificios, por el empleo de una dicción exacta y eficiente y por la incorporación de ritmos nuevos (NAEL, 1999: 1997). Aunque en 1914 Ezra Pound abandonó este movimiento para fundar el *vorticismo*, H. D., Amy Lowell y otros poetas continuaron publicando bajo estos principios artísticos.

Además de la influencia que ejercieron los movimientos de vanguardia desde Europa, hubo varios factores dentro de Estados Unidos que determinaron el cambio de rumbo en la literatura norteamericana a comienzos del siglo XX. En primer lugar, quienes habían publicado obras destacadas a finales del siglo XIX dejaron de hacerlo a comienzos del XX, debido sobre todo a la muerte prematura de Hart Crane y a la decadencia de autores como Howells o Mark Twain. En segundo lugar, el inicio de la publicación de la revista *Poetry: A Magazine of Verse* en 1912² supuso un acercamiento al movimiento imaginista que Amy Lowell y Ezra Pound estaban impulsando en Londres. Finalmente, y frente al idealismo nacional de décadas anteriores, el inicio del siglo XX supuso para muchos autores la oportunidad para innovar y mejorar todo lo que Whitman había hecho en el siglo anterior.

¹ Para obtener más información sobre los diversos movimientos de vanguardia, consultar el libro *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, de Mario De Micheli (2004).

² Los primeros números de la revista *Poetry* se encuentran disponibles para su consulta en línea, gracias a un proyecto de colaboración entre la Brown University y la Universidad de Tulsa <http://www.modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=1202232622296875>.

La Primera Guerra Mundial (1914-1918) fue decisiva para Estados Unidos porque hizo que el país comenzara a despegar como potencia mundial y que la sociedad tuviera una visión más realista de ese momento histórico, muy alejado de la tranquilidad y la estabilidad de los años precedentes. Por un lado, Estados Unidos había mantenido una postura de aislamiento con respecto a Europa y al resto del mundo. Sin embargo, en 1917 decidió entrar en guerra, después de que Alemania incitara a México a participar en el conflicto³ y de que un submarino alemán provocara el hundimiento del *Lusitania*, transatlántico británico en el que murieron 123 estadounidenses. Aunque su participación fue relativamente limitada y se mantuvo territorialmente al margen, el país contribuyó a la victoria de los Aliados, reforzando así su papel de interventor. Por otro lado, las masacres que se habían llevado a cabo en Europa, las bajas de los soldados americanos y la participación en el conflicto provocaron en la sociedad estadounidense sentimientos de miedo, destrucción y ruptura social. En definitiva, Estados Unidos estaba en un momento histórico de cambio, que marcó la forma de pensar y de actuar de la sociedad en su conjunto:

Certainty that an old order had ended (whether one regretted or rejoiced at this fact) and uncertainty as to what might arise (whether one looked ahead with dread or anticipation) marked what more than one social critic called the “modern temper”.

NAAL, 1999: 1799

Aunque no todos los escritores se vieron afectados de igual forma por la Primera Guerra Mundial (1914-1919), Gertrude Stein acuñó el término *generación perdida* para designar a aquellos que sí la padecieron (French, 1980: 4).⁴ Muchos de estos escritores vivieron en París y otras ciudades de Europa durante los años veinte, algunos como expatriados y otros por decisión propia. Entre los nombres más destacados de este grupo encontramos a Dos Passos, Pound, Hemingway, Fitzgerald o el propio Cummings. Stein, americana expatriada en Francia desde 1902, se convirtió en el centro de los artistas estadounidenses que acudían a París, organizando con frecuencia reuniones literarias

³ La Guerra de Intevención Estadounidense fue un conflicto que enfrentó a México y Estados Unidos entre 1846 y 1848, ocasionado por las disputas por los territorios fronterizos entre ambos países. El conflicto concluyó con la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo. Con él, México cedió prácticamente la mitad de su territorio, lo que se corresponde en la actualidad con los estados de Texas, California, Utah, Nevada, Nuevo México y parte de Wyoming, Kansas, Arizona, Oklahoma y Colorado.

⁴ El término *generación perdida* lo utilizó Hemingway por primera vez en su novela *The Sun also Rises* (1926), aunque es en *A Moveable Feast* (1964) donde explica el origen del mismo. Según cuenta Hemingway (1964), esta expresión la pronunció el dueño de un taller al que Gertrude Stein había llevado su coche para que se lo arreglara. Ante la incompetencia de un joven mecánico para arreglarlo, el dueño le gritó que eran todos una *generación perdida*. Cuando Stein le contó lo sucedido a Hemingway, las palabras de la escritora fueron “That’s what you all are... all of you young people who served in the war. You are a lost generation.” (Hemingway, 1964: 29).

(TCAL, 1980: 4).⁵ La relación que mantuvieron todos estos escritores fue fundamental para el desarrollo del modernismo en Europa y Estados Unidos, puesto que propició la experimentación temática y formal característica de Stein y del modernismo más radical:

[...] this [Gertrude Stein] redoubtable avant-garde writer, an expatriate since 1902, when she began to feel stifled by American conventionality, was the center of the American literary community in France between the World Wars. Her experimental works are also both thematically and formally at the very center of the Modernist tradition because of their attempt, on one hand, to adapt for literary purposes the techniques of the cubist painters like Picasso and, on the other, to portray the pointlessness and frustration of women's lives [...].

French, 1980: 4

El cambio social que se produjo en Estados Unidos en los años 20 estuvo motivado por los efectos de la Gran Guerra, pero también por otras cuestiones internas del país. En primer lugar, se produjeron cambios demográficos ocasionados por la industrialización. Debido al crecimiento de la industria, se produjo un aumento considerable de la población de las ciudades: muchas familias abandonaron el campo para trabajar en las fábricas y la inmigración se convirtió en uno de los fenómenos sociales más destacados. Ciudades como Nueva York o Chicago se expandieron significativamente, lo que a su vez ayudó a crear estructuras sociales más organizadas: "Large cities were able to expand both vertically and horizontally, and with their expansion came architecture and forms of life that were more and more bureaucratically organized" (HAAL, 1994: 955). La construcción de los primeros rascacielos, la conexión de las ciudades mediante la creación de carreteras y la incorporación de los barrios periféricos a la vida urbana así lo propiciaron. En segundo lugar, hubo una evolución tecnológica considerable que hizo más cómoda la vida de los estadounidenses. Inventos como el teléfono, la radio, la electricidad o el cine cambiaron de forma radical el estilo de vida del país. Pero sin duda fue la invención del coche y su producción mediante cadena de montaje lo que modificó la estructura social del país, provocando los ya citados cambios demográficos, creando millones de puestos de trabajo y llamando a la reorganización de la sociedad. La evolución tecnológica y los cambios demográficos permitieron que esta década se convirtiera en una época de prosperidad económica: eran los *felices años veinte*.

En literatura, el deseo de innovar y superar la figura de Whitman se manifestó a través de los trabajos de autores como Frost, Stevens, Eliot, Pound y Williams, todos ellos nacidos en las décadas de los setenta y ochenta del siglo XIX. En líneas muy generales, estos autores se caracterizan por haber dado voz a sus personajes, por el uso de coloquialismos y por el empleo y la experimentación de algunos de ellos con el verso libre. Sin embargo, también todos ellos mostraron su propio carácter y su particular visión del modernismo. Robert Frost trató de representar la voz americana alterando la longitud y

⁵ La influencia que ejerció París para los movimientos de vanguardia y su función de núcleo geográfico artístico sólo es comparable en Estados Unidos a Greenwich Village, en Nueva York, donde muchos autores (y entre ellos, Cummings) se asentaron para desarrollar su labor artística.

dicción de los versos y dando voz propia a las mujeres de campo, los granjeros y los obreros de Nueva Inglaterra (CAAP, 1995: 10). Wallace Stevens, más preocupado por los asuntos de Europa que por los de su país, compuso una poesía muy personal, en ocasiones metafísica, para lo que recurrió con frecuencia al verso suelto [*blank verse*]. Por su parte, Ezra Pound destacó por emplear un tono fresco y diferente en sus composiciones; al igual que Stevens y Eliot, Pound estaba mucho más preocupado por los asuntos de Europa que por los de su propio país, lo que llevó a que pasara gran parte de su vida en Inglaterra, Francia e Italia. Su creación del movimiento imagínista en 1913, su participación en otras corrientes de vanguardia como el vorticismismo y la publicación de algunos manifiestos modernistas hicieron que Pound se convirtiera en uno de los autores más influyentes del siglo XX junto a William Carlos Williams, si bien en ambos casos la influencia se manifestó con el paso del tiempo, y no de forma tan inmediata como la de T. S. Eliot (CAAP, 1995: 13-14). Para Pound, la fragmentación del mundo era precisamente lo que le daba carácter, de ahí su empleo de imágenes yuxtapuestas y técnicas formales muy diversas:

But [contrary to Eliot] for Pound, after some initial hesitancy, it began to seem that the fragmentation of the modern world was precisely what gave it character. The poet might exploit that fragmentariness by a collage of disparate materials which could be allowed to check and balance each other.

NOBAV, 1976: xxvii

Por el contrario, y con un tono mucho más lírico, Eliot consideraba que el mundo ya estaba fragmentado por sí mismo, y que su reconstrucción era el requisito indispensable para que la vida fuera posible (NOBAV, 1976: xxvii). Oscilando a lo largo de su carrera entre el verso libre y el verso formal (CAAP, 1995: 12-13), la influencia de Eliot fue mucho más inmediata que la de Pound o Williams, y ésta se debió principalmente a su obra cumbre, *The Waste Land* (1922). Finalmente, y al igual que Pound, la influencia de William Carlos Williams fue inmensa, especialmente en otros autores como Marianne Moore, Robert Creeley o Robert Lowell (CAAP, 1995: 14). Sin embargo, el autor rechazó rotundamente la visión europeísta de Pound y Eliot, pues para él, América lo era todo:

Williams's verse derived some of its power from his disapproval of both Pound and Eliot. Roland to their Oliver, stay-at-home to their gadabout, he insisted on the necessity of writing 'in the American grain'. To him Eliot's *The Waste Land* was 'the great catastrophe' for American letters, because it interrupted the 'rediscovery of a primary impetus, the elementary principle of all art, in the local conditions.

NOBAV, 1976: xxvi

A pesar de este rechazo, Williams y Pound fueron grandes amigos y mantuvieron rasgos en común, como el gusto por la inmediatez, el empleo de coloquialismos o la expresión de ideas complicadas mediante imágenes directas (NOBAV, 1976: xxvi).

Tras el crecimiento vertiginoso del país durante los años veinte, se produjo un cambio político y social sin precedentes, motivado por la crisis económica de 1929. Muchos ciudadanos perdieron sus trabajos, sus ahorros y sus casas, lo que produjo grandes tasas de paro e incluso numerosos suicidios provocados por la inestabilidad económica del país. Socialmente, se acentuó la fractura entre los conservadores y los grupos minoritarios, principalmente inmigrantes, negros, jóvenes y mujeres. Una confrontación que provocó que valores como la libertad, el disfrute o la permisividad social de años anteriores se vieran afectados. La política ocupaba un papel cada vez mayor en el funcionamiento de los Estados Unidos, movida principalmente por los intereses de los grupos conservadores. Preocupados por la ética y el deber, los puritanos habían elaborado en 1919 la denominada *ley seca*, por la que se prohibía la venta y el consumo de alcohol. Con el tiempo, esta medida aumentó los niveles de criminalidad del país, la aparición de tabernas clandestinas y el auge de los gánsteres y la mafia.

Los años treinta fueron un periodo de recuperación económica y reorganización social. La solución al desgaste de los Estados Unidos estuvo en el paulatino desarrollo de los poderes del estado, pero sobre todo, en el aumento del modelo capitalista como sistema económico del país, la incorporación de las mujeres al mercado laboral y las reformas liberales llevadas a cabo por Roosevelt en 1932. Poco a poco, se fue produciendo un incipiente interés por los negocios y las corporaciones, de manera que, frente a la desaparición de los magnates de los años veinte, surgieron los ejecutivos y las grandes empresas. De forma paralela, fue muy influyente la liberación de la mujer, no sólo en el plano sexual, sino también en lo político, en lo laboral y en lo social. Asimismo, la victoria de Roosevelt en 1932 provocó un conjunto de reformas liberales, todas ellas encaminadas a sacar al país de la profunda crisis en la que estaba sumido. De esta forma, el presidente creó empleos en el sector público, fomentó la seguridad social y los seguros de desempleo y facilitó el derecho a la organización colectiva, entre otras acciones. La política de Roosevelt y el incipiente modelo capitalista hicieron que poco a poco el país pudiera salir a flote.

La llegada al poder de los movimientos fascistas en Italia y Alemania tuvo dos consecuencias claves para los Estados Unidos. La primera fue el crecimiento significativo de afiliados al Partido Comunista, con la esperanza de que la Unión Soviética plantara cara a Hitler y Mussolini. Así, se reunieron muchos intelectuales, se fundaron revistas de ideología comunista y se fomentaron los viajes a Rusia. Sin embargo, el hecho de que Stalin llevara a cabo diversos genocidios y firmara un pacto de no agresión con Alemania en 1939 provocó que las ideas comunistas acabaran convirtiéndose en un profundo sentimiento de rechazo en los cuarenta y cincuenta. Igualmente, la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Fría contra la Unión Soviética fue decisiva en el sentimiento anticomunista de gran parte de la sociedad americana. La segunda consecuencia del ascenso del fascismo fue la emigración de muchos científicos europeos hacia Estados Unidos, siendo Albert Einstein uno de los ejemplos más destacados.

El desarrollo de la ciencia y el papel de la filosofía en la primera mitad del siglo XX también se consideran fundamentales en el contexto histórico-social de los Estados Unidos. Por un lado, la ciencia experimentó un fuerte desarrollo, superando con creces las ideas del siglo XIX. Estos avances propiciaron la confrontación del progreso científico con la visión humanística defendida por la literatura, desde donde algunos autores como Pound o Cummings reaccionaron de forma negativa ante dicho progreso. Por otro lado, la teoría del psicoanálisis de Freud y el marxismo contribuyeron a una apertura ideológica de la sociedad americana, que hasta entonces había estado bastante condicionada por el peso de la tradición y el conservadurismo.

Con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939, Estados Unidos decidió mantenerse al margen, aunque esta postura sólo le duraría un tiempo. Tras el bombardeo de la base de Pearl Harbour (Hawai) en 1941, Estados Unidos respondió de inmediato declarando la guerra a Japón. Alemania e Italia no dudaron en sumarse al conflicto del bando de las potencias del Eje. La guerra concluyó en 1945, cuando el presidente Truman ordenó lanzar dos bombas atómicas sobre Hiroshima y Nagasaki. Ante tal ataque, Japón decidió finalmente rendirse en septiembre de ese mismo año.

Superada la Segunda Guerra Mundial, el contexto histórico-social de Estados Unidos estuvo dominado por dos cuestiones fundamentales: la Guerra Fría contra la Unión Soviética y el papel cada vez más destacado de las minorías sociales. Finalizada la Guerra Mundial, se restauraron sistemas democráticos en Europa occidental y en Japón, pero en el este de Europa y la Unión Soviética se mantuvieron dictaduras comunistas. De esta forma, comenzaron a surgir tensiones entre Estados Unidos y la URSS. Entre otras consecuencias, surgió la denominada *carrera espacial*, que sirvió para que Estados Unidos fundara la NASA en 1958 y lograra un profundo desarrollo de la ingeniería, la ciencia y la computación. Asimismo, la lucha de las minorías por alcanzar los derechos civiles estuvo dirigida por el movimiento afroamericano y Martin Luther King, si bien con los años se sumaron las corrientes feministas y la revolución sexual.

Con el paso del tiempo, los autores vinculados al modernismo perdieron credibilidad y fueron acusados de elitistas (*NOVAB*, 1976: xxviii). Con este sentimiento generalizado, la experimentación temática y formal característica del modernismo fue desapareciendo paulatinamente hasta finales de los años cincuenta.

En definitiva, cuestiones como la participación de Estados Unidos en los distintos conflictos armados, los cambios demográficos, la lucha de las minorías por alcanzar la igualdad social o el desarrollo de la ciencia y la tecnología han contribuido a la evolución del país como potencia mundial. También han determinado el contexto histórico, político y social en el que se enmarca la literatura americana de las primeras décadas del siglo XX. En ella, E. E. Cummings desarrolló su producción artística, a la que dedicamos nuestro siguiente apartado.

3.2. E. E. CUMMINGS: LA VIDA DE UN ARTISTA

Este apartado está dedicado a los acontecimientos más importantes que han marcado la vida del autor, en especial, aquellos que influyeron de alguna manera en su producción poética y su desarrollo como artista. La intención es ofrecer un contexto personal que ayude a la comprensión del discurso poético experimental del autor, en tanto que gran parte de éste estuvo condicionado a su vida. La información que ofrecemos, la cual está ordenada cronológicamente, es de carácter introductorio: para conocer con más detalle estas cuestiones, resulta imprescindible el libro *E. E. Cummings. Dreams in the Mirror* de Richard S. Kennedy ([1980] 1994a), siendo ésta la biografía más amplia y mejor documentada de todas las que se han hecho hasta la fecha, y en la que hemos basado gran parte de este apartado. Entre las fuentes consultadas, ha sido de especial utilidad la biografía de Charles Norman, *The Magic Maker* (1958), al tratarse ésta de una obra escrita cuando Cummings aún vivía: cuenta, por ello, con información de primera mano que el escritor proporcionó a Norman en diferentes entrevistas.⁶ Coetáneo de otros autores modernistas como Ezra Pound, William Carlos Williams o John Dos Passos, la vida de E. E. Cummings (1894-1962) es compleja e inspiradora desde un punto de vista artístico y humano: convivió con dos guerras mundiales y una gran crisis económica; tuvo tres esposas y una hija ilegítima; viajó por el mundo —especialmente por Europa— cada vez que tuvo la ocasión; y mantuvo siempre una fuerte convicción de su interés por la literatura y el arte en general.

3.2.1. INFANCIA Y ADOLESCENCIA

Edward Estlin Cummings nació el 14 de octubre de 1894 en Cambridge, Massachusetts. A finales del siglo XIX, la ciudad destacaba por ofrecer un ambiente tranquilo y por poseer una herencia literaria muy sólida. Sus instituciones educativas tenían un gran prestigio, en especial la Universidad de Harvard. Cambridge también destacaba por haber sido el hogar de los dos grandes poetas del siglo XIX en Estados Unidos: Henry W. Longfellow (1807-1882) y James L. Lowell (1819-1881). El valor intelectual de la ciudad, la cercanía con la que se trataban sus habitantes y el sentimiento de comunidad que todos mantenían hacían de Cambridge el lugar ideal para un futuro poeta como E. E. Cummings.

El padre de Estlin, Edward Cummings, era profesor de sociología en 1894, aunque seis años después abandonó la Universidad de Harvard para convertirse en pastor de la Iglesia Unitaria. De carácter fuerte, Edward se convirtió en la figura dominante

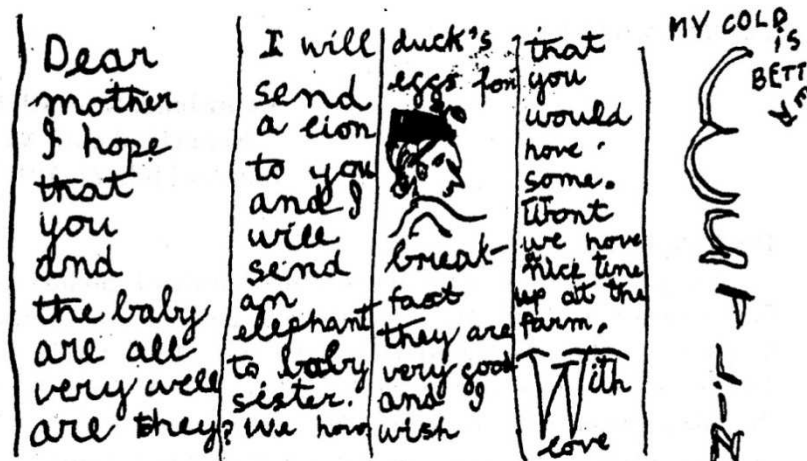
⁶ Otros trabajos biográficos son los de Bethany (1974), Berry (1994), Sawyer-Lauçanno (2004) y Reef (2006), si bien en estos casos se trata de publicaciones documentadas. Las cartas personales del autor, publicadas en 1969 por Dupee y Stade, también son una fuente de información biográfica muy valiosa. Finalmente, el trabajo de González Mínguez (2004) resulta especialmente valioso por la vinculación que establece entre la vida personal del autor y su obra poética.

durante la infancia de Estlin, e influyó significativamente en su desarrollo como escritor gracias a su verbalización y a su uso del lenguaje, dos rasgos muy presentes en su labor como pastor. Edward disfrutaba haciendo juegos de palabras y modificando proverbios y eslóganes, con la intención de llamar la atención y atraer al mayor número posible de feligreses (Kennedy, [1980] 1994a: 14). Su madre, Rebecca Clarke Cummings, se dedicó por completo a la crianza y educación de sus hijos. Su amor por la poesía era tan grande que siempre quiso que Estlin se convirtiera en un gran escritor. En 1900, cuando Estlin apenas tenía seis años, Rebecca le ayudó a mantener un diario en el que ella escribía las pequeñas rimas que Estlin se inventaba; posteriormente, cuando le enseñó a escribir, Estlin usaba el mismo diario para hacer sus propias composiciones. También desde muy pronto, Estlin comenzó a escribir cartas a sus padres y a sus familiares más cercanos (v. imagen 3.1). Tal y como apunta Kennedy, Estlin comenzó a componer poemas en fechas señaladas y ante acontecimientos diversos: “As time went on, Estlin composed verses for valentines, for Mother’s Day, Christmas, birthdays, national holidays, and for other occasions, such as the death of his uncle’s dog, Jack, who had been killed by an automobile” (Kennedy, [1980] 1994a: 36). Sirva como ejemplo el siguiente fragmento, escrito cuando Estlin apenas tenía siete años de edad:

Only a dog, to me a friend
 As dear as many friends can be,
 Faithful hoeric [sic] to the last,
 True to his master and to me...

Cummings, 1901; en Kennedy, [1980] 1994a: 37

Imagen 3.1. Carta de Estlin a su madre con motivo del nacimiento de su hermana (Cummings, 1902; en Cummings, 1969:5)



Estlin creció en un hogar que a menudo recibía la visita de familiares y amigos. Cuando esto sucedía, todos se reunían en el salón para tocar el piano, inventar juegos y leer cuentos y novelas. En 1899, Edward Cummings compró Joy Farm, una granja de New

Hampshire en la que pasarían sus vacaciones durante algunos años, y en la que Estlin aprendería el amor por la naturaleza y los animales.

Habiendo sido educado en casa por su madre, en 1904 entró por primera vez en el colegio, donde los alumnos memorizaban poemas de Emerson, Longfellow o Bryan, entre otros. Durante este tiempo, Estlin siguió escribiendo, desarrollando nuevos temas e imitando las formas poéticas a las que estaba expuesto. El siguiente poema, compuesto tras la muerte de su abuela, es un buen ejemplo de la influencia literaria de este periodo infantil:

As rooms are separated by a curtain,
So are our lives; yes, like those rooms; the first
Is this our present life; the second is
Our life to come,—our better life in Heaven;
The separating curtain,—it is death.

Cummings, 1905; en Kennedy, [1980] 1994a: 37

En 1907, Estlin pasó a la Escuela de Latín de Cambridge [*Cambridge Latin School*], donde realizó un programa de estudios que preparaba a los alumnos para entrar en la Universidad de Harvard. Allí recibió una educación tradicional basada en los valores del siglo XIX y orientada fundamentalmente al estudio del latín, el griego, el francés y la historia antigua. Para Kennedy, este periodo fue importante para el autor por todo lo que aprendió sobre todas las posibilidades que le ofrecía la lengua inglesa y los sistemas lingüísticos en general:

However that might be, it was a fortunate situation for Estlin Cummings, the future poet, for here [the Latin School] he built the foundation of that linguistic ability which marked his whole literary career. The language study made him intensely aware of the range and possibility of the English language; it made him conscious of literal meanings, of etymological roots, and of cognates and related words in ancient and foreign languages. It stretched his vocabulary and embedded a sense of syntax in his very bones. More than this, he became aware, through his beginning study of three languages—which was extended to five at Harvard—of the way systems of linguistic communication work; in other words, he came to understand linguistic theory in a practical way.

Kennedy, [1980] 1994a: 39

Trabajando sobre las formas poéticas que iba aprendiendo, Estlin comenzó a publicar algunas de sus composiciones en el *Cambridge Review*, una revista de ámbito local donde los estudiantes publicaban sus poemas, historias y ensayos (Reef, 2006: 10). También fue importante para Estlin el libro *The Rhymster*, un regalo que su tío George le hizo en 1909. En él, se exponían diversas formas poéticas y se abordaban cuestiones como la métrica, el ritmo, la metáfora o la rima. De esta forma, los poemas que compuso durante

este periodo tienen un estilo tradicional en el que se deja ver la influencia de Cambridge, de sus padres y de la educación recibida en clase a lo largo de su infancia y adolescencia:

Warm air throbbing with locust songs,
Warm clouds screening the heavens' blue rifts,
Warm sun shadowing over-head cloud drifts,
Warm sky trining, earth-tethered, at ther cloud-thongs.
[...]

Cummings, 1910; en Kennedy, [1980] 1994a: 44

3.2.2. UNIVERSIDAD

En 1911, Estlin entró en la Universidad de Harvard. Allí continuó sus estudios de latín y griego, así como sus lecturas de los grandes autores clásicos; también aprendió otros idiomas como el alemán. En sus primeros meses de universidad, Estlin conoció la obra de Rossetti a través de Jociah Royce, profesor y vecino de la familia. El estilo de Rossetti, lleno de arcaísmos y referencias abstractas, caló especialmente en el joven poeta. Sin embargo los cambios comenzaron a llegar cuando, en primer curso, el profesor Miller le advirtió de que en ocasiones hacía un uso vago del lenguaje (Kennedy, [1980] 1994a: 69). Animado por las palabras de Miller, Estlin decidió matricularse al año siguiente en la asignatura "Advanced Composition", del profesor Briggs. El gusto de Briggs por la claridad, la precisión y la economía lingüística provocó que el estilo sobrecargado de Cummings se encontrara con algunas críticas por parte del profesor. Mediante los ejercicios de composición que fueron realizando los alumnos a lo largo del curso, se aprecia una mejora en el estilo expresivo de Estlin, manifestada en algunos de sus ensayos.

Sin embargo, el verdadero desarrollo literario e intelectual del joven se debió a dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, el círculo de estudiantes con los que Estlin estableció grandes vínculos afectivos; y en segundo lugar, el alejamiento progresivo del ambiente familiar en el que había crecido. En lo relativo a las amistades, Kennedy ([1980] 1994a) apunta en su biografía que a pesar de estar estudiando en Harvard, Estlin siguió viviendo un tiempo en casa de sus padres. En sus primeros años de universidad, el carácter de Estlin fue más bien retraído y poco sociable. Pero esto cambió en su tercer año en Harvard, cuando comenzó a publicar algunos de sus poemas en la revista *The Harvard Monthly*. Poco a poco, Estlin empezó a conocer a diversos estudiantes, casi todos mayores que él, gracias a los cuales entró en contacto con los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX. Entre su círculo de amigos, destacan nombres como los de John Dos Passos, Foster Damon, Scofield Thayer, Stewart Mitchell o Sibley Watson. Editor de la revista *The Harvard Monthly*, Damon introdujo a Estlin en los distintos movimientos que integraban las vanguardias artísticas, en especial el imaginismo de Ezra Pound y Hilda Doolittle: cuando le mostró el poema "The Return", de Pound, Estlin quedó sorprendido por la expresividad de los versos —que empleaban una dicción moderna para tratar un tema clásico—, así como la apariencia visual del poema y su distribución sobre la página (Kennedy, [1980] 1994a: 106):

See, they return; ah, see the tentative
Movements, and the slow feet,
The trouble in the pace and the uncertain
Wavering!

See, they return, one, and by one,
With fear, as half-awakened;
As if the snow should hesitate
And murmur in the wind
 and half turn back;
These were the "Wing'd-with-Awe,"
 Inviolable.

Gods of the winged shoe!
With them the silver hounds
 sniffing the trace of air!
Haie! Haie!

 These were the swift to harry;
These the keen-scented;
These were the souls of blood.

Slow on the leash,
 pallid the leash-men!

Pound, 1914; en Kennedy, [1980] 1994a: 106-107

Scofield Thayer, editor de la misma revista, presentó a Estlin la obra de autores como James Joyce o T. S. Eliot, a los que apenas conocía por aquel entonces. Por su parte, Sibley Watson introdujo a Cummings en la poesía moderna francesa de la mano de autores como Verlaine y Rimbaud, entre otros (Kennedy, [1980] 1994a: 78-82).

En lo relativo a su familia, el alejamiento paulatino supuso un severo cambio en su actitud. Como afirma Kennedy, a lo largo de sus años en Harvard, Estlin pasó de ser un joven tranquilo dedicado por completo a su familia y con unas creencias religiosas asentadas, a rebelarse contra su padre⁷ y criticar los valores y las costumbres del país:

During the five-year period at Harvard, a profound change took place in Estlin Cummings' personality. If we look at a long introspective statement which he set down in a notebook midway through his freshman year, we will see that it shows him clearly as dutiful youngster (he was still only seventeen) devoted to his parents, inclined toward Unitarian piety, proud of his friendship with the decorous Dory Miller, and hopeful about his future social conduct and achievement. [...] By the time he was five years older, Cummings was in full rebellion against his father, he hated Cambridge, he scorned the prevailing American Attitudes and tastes, and he associated with a lively, spree-drinking,

⁷ Sobre la relación de E. E. Cummings con su padre, consultar Kirsch (2005). Asimismo, el artículo de Friedman "Cummings, Oedipus, and Childhood: Problems of Anxiety and Intimacy" (2006b) trata el complejo de inferioridad que el autor tuvo durante su infancia, en parte provocado por su particular relación con el reverendo Cummings.

girl-chasing group of young men who were apprentices in the new artistic movements of the twentieth century.

Kennedy, [1980] 1994a: 73-74

El ambiente en el que Estlin pasó sus últimos años de universidad propició un cambio en la visión del autor con respecto a la literatura. Este desarrollo personal y literario, así como su mayor acercamiento al modernismo, son cambios que se reflejan por primera vez en el artículo "The New Art" (1915), un pequeño ensayo que compuso para la clase de composición de Briggs en su segundo año en Harvard.⁸ En él, Estlin repasa la evolución del nuevo arte en la pintura, la escultura, la música y la literatura, y reconoce en los movimientos del momento una evolución clara con respecto a los modelos clásicos, evolución alejada del sentimiento de anormalidad o incoherencia atribuida por los críticos. En lo literario, Estlin se centra en los casos más extremos, como son Amy Lowell y Gertrude Stein; sobre la escritora, Cummings afirma que subordina el significado de las palabras a la belleza de las mismas (Cummings, 1915; en Cummings, 1965: 8-10). Aunque Estlin se pregunta si esto es realmente arte, reconoce también que la experimentación de este periodo es un esfuerzo que deberá valorarse en el futuro como parte del proceso de búsqueda de nuevas formas artísticas:

Gertrude Stein subordinates the meaning of words to the beauty of the words themselves. Her art is the logic of literary sound painting carried to its extreme. While we must admit that it is logic, must we admit that it is art? [...] The question now arises: how much of all this is really Art? The answer is: we do not really know. The great men of the future will most certainly profit by the experimentation of the present period. [...] That the conclusion is, in a particular case, absurdity, does not in any way impair the value of the experiment, so long as we are dealing with sincere effort. The New Art [...] will appear in its essential spirit to the unprejudiced critic as a courageous and genuine exploration of untrodden ways.

Cummings, 1915; en Cummings, 1965: 10-11

Los cambios estilísticos de Estlin se apreciaron más claramente con posterioridad, durante sus últimos meses en la Universidad de Harvard. Dentro de la asignatura "English Versification", impartida por el profesor Briggs para estudiantes de posgrado, los alumnos debían escribir poemas imitando diversas formas poéticas. Las composiciones de Estlin durante este periodo muestran una experimentación cada vez mayor con la que el profesor se sentía en ocasiones incómodo. Uno de estos ejemplos es el poema "in Healey's place" (CP 932), en el que el autor usa por primera vez un lenguaje vulgar y tantea nuevas formas de expresión y temas diferentes. El uso del verso libre por

⁸ El artículo, que fue publicado en 1915 en *The Harvard Advocate*, está incluido dentro del libro *E. E. Cummings: A Miscellany Revised*, editado por George J. Firmage en (1965: 5-11). Además, Estlin utilizó parte de este ensayo como lectura pública dentro del acto de graduación que tuvo lugar también en 1915.

parte de Estlin y otros alumnos también fue una cuestión conflictiva en clase. En ese año, Estlin compuso un artículo de cuarenta páginas titulado “The poetry of a new era”, en el que el autor aplaudía el trabajo de Ezra Pound y Amy Lowell y mostraba su predisposición a formar parte del movimiento modernista (Kennedy, [1980] 1994a: 95). A diferencia de lo que ocurría cuando entró en la Universidad, Estlin ya no imitaba tanto lo que hacían otros, si no que buscaba su propio estilo conforme a sus gustos y creencias artísticas.

Mientras Estlin acababa sus estudios de posgrado en Harvard, la mayoría de sus amigos fueron tomando su propio camino. En junio de 1916, Scofield Thayer se casó con una joven muchacha llamada Elaine Orr. Para la celebración del acto, Thayer pidió a Estlin que le compusiera un *epitalamio*, composición lírica propia de este tipo de acto. Thayer disfrutó tanto de la composición que posteriormente recompensó a Estlin con mil dólares, un dinero que serviría al escritor para viajar en 1917 a Nueva York y quedarse allí durante algunos meses. En este sentido, y como señala Kennedy ([1980] 1994a), Thayer se convirtió en mecenas de Estlin, pues esta cuantiosa ayuda económica fue sólo la primera de otras muchas que llegarían después.

Finalizados los estudios en la Universidad de Harvard, Estlin volvió a casa para pasar el verano de 1916 con su familia, en lo que fue uno de los periodos más productivos de su carrera. Por un lado, el joven escritor intentó crear su propia teoría poética, contrastando el tono elevado de los poetas antiguos con el cotidiano y cercano que él mismo quería favorecer en sus composiciones poéticas:

“Poets,” he asserted, “(with the exception of some few geniuses like Shakespeare) have felt it necessary, in order to give stability to their efforts, to avoid the language (which means the life) of everyday, and cultivate a hothouse style suitable to the elevation of well-preserved thoughts which they dared express.” In order to avoid that hothouse style and to capture instead the life of everyday, he considered any language, any subject, to be available for use.

Kennedy, [1980] 1994a: 115-116

Con estos pensamientos e influido por la pintura y los movimientos de vanguardia, Estlin redujo importancia al tema de sus poemas para concentrarse en la forma y experimentar con los sonidos, como demuestran algunas composiciones de este verano. Además de revisar antiguos poemas, Estlin recopiló muchas de las composiciones que había realizado para la clase de Briggs, recogiendo sobre todo aquellos poemas que él consideraba más novedosos y agrupándolos según la forma poética correspondiente. Todos ellos, reunidos bajo el título “Index 1916” (Cummings, 1916b), son una muestra fehaciente de los procedimientos experimentales que el autor ya estaba llevando a cabo por entonces, influenciado por movimientos como el impresionismo, el imaginismo o el cubismo. Algunos de esos poemas aparecerían con posterioridad en *Tulips and Chimneys*

(1923), aunque revisados y con modificaciones importantes, tal y como muestra el siguiente poema tomado de Kennedy ([1980] 1994a: 120):⁹

Imagen 3.2. Versión preliminar del poema "the/ sky/ was" (CP 64) (Kennedy, [1980] 1994a: 120)

tne sky
was can dy
lu mi
nous ed
ble i
spry pinks
shy lem
ons
greens
cool
choco lates
un der
a lo
co
mo tive s pout
ing
vi
o lets¹⁰

Cummings, 1916a; en Kennedy, [1980] 1994a: 120

Después de pasar unos meses con la familia, y gracias al dinero que había recibido de Thayer, Estlin decidió vivir durante algún tiempo en Nueva York, alejado del ambiente paternalista y represivo de Cambridge. Aunque en un principio su padre no aprobaba esta decisión, acabó aceptándola cuando Estlin encontró trabajo en P. F. Collier & Son, una empresa de ventas de libros que también funcionaba como imprenta.

⁹ La versión definitiva del poema apareció posteriormente en *Tulips and Chimneys* (1923) y está disponible en *Complete Poems 1904-1962* (CP 64).

3.2.3. PRIMERA GUERRA MUNDIAL: *EIGHT HARVARD POETS* (1917)

A comienzos de 1917, y ya en Nueva York, Cummings sólo trabajó para P. F. Collier & Son durante un par de semanas. Sin empleo alguno, Estlin disfrutó de la vida neoyorquina y de las oportunidades que le brindaba la ciudad. Allí continuó pintando, escribiendo y conversando con amigos sobre el arte y la poesía. Esta vida tranquila, sin embargo, sólo le duró unos meses, puesto que en abril de 1917, Estados Unidos entraba en la Primera Guerra Mundial.

Al día siguiente de que el país entrara en guerra, Estlin decidió alistarse como conductor de ambulancias para Norton-Harjes, una compañía que prestaba servicio a la Cruz Roja francesa. En el mismo barco que le llevaba hasta Francia, Estlin coincidió con William Slater Brown, un antiguo vecino de la familia en Cambridge. Slater también había estudiado letras en la Universidad de Columbia de Nueva York, y era, como Estlin, un gran amante de la literatura y el arte. Al llegar a París, ambos pudieron disfrutar durante unas semanas de los placeres de la ciudad, ajena a los desastres de la guerra: desayunaban a diario en las cafeterías parisinas, acudían al Museo del Louvre a observar la pintura clásica o a Montmatre para degustar el arte de vanguardia, y a menudo disfrutaban de la libertad sexual que la ciudad ofrecía; un escenario completamente opuesto al que estaban acostumbrados en Cambridge. Tras algunas semanas de diversión, Estlin y Slater fueron enviados a la “Sección Sanitaria XXI”, en la que pasaron gran parte del tiempo limpiando las ambulancias y escribiendo cartas a la familia. Sin mantener contacto con el resto de los compañeros, y con problemas de conducta ante el jefe de la sección, finalmente fueron acusados de espionaje y enviados a prisión en La Ferté-Macé, una pequeña región al oeste de París.¹⁰ Durante el tiempo que permanecieron allí, se publicó el libro *Eight Harvard Poets* (1917), una recopilación de poemas que Stewart Mitchell había llevado a cabo y en la que incluía composiciones de E. E. Cummings, Foster Damon, John Dos Passos o el propio Mitchell. Estlin contribuía a la publicación con ocho poemas: cuatro sonetos de amor y cuatro composiciones en verso libre. Especialmente estas últimas composiciones demuestran la innovación técnica del autor para tratar temas clásicos como el amor y la naturaleza:

¹⁰ Sobre el encarcelamiento de E. E. Cummings en La Ferté-Macé, consultar Vernier (1979). Sobre las implicaciones de la Primera Guerra Mundial en la vida y obra del autor, consultar Dayton (2010).

Imagen 3.3. Poema "I will wade out" (Cummings, 1917: 7)

I WILL wade out
till my thighs are steeped in burn-
ing flowers
I will take the sun in my mouth
and leap into the ripe air
Alive
with closed eyes
to dash against darkness
in the sleeping curves of my
body
Shall enter fingers of smooth mastery
with chasteness of sea-girls
Will I complete the mystery
of my flesh
I will rise
After a thousand years
lipping
flowers
And set my teeth in the silver of the moon

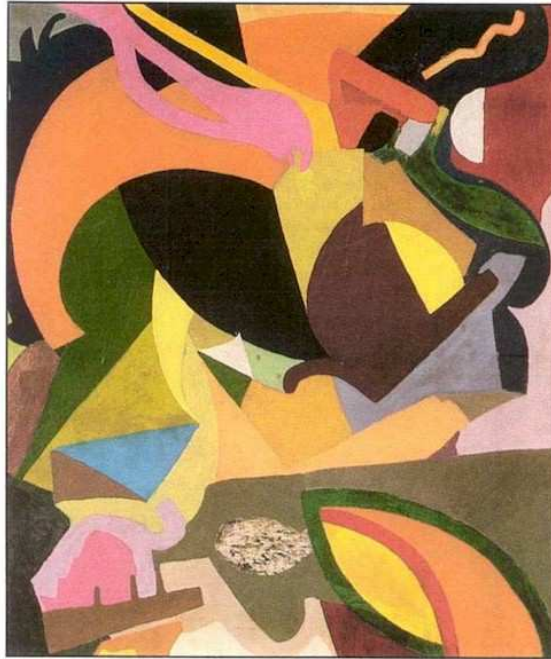
3.2.4. NUEVA YORK Y CAMP DEVENS: CONTRIBUCIONES EN LA REVISTA *THE DIAL*

Tras diversas gestiones de Edward Cummings y con la ayuda de la embajada americana, el 1 de enero de 1918 Estlin regresó a Estados Unidos. Después de pasar unas semanas en casa recuperándose, el escritor decidió volver a Nueva York, donde siguió desarrollando su pintura y su poesía. A petición de su padre, Estlin también comenzó a escribir un libro en el que narraba sus aventuras en Francia. Aunque durante estos meses se concentró más en la pintura, también dedicó parte de su tiempo a revisar poemas antiguos y a modificar la apariencia visual de muchos de ellos. Cummings siguió jugando con los espacios en blanco, las mayúsculas y la distribución de los versos.

Durante este tiempo en Nueva York, Estlin comenzó a frecuentar a Elaine, cuyo matrimonio con Scofield Thayer iba cada vez peor: concentrado en sus intereses literarios, Thayer se había trasladado a Chicago como editor de la revista *The Dial*. Las frecuentes citas con Elaine desembocaron en el inicio de un romance entre ambos. Fruto de esta relación, durante este tiempo fueron muy frecuentes los sonetos, tanto experimentales como tradicionales (Kennedy, [1980] 1994a: 169). El poema "'kitty'. sixteen,5'1", white,prostitute.", que después aparecería publicado en *Tulips and Chimneys* (1923), es un buen ejemplo del primer grupo:

su tiempo. Fruto de este trabajo, algunos de sus cuadros comenzaron a exponerse en diferentes galerías de Nueva York, recibiendo una crítica muy positiva (v. imagen 3.4.).¹¹

Imagen 3.4. "Noise number one". Cummings, 1919



En verano, Estlin volvió a Silver Lake para terminar la novela que su padre le había pedido sobre sus experiencias en La Ferté-Macé. Una vez concluida, y habiendo recibido grandes elogios por parte de su padre, volvió a Nueva York a finales de verano. Una vez allí, Estlin se volcó por completo en la poesía, con el único objetivo de de publicar su primera colección poética. Por otra parte, en noviembre de ese mismo año Scofield Thayer y Sibley Watson compraron la revista *The Dial*, cuya sede se había establecido recientemente en Nueva York: la intención de Thayer y Watson era convertir la revista en referente internacional de la vanguardia artística. Para el primer número en enero de 1920, Thayer seleccionó poemas del manuscrito que Estlin había compilado recientemente, entre ellos el famoso "Buffalo Bill's", así como algunos dibujos de carboncillo que ocasionalmente le encargaba el propio Thayer. Las contribuciones a la revista, que se hicieron muy frecuentes, mostraban claramente el nuevo estilo de Cummings, influenciado por el modernismo europeo y su contacto continuo con artistas como Gaston Lachaise o Ezra Pound:¹²

¹¹ La Universidad de Illinois tiene una página web en la que muestra algunos de los cuadros de E. E. Cummings: < http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/paintings.htm>. Además, existe un catálogo online que recoge muchos de los cuadros del autor, y que se puede visitar en < <http://www.ecummingsart.com/>>.

¹² Sobre las contribuciones de E. E. Cummings a la revista *The Dial*, resulta muy interesante el artículo de Cohen (1992) titulado "The Dial's 'White-Haired Boy': E. E. Cummings as Dial Artist, Poet and Essayist", en el que Cohen explica la relación entre el artista y la publicación, muestra todo el contenido que se publicó e incluso reproduce algunos de los dibujos que aparecieron en ella. Sobre los dibujos que publicó en la revista, Kidder (1976) hace un análisis exhaustivo de los mismos.

autor. A pesar de la buena noticia, Estlin había planeado realizar un viaje en bici por Italia con Slater Brown, por lo que decidió dejar a su padre encargado del proyecto. En algunas cartas que escribía desde Italia, Estlin insistía a su familia en que su nombre debía aparecer como *E. E. Cummings*;¹³ finalmente, pensó que el título de la novela sería *The Enormous Room*, con lo que envió un telegrama a casa para avisar de la decisión. Sawyer-Lauçanno (2005) explica en su biografía la insistencia de Cummings en relación con su nombre en la portada del libro y con los problemas que podrían surgir en torno a cuestiones de censura: “Cummings acknowledged receipt to his mother, informing her that his name be listed as ‘E. E. Cummings (not E. Estlin, not Edward E., not Edward Estlin). He also asked her to make sure that if obscenities needed to be stricken from the book, dashes, rather than substitutions, should be used.” (2005: 195). Poco después de que Estlin y Slater Brown volvieran de Italia, Elaine decidió regresar con Nancy a Massachusetts.

En mayo de 1922, Elaine y Nancy volvieron de nuevo a París con cuatro copias de la novela. A pesar de los numerosos cambios que ésta había sufrido con respecto al manuscrito original, lo cierto es que su publicación supuso el impulso definitivo de la carrera de E. E. Cummings como escritor. Alentado por la publicación de la novela, Estlin dio el manuscrito de poemas que había preparado a John Dos Passos, con la intención de que éste le buscara un editor en Estados Unidos. De esta forma, en 1923 se publicó *Tulips and Chimneys*. La primera colección de poemas de E. E. Cummings sufrió dos cambios significativos en relación con el manuscrito original: por un lado, tan sólo se habían publicado 66 de los 152 poemas que componían el manuscrito original;¹⁴ por otro lado, Thomas Seltzer, editor de la publicación, cambió el título original *Tulips & Chimneys* por *Tulips and Chimneys*, pensando que el símbolo et [&] era un error tipográfico. La publicación, que contenía parte de la producción poética temprana del autor, obtuvo una recepción crítica dispar y no tan positiva como la de *The Enormous Room* (1922a): mientras algunos alabaron la poesía de E. E. Cummings, otros la calificaron de excéntrica, infantil e incluso oscura.

Con una novela y un libro de poemas publicados, E. E. Cummings y Elaine decidieron viajar a Vizcaya en la primavera de 1923. Tras su vuelta a París, Elaine regresó a Estados Unidos, desde donde pidió a Cummings que pasara las navidades junto a ellas. Juntos de nuevo, y con una situación personal y laboral cada vez más estable, Elaine y Estlin contrajeron matrimonio en marzo de 1924 en Nueva York.

¹³ Sobre el uso de las mayúsculas para referirnos al autor, véase el siguiente apartado, “¿E. E. Cummings o e. e. cummings?”, dedicado a esta cuestión.

¹⁴ En su biografía, Kennedy (1994a) explica que Thomas Seltzer, editor de la publicación, había evitado los poemas más experimentales y aquellos en los que el tema pudiera asustar a aquellos lectores aún sobresaltados por poetas como Theodore Dreiser (Kennedy, 1994a: 252).

3.2.6. CRISIS PERSONAL Y EL DESPEGUE DE E. E. CUMMINGS COMO POETA: *XLI POEMS* (1925), & *[AND]* (1925) E *IS 5* (1926)

El matrimonio entre Estlin y Elaine apenas duró unos meses. Asentados en Washington Square, Estlin seguía haciendo la misma vida de siempre: entraba y salía cuando quería, no tenía ninguna responsabilidad con ellas y estaba dedicado por completo a la pintura y la literatura. Además de las diferencias sociales que existían entre ambos — puesto que Elaine venía de una familia con mucho poder adquisitivo—, la nula reacción de Estlin cuando falleció la hermana de Elaine terminó de destrozar la relación. Ante el fallecimiento, Estlin se desentendió por completo del asunto, dejando completamente sola a Elaine en los preparativos del funeral. Ante todos estos acontecimientos, Elaine decidió viajar a Europa en junio de 1924, llevándose con ella a Nancy. En el barco en el que viajaban conoció a Frank MacDermot, un banquero irlandés del que se enamoró. Poco después, solicitó el divorcio a Estlin, el cual se hizo efectivo en diciembre de 1924.

A pesar del mal trago que supuso para Cummings el divorcio de Elaine, 1925 fue un año positivo en el plano artístico, puesto que el autor publicó dos libros diferentes: *XLI Poems* y *& [AND]*. El primero contenía poemas que habían sido eliminados de *Tulips and Chimneys* (1923), así como material nuevo que el autor había compuesto para el libro. El autor también publicó de forma privada *& [AND]*, una colección de poemas que incluía todo el material restante que no había sido publicado ni en *Tulips and Chimneys* (1923) ni en *XLI Poems* (1925a). El título del libro, *& [AND]*, era un claro referente a la censura que Cummings había sufrido con su primer libro de poemas (Kennedy, [1980] 1994a: 252).¹⁵ Este último libro, dedicado a Elaine, contenía material tan complicado que Estlin escribió a su madre para mantenerla sobre aviso: “Note: this concatenation of poems, if found in a Cambridge bookstore, or on a table in the Cummings, Sr., home, would cause liberal arrests lawsuits mayhems and probable massacres. Ver. Sapie.etc.” (Cummings, 1925; en Kennedy, [1980] 1994a: 270). Como cuenta Catherine Reef (2006) en su biografía, éste último libro incluía aquellos poemas que temáticamente eran más experimentales, puesto que muchos de ellos hablaban de sexo, prostitutas¹⁶ y la vida de la calle. El impresor que se encargó de la publicación, Sam Jacobs, tuvo sumo cuidado con la composición de los poemas y mantuvo la puntuación y la ortografía tal y como Cummings había dispuesto en su momento:

Many of the poems in this volume had been too daring for the editors of his other poetry books because they dealt with sex, prostitutes, or urban street life, with all its noise, color, and smells. For this reason, Cummings had arranged to publish this book privately, at his own expense. He was grateful that the printer

¹⁵ La censura que E. E. Cummings y otros autores sufrieron durante los años veinte se debía a la *New York Society for the Suppression of Vice*. Esta asociación, dirigida por John Sumner, se encargaba de controlar que el material publicado fuera moralmente aceptable. Tal y como explica Gerber en su artículo “E. E. Cummings’s season of the censor” (1988), Sumner fue el responsable de que *The Enormous Room* (1922) sufriera sustanciosos cambios con respecto al manuscrito que E. E. Cummings había compuesto (1988: 178), y su influencia se mantuvo durante algunos años en todos los Estados Unidos.

¹⁶ Sobre el tema de la prostitución en la poesía de Cummings, véase González Mínguez (2008).

he hired, Sam Jacobs, made sure the punctuation and capitalization were just as he wanted them.

Reef, 2006: 65

Estos dos libros tuvieron una mejor acogida que su predecesor, *Tulips and Chimneys* (1923). Por esta razón, y por las numerosas contribuciones que Estlin había hecho a la revista *The Dial* desde 1920, el autor recibió el *Dial Award*, un premio que también fue recibido por otros autores como Ezra Pound o Marianne Moore. Gracias al galardón, E. E. Cummings aumentó su reputación como poeta, lo que a su vez le permitió presionar a Liveright para que publicara otro libro de poemas y para que volviera a editar *The Enormous Room*, esta vez tal y como el autor lo había compuesto, sin cambios ni fragmentos suprimidos.

En el plano personal, sucedieron dos cuestiones que marcaron significativamente la vida del autor. En primer lugar, conoció a Anne Barton, una joven y atractiva modelo con la que el autor pasaba muy buenos ratos, y que poco después se convertiría en su segunda esposa. Por otro lado, los jueces negaron la custodia compartida de Nancy, a la que sólo pudo ver un par de ocasiones entre 1925 y 1926: siempre en lugares públicos y acompañados por otras personas (Reef 2006: 68).

1926 fue un año muy complejo para Cummings. Por un lado, consiguió publicar con Liveright el libro *is 5*, una colección de poemas en los que exploraba nuevos temas como los anuncios radiofónicos, la ciencia y los avances tecnológicos. Para la publicación del libro, y dada su controvertida recepción crítica, los editores pidieron a Cummings que elaborara una introducción para ayudar a los lectores a comprender las peculiaridades de su estilo (Kennedy, [1980] 1994a: 282). La introducción resulta muy interesante, puesto que en ella, Cummings hace referencia a su propia técnica de composición y a su particular visión sobre la función de los poetas. Sobre su técnica, afirma que lo más importante para él es el proceso creativo, el cual le importa más incluso que el resultado del mismo; sobre su visión de los poetas, Cummings cree que éstos son capaces de ver más allá de lo que ve el resto de la gente, lo que les da una ventaja enorme frente a ellos:

At least my theory of technique,if I have one,is very far from original;nor is it complicated. [...] If a poet is anybody,he is somebody to whom things made matter very little—somebody who is obsessed by Making. Like all obsessions,the Making obsession has disadvantages;for instance,my only interest in making money would be to make it.Fortunately,however,I should prefer to make almost anything else,including locomotives and roses. It is with roses and locomotives(not to mention acrobats Spring electricity Coney Island the 4th of July the eyes of mice and Niagara Falls)that my “poems” are competing. They are also competing with each other,with elephants, and with El Greco. Ineluctable preoccupation with The Verb gives a poet one priceless advantage: whereas nonmakers must content themselves with the merely undeniable fact that two times two is four,he rejoices in a purely irresistible

truth(to be found,in abbreviated costume,upon the title page of the present voume).

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 221

La introducción elaborada por Cummings revela la razón de ser del título del libro: frente al resto de la gente, que se conforma sabiendo que dos y dos son cuatro, el poeta es capaz de afirmar que dos y dos son 5 [*is 5*]. El libro, en palabras de Kennedy ([1980] 1994a), no evoluciona demasiado en relación a *Tulips & Chimneys* (1922b), pero sí subraya cuestiones como los experimentos visuales, los juegos de palabras, el tono satírico de algunas composiciones ([1980] 1994a: 282) o la fragmentación de los versos. Además, y como apunta Kennedy ([1980] 1994a), a partir de esta publicación, todas las colecciones poéticas de E. E. Cummings siguen la misma tendencia: comienzan con poemas “sucios” que tratan el mundo cotidiano y lo sórdido y emplean a menudo un tono satírico, y acaban con poemas “limpios” de tono lírico sobre el amor.

En verano, de vuelta a Silver Lake, Cummings dedicó todo su tiempo a escribir su primera obra de teatro, *Him*. Poco después de su vuelta a Nueva York, en noviembre de ese mismo año, el padre de Estlin moría en un accidente de coche.

3.2.7. ANNE BARTON Y VIAJE A RUSIA: *HIM* (1927), [*NO TITLE*] (1930), *CIOWP* (1931) Y *W [ViVa]* (1931)

Los primeros fragmentos de *Him* fueron publicados en la revista *The Dial* por decisión de Marianne Moore. Poco después, en 1927, Boni y Liveright decidieron publicar el libro entero, aunque E. E. Cummings aún no había encontrado un productor para representar la obra. Después de buscar durante algún tiempo en diferentes sitios, Cummings consiguió que Henry Alsberg, director del *Provincetown Playhouse*, diera luz verde al proyecto. En enero de 1928, *Him* fue estrenada en Nueva York, ante el asombro del público y la crítica teatral: se trataba de una pieza sumamente experimental, anticipo incluso del teatro del absurdo que surgiría tras la Segunda Guerra Mundial (Reef, 2006: 77). Aunque la recepción crítica fue muy negativa con Cummings, el público en general tuvo una muy buena acogida de la obra.

La relación con Anne Barton se afianzó en septiembre de 1927, cuando Estlin comunicó a su madre que estaba saliendo con la modelo. Sin embargo, la relación entre ambos era bastante tormentosa: a menudo, Anne pasaba por periodos de depresión a los que sucedían otros en los que estaba alcoholizada, una inestabilidad provocada por una infancia complicada. Meses después de la muerte del padre de Estlin en un accidente de coche, Rebecca se mudó a Nueva York para estar cerca de sus hijos y establecer lazos afectivos con Anne y su hija Diana. Sin embargo, la modelo quería un marido con dinero que mantuviera el alto nivel de vida al que ella estaba acostumbrada. Tratando de buscar una solución a sus problemas, Estlin decidió acudir a un psicoanalista discípulo de Freud,

Fritz Wittels. Conociéndose un poco mejor, y aceptando que parte de los problemas venían por su falta de madurez, Estlin decidió casarse con Anne en mayo de 1929.

Durante todo este tiempo, la producción poética de Cummings se vio en cierto modo reducida, aunque siguió publicando algunos de sus poemas en diversas revistas literarias. Las críticas sobre el autor seguían estando centradas en sus experimentos lingüísticos; en este sentido, Cummings se sintió especialmente atacado por el artículo de Blackmur titulado “Notes on E. E. Cummings’ Language” (1931). En él, el crítico acusaba a Cummings de sentimentalista, ininteligible y romántico egoísta, señalando sobre todo sus peculiaridades tipográficas. Blackmur (1931) consideraba que se trataba de procedimientos que irritaban al público y que oscurecían el significado de la obra literaria, en lugar de clarificarla:

There is one attitude toward Mr. Cummings’ language which has deceived those who hold it. The typographical peculiarities of his verse have caught and irritated public attention. Excessive hyphenation of single words, the use of lowercase “I”, the breaking of lines, the insertion of punctuation between the letters of a word, and so on, will have a possible critical importance to the textual scholarship of the future; but extensive consideration of these peculiarities today has very little importance, carries almost no reference to the *meaning* of the poems. Mr. Cummings’ experiments [...] are dangerous only because since their uses cannot readily be defined, they often obscure rather than clarify the exact meaning.

Blackmur, 1931; en Baum, 1962: 52

Con el inicio de la Revolución Rusa en marzo de 1917, la República Soviética se había convertido en un estado políticamente atractivo para muchos jóvenes americanos. En enero de 1931, Estlin comenzó a aprender ruso, y en mayo de ese mismo año ya estaba listo para viajar a Rusia.¹⁷ El viaje, que duró cinco semanas, sirvió para que Cummings cambiara su forma de pensar en relación al comunismo y la revolución rusa: la suciedad de las calles, la mala calidad de las comidas, el sentimiento de desánimo generalizado y el control sobre la sociedad hicieron que Cummings volviera a Estados Unidos con unas ideas políticas muy diferentes a con las que había iniciado su viaje (Reef, 2006: 81).

Entre 1930 y 1931, E. E. Cummings consiguió publicar tres libros. El primero de ellos, publicado en 1930, era un compendio de nueve historias sin sentido y algunos dibujos a carboncillo, al que Cummings decidió no ponerle título. El segundo libro, *CIOPW*, fue publicado en enero de 1931 como una colección de algunos de sus cuadros. El título del libro reflejaba las iniciales de los materiales empleados: carboncillo [*charcoal*], tinta [*ink*], óleo [*oil*], lápiz [*pencil*] y acuarela [*watercolor*]. Desde el punto de vista compositivo, se aprecia en esta publicación una evolución por parte de Cummings, pasando de las formas abstractas de sus primeros cuadros a representaciones de elementos reconocibles como bailarines, elefantes o acróbatas: “In this book were playful pictures of circus

¹⁷ Sobre el viaje de E. E. Cummings a Rusia, véase Farley (2003).

acrobats, dancers, and elephants. [...] Cummings now painted recognizable subjects: human figures, landscapes, flowers, and portraits of loved ones, friends and himself" (Reef, 2006: 83).

En octubre de 1931, E. E. Cummings publicó *W [ViVa]*, un libro compuesto por setenta poemas que mostraban una fuerte experimentación temática y técnica por parte del autor. Tal y como afirma Kennedy ([1980] 1994a), *ViVa* demuestra una actitud mucho más libre en cuanto a la forma compositiva de los versos, así como una mayor experimentación con el espacio y los elementos tipográficos; se incluyen, además, multitud de juegos lingüísticos que se entremezclan con temas diversos, en una oscilación continua entre composiciones personales y poemas modernistas:

Its [*ViVa's*] pages show much more experiment with spacing and typographical play than any previous volume and, in general, an attitude toward freedom of form [...] The volume begins with a complex presentation of modern mass-humanity, proliferating itself, and then it moves on to a mixture of satires and linguistic puzzles which deal with such subjects as a drunk in a bar, the inhabitants of a cheap hotel, a panhandler, a double suicide, a bespectacled female from Cambridge, and other scenes and characters from urban life.¹⁸ [...] The variety goes beyond subject matter to language. The range is from private poems, or in Cummings' phrase, poems from the "cognoscenti," to those which are more clearly related to schools of modern painting.

Kennedy, [1980] 1994a: 319

W [ViVa] (1931b) apenas tuvo éxito entre el público, probablemente debido a la crisis económica que estaba atravesando Estados Unidos durante esta época. Como consecuencia de la crisis, el *Provincetown Playhouse* había cerrado sus puertas, por lo que *Him* (1927) dejó de representarse. Igual suerte corrió la revista *The Dial*. Estlin y Anne se mantenían con el dinero que Rebecca Cummings les enviaba todos los meses. Aún así, el matrimonio iba cada vez peor. En junio de 1932, Anne conoció a otro hombre y pocos meses después, se firmaron los papeles del divorcio.

3.2.8. MARION MOREHOUSE Y BECA DE LA FUNDACIÓN GUGGENHEIM: *EIMI* (1933)

Durante los años que siguieron al crack económico de 1929, y a pesar de los graves problemas de este periodo, E. E. Cummings siguió escribiendo con frecuencia.

¹⁸ Sobre los espacios urbanos en la poesía de E. E. Cummings, resulta de especial interés el artículo de Teresa González Mínguez, "The Urban and Rural Environment in Cummings" (2000), así como su tesis, titulada *E.E. Cummings' Discourses on Earthly Love, Women and the Urban and Rural Environment* (2004). En ambos trabajos, González Mínguez (2000; 2004) explora los espacios urbanos (y rurales) en los que E. E. Cummings nació, creció y evolucionó como artista, espacios que sin duda alguna motivaron su producción literaria.

Además de los versos que componía casi a diario, el escritor se centró en redactar un libro en el que contaba su experiencia en la Unión Soviética. El título del libro fue *Eimi*, una reproducción fonética de la expresión *a me* [*ei mi*], y a la que los críticos siempre se han referido como *I am*. El libro, publicado en marzo de 1933, estaba plagado de experimentos lingüísticos tales como la inclusión de términos en ruso, el empleo de palabras inventadas por el autor o el uso del monólogo interior como método narrativo (Reef, 2006: 87). Tal y como ya había sucedido en otras ocasiones, *Eimi* (1933) sufrió algunos problemas de censura provocados por su ataque al régimen comunista.¹⁹ A este problema se sumaron las pocas ventas del libro, motivadas por la situación económica del momento y la dificultad que presentaba la composición del mismo. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento:

```
I know(proudly,taking)a "Herr" when I see one;understand?
5
10
15
    Knockknock enterenter ChineChine withwith bothboth
gleaminging...takes thanks takethanking a 1
rouble...salutesalaams...salsal uteaams...suluums...& as K moves
toward a cigarette Shine automatically asks for a
cigarette(then,shrugging;laughing gaily at his own
request)cries-thankyouplease!...we give...Shine takes laamlutes
salsal his Shine's eyes droop see 4 toes 4 naked from 2
socklesses protruding mynot-his K's-not-Shine's 4-give old
socks!(Shine begwhines)I "nyet" I no have I "nicht" I...so we
promise & he fumblebows &
    "pagohdah hahrosheyeah" K genteelly observes
    "da!pagohdah hahrosheyeah-kooshaht nyet!"
    & vanishes
```

Cummings, [1933] 2007: 334

A pesar de las pocas ventas que tuvo, el libro fue muy alabado por escritores como Marianne Moore o Ezra Pound.

En junio de 1932, Cummings acudió a la representación de una obra de teatro junto a James Light y su esposa. Allí conoció a la actriz y modelo Marion Morehouse, doce años menor que él, con la que pronto estableció una relación amorosa que duraría hasta el final de su vida. Como explica Kennedy ([1980] 1994a), el escritor había encontrado a la mujer de sus sueños:

Often in his meditative scribblings of later years he made comparisons among the three women he married and the resulting judgments were always similar:

¹⁹ Milton A. Cohen ha escrito un par de trabajos sobre la implicación de E. E. Cummings en la escena política. Para conocer la evolución del pensamiento político del autor, consultar el artículo "From Bad Boy to Curmudgeon: Cummings' Political Evolution" (Cohen, 2007). Para profundizar en el contexto político y conocer con más detalle las implicaciones del autor, en especial en relación con otros autores de la época, consultar el libro *Beleaguered Poets and Leftist Critics: Stevens, Cummings, Frost and Williams in the 1930s* (Cohen, 2010).

with Elaine he had an idealized relationship, with Anne he had sexual fulfillment, but with Marion he combined both and found real love for the first time. As time went on, she became the person who filled his every need. She played the role of mistress, mother, housekeeper, nurse, hostess, cook, accountant, model, courier, secretary, muse, and a great many other parts in a lifelong companionship.

Kennedy, [1980] 1994a: 340

En la primavera de 1933, E. E. Cummings recibió una beca de la *Fundación Guggenheim* [*Guggenheim Foundation*]. La beca consistía en mantener al escritor durante un año en el extranjero, periodo durante el que debía escribir poemas para la publicación de un nuevo libro. Con mil quinientos dólares en el bolsillo, Estlin y Marion decidieron alquilar un apartamento en París. Durante el tiempo que pasaron allí, Estlin estaba dedicado por completo a sus poemas, y Marion trabajaba como modelo para la revista *Paris Vogue*. A menudo coincidían con Ezra Pound y su mujer, y Estlin disfrutaba mostrando a Marion todo lo que conocía de la ciudad. En una ocasión, Estlin conoció a Lincoln Kirstein, fundador de la revista *Hound & Horn*. Kirstein animó a Cummings a componer un ballet, para lo que le ofreció a cambio un sueldo de cien dólares a la semana y la publicación de algunos de sus poemas en la revista que él dirigía. En diciembre de ese mismo año, y después de haber pasado algunas semanas en Túnez, Estlin había terminado el libro de poemas y se disponía a comenzar la redacción de *Tom*, una composición para ballet que Kirstein le había solicitado.

3.2.9. HOLLYWOOD: NO THANKS (1935) Y TOM (1935)

El nuevo libro de poemas que E. E. Cummings había preparado fue rechazado por catorce editores diferentes. Las razones eran básicamente dos: por un lado, y debido a la crisis, nadie compraba libros, y menos aún si se trataba de poesía; por otro lado, la publicación de *Eimi* (1933) había supuesto para Cummings el rechazo de mucha gente, incluyendo intelectuales y escritores de la época que simpatizaban con el régimen. Por estos dos motivos, el autor decidió publicar el libro por sus propios medios, para lo que pidió dinero a su madre y acudió a Sam Jacobs, impresor en Golden Eagle Press. El título elegido para el libro fue *No Thanks*, en referencia a los editores que lo rechazaron y a los que dedicaba la publicación en la primera página del libro. En la última página de la publicación, y después de haber negado sus agradecimientos a las editoriales, E. E. Cummings mostraba su gratitud hacia su madre, a quien se refería por sus letras iniciales: R. H. C. (v. imagen 3.5).

Imagen 3.5. Dedicatorias del libro *No Thanks* (1935). Página de título, dedicatoria inicial y dedicatoria final (Cummings, 1994a: 381; 382; 457)

No Thanks	TO	AND
	Farrar & Rinehart	THANKS
	Simon & Schuster	
	Coward-McCann	TO
	Limited Editions	
	Harcourt, Brace	R.H.C.
	Random House	
	Equinox Press	
	Smith & Haas	
	Viking Press	
	Kraopf	
	Dutton	
	Harper's	
	Scribner's	
	Covici, Friede	

Desde el punto de vista técnico y de contenido, *No Thanks* (1935) es, junto a *W [ViVa]* (1931b), el libro más experimental del autor. Muestra de ellos es el poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), una composición en la que Cummings desordena las letras de la palabra *grasshopper* para sugerir el movimiento del insecto. El empleo de las letras mayúsculas y minúsculas indica también el acercamiento y alejamiento del animal, apoyándose la composición en los espacios en blanco:

```

                                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
                                who
a)s w(e loo)k
upnowgath
                                PPEGORHRASS
                                eringint(o-
aThe):l
                                eA
                                !p:
S                                a
                                (r
rlvInG                                .gRrEaPsPhOs)
                                to
rea(ber)ran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 396

No Thanks (1935) fue encuadernado por el borde superior —y no por el izquierdo— para que aquellos poemas que ocupaban dos páginas pudieran leerse de forma continua, sin tener que pasar la hoja (Kennedy, [1980] 1994a: 351). Como explica Kennedy ([1980] 1994a), la organización del libro muestra el sumo cuidado con el que el autor secuenciaba los poemas, empleando un esquema en forma de uve: “the movement from two ‘moon’ poems, descending to ‘earth’ poems at the center of the book, and then rising to two ‘star’ poems at the conclusion” (Kennedy, [1980] 1994a: 351). A pesar de que

se vendieron pocas copias del libro, la fama de E. E. Cummings como poeta era cada vez mayor.

En el verano de 1935, Estlin y Marion decidieron pasar algún tiempo en Hollywood para que el escritor probara suerte en la industria del cine. La decisión estuvo motivada por los escasos ingresos de Cummings y por la decisión de Kirstein de no llevar a escena *Tom*, el ballet que E. E. Cummings había estado componiendo en los últimos meses. A pesar del ambiente inspirador, de los paisajes y las cálidas temperaturas, E. E. Cummings se dio pronto cuenta de que aquel no era su lugar, y que a las compañías cinematográficas les interesaba el dinero por encima de todo. Por esta razón, Estlin y Marion regresaron a Nueva York al cabo de algunas semanas.

3.2.10. LA FAMA: COLLECTED POEMS (1938)

De vuelta a Nueva York a finales de 1935, y asentados de nuevo en Patchin Place, E. E. Cummings conoció a Charles Pearce, un joven admirador de su obra que trabajaba para la editorial Harcourt y Brace. Tras varios encuentros, Pearce se mostró muy interesado en publicar sus mejores poemas con la única intención de dar a Cummings el reconocimiento literario que se merecía. Para la elaboración de esta colección poética, Pearce y Cummings seleccionaron poemas antiguos tomados de los distintos libros que ya había publicado: *Tulips and Chimneys* (1923), & [AND] (1925b), *XLI Poems* (1925a), *is 5* (1926), *W [ViVa]* (1931b) y *No Thanks* (1935). A ellos se sumaron veintidós nuevas composiciones. Durante la elaboración del libro, E. E. Cummings expresó en reiteradas ocasiones su deseo de que no se alterase lo más mínimo ninguno de los versos, incidiendo en el hecho de que la mayoría de éstos eran poemas para ser vistos:

Cummings wanted the selection to represent “what I like,irrespective of whether it’s obscene or unsetupable. What I don’t like is,naturally,whatever I don’t feel to be myself.” He also told Pearce that “with few exceptions, my poems are essentially pictures.” It was necessary to choose a “combination of typesize and papersize as will allow every picture to breathe its particular life...in its own private world.” No lines were to be broken to be made to fit on the page, and each poem was to have a page to itself.

Reef, 2006: 99

El libro, que finalmente se publicó en 1938, incluía un prefacio redactado por Cummings. En él, el autor destacaba la importancia de sentirse vivo, y recalca el vínculo especial entre autor y lector: “The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople—it’s no use trying to pretend that mostpeople and ourselves are alike. Mostpeople have less in common with ourselves than the squarerootofminusone.” (Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 461). Para la promoción del libro, Pearce propuso la grabación de algunos poemas, entre ellos el famoso “Buffalo Bill’s” (CP 90) o

“somewhere I have never travelled, gladly beyond” (CP 367) (Kennedy, [1980] 1994a: 381).²⁰ El libro recibió mejores críticas que las anteriores publicaciones del autor. Aún así, y de nuevo por los problemas económicos del país, el libro no se vendió tan bien como se esperaba.

3.2.11. SEGUNDA GUERRA MUNDIAL Y PROBLEMAS DE SALUD: 50 POEMS (1940) Y 1 x 1 [ONE TIMES ONE] (1944)

Con el dinero que E. E. Cummings recibió como anticipo por *Collected Poems* (1938), él y Marion decidieron pasar un par de meses en Europa en el verano de 1937: primero en Londres y luego en París. En ambas ciudades, el ambiente que se respiraba era confuso por aquel entonces, y por todos lados se hablaba de la posibilidad de un nuevo conflicto armado. Los tratados firmados por Alemania, Italia y Japón en 1936 y 1937, la ocupación de Austria por parte de Alemania en marzo de 1938, y el posterior asedio a Checoslovaquia, entre otras razones, provocaron que Gran Bretaña y Francia declarara la guerra a Alemania en septiembre de 1939.

En este clima de inestabilidad a finales de los años treinta, se produjo un cambio significativo en la poesía de E. E. Cummings, que poco a poco fue acercándose con más intensidad a cuestiones morales y trascendentales. Con la escritura del poema “my father moved through dooms of love” (CP 520), Estlin consiguió reconciliarse emocionalmente con su padre (Kennedy, [1980] 1994a: 385-386), lo que desembocó en una visión diferente de la vida. En 1940, E. E. Cummings había recopilado material suficiente para publicar su siguiente libro de poemas, *50 Poems*, también publicado por Charles Peirce. Con un tono más sosegado que las publicaciones anteriores, algunos de los poemas incluidos en este libro se convertirían con el tiempo en poemas de referencia, como es el caso de “anyone lived in a pretty how town” (CP 501), “my father moved through dooms of love” (CP 520) o “wherelings whenlings” (CP 512) (Kennedy, [1980] 1994a: 389). Aunque en un principio la crítica no fue del todo positiva ni se vendió lo que se esperaba, la popularidad de este libro fue aumentando considerablemente con el paso de los años hasta aumentar su renta considerablemente, al igual que su popularidad.

Como es bien sabido, la posición de Estados Unidos durante el comienzo de la Segunda Guerra Mundial fue neutral, y el presidente Roosevelt tranquilizó a la población al afirmar que no mandaría a la guerra a sus soldados (Reef, 2006: 102). De manera positiva, la reactivación de la industria militar estaba permitiendo la recuperación del país. Sin embargo, los ataques de Japón en la base de Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941 hicieron que al día siguiente, Roosevelt declarara la guerra al país nipón. Poco después, Alemania e Italia declaraban la guerra a Estados Unidos. Todo este escenario de guerra

²⁰ Desde que E. E. Cummings realizó sus primeras grabaciones en los años treinta, han sido varias las publicaciones que han recogido el material sonoro. En 1954, se publicó el disco *E.E. Cummings Reads His Poetry*, que recopilaba 21 grabaciones originales. Recientemente ha visto la luz un disco que recoge la lectura de los poemas más famosos del autor, así como otros menos conocidos. El disco, que consta de dos volúmenes se titula *E. E. Cummings Reads His Own Poems* (2012), e incluye 57 poemas en total.

sirvió a E. E. Cummings para componer diversos poemas antibélicos, los cuales aparecerían publicados en 1944 en su siguiente libro de poemas: *1 x 1 [One Times One]*. “plato told” (CP 553) es uno de los ejemplos más destacados en este grupo:

```
plato told  
  
him:he couldn't  
believe it(jesus  
  
told him;he  
wouldn't believe  
it)lao  
  
tsze  
certainly told  
him,and general  
(yes  
  
mam)  
sherman;  
and even  
(believe it  
Or  
  
not)you  
told him:i told  
him;we told him  
(he didn't believe it,no  
  
sir)it took  
a nipponized bit of  
the old sixth  
  
avenue  
el;in the top of his head:to tell  
  
him
```

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 553

1 x 1 [One Times One] se publicó en 1944 en un periodo muy fructífero para Cummings. En este libro, Cummings mostraba una mayor preocupación por el ser humano, a la vez que proclamaba un canto a la vida: hay frecuentes poemas dedicados al amor y la naturaleza, así como también se observa una disminución de aquellos de tono satírico. A pesar de la orientación transcendental de este libro, sigue habiendo en *1 x 1 [One Times One]* (1944) algunas composiciones en las que Cummings altera la gramática o emplea palabras fragmentadas. Y al igual que sucediera en libros anteriores, Cummings también comenzaba esta obra con poemas oscuros y difíciles para terminar con un tono mucho más lírico, centrado en la vida, el amor y la felicidad (Kennedy, [1980] 1994a: 400-401). La recepción crítica de *1 x 1 [One Times One]* (1944) fue bastante positiva, y prueba de ello es el *Shelley Memorial Award*, un premio literario que le fue otorgado a Cummings en ese mismo año.

El crecimiento literario del que E. E. Cummings estaba disfrutando en los últimos años comenzó a verse salpicado por algunos problemas personales. En primer lugar, en 1941 el artista comenzó a sufrir problemas de salud motivados por fuertes dolores de espalda que sólo se aliviaron con un molesto corsé que debía llevar permanentemente. Poco después, en 1944, Marion sufrió de forma inesperada graves dolores en la espalda, los brazos y las piernas. Diagnosticada de artritis reumatoide, los médicos avisaron a Cummings de que probablemente Marion quedaría inválida (Reef, 2006: 105). Después de casi un año hospitalizada, en enero de 1945 Marion pudo volver a casa para seguir su recuperación.

Además de los problemas de salud de Cummings y Marion, el escritor sufrió la pérdida de grandes amigos y allegados tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Ezra Pound, que había apoyado de forma manifiesta el régimen fascista, fue arrestado por los aliados y posteriormente diagnosticado con problemas mentales, por lo que acabó internado en un psiquiátrico de Washington en el que permanecería hasta 1958. Hart Crane había muerto al precipitarse por la borda de un barco volviendo a casa en 1932. Scofield Thayer había sufrido también una crisis mental en 1926, y desde entonces había permanecido hospitalizado o bajo supervisión médica (Reef, 2006: 107). Finalmente, en 1947, la muerte de Rebecca Cummings a causa de un derrame cerebral supuso un golpe durísimo para Estlin.

3.2.12. REENCUENTRO CON NANCY: SANTA CLAUS (1946) Y XAIPE (1950)

En el verano de 1946, mientras Estlin y Marion disfrutaban en Joy Farm, Cummings supo a través de un conocido que su hija Nancy estaba viviendo cerca de la granja familiar. Animado por Marion, Estlin decidió invitar a cenar a Nancy y a su marido.

Este primer encuentro sirvió de inspiración al escritor para escribir *Santa Claus*, una obra de teatro. Publicada en 1946, era una mezcla entre una obra moralista medieval y un teatro de marionetas infantil (Kennedy, [1980] 1994a: 407). Tomando como referencia el mito de Fausto, Cummings elaboró una versión americana que dedicó a Fritz Wittels, su antiguo psicoanalista. Para Kennedy, existe una relación entre esta obra, publicada a raíz de su encuentro con Nancy, y los problemas que Estlin tuvo con Elaine y su hija (Kennedy, [1980] 1994a: 409).

Meses después, en 1947, Nancy escribió una carta a Marion y Estlin para contarles que había tenido un segundo bebé, y que ella y su marido habían decidido mudarse a Long Island, en Nueva York. Siempre que podía, Nancy iba al apartamento de Patchin Place para ver a la pareja, con lo que poco a poco se fue estableciendo un vínculo cada vez más cercano. Por su parte, Marion estaba en cierto modo celosa de la relación que se estaba empezando a gestar entre ambos, por lo que solía estar siempre presente cuando Nancy visitaba a Estlin. En una ocasión, en la primavera de 1948, Marion salió de la habitación un momento y Nancy aprovechó para preguntarle a Estlin por su supuesto padre, Scofield Thayer. La respuesta de Estlin fue abrumadora:

After a long pause, Cummings looked at her directly, and asked, "Did anyone ever tell you I was your father?"
"You cannot mean it," she replied.
"You don't have to choose between us," said Cummings.
Just at that moment Marion returned. Sensing the stillness and the tension in the air, she asked what was happening. "We know who we are," answered Cummings.

Sawyer-Lauçanno, 2006: 470

A partir de ese momento, Nancy trató de acercarse a su padre con un sentimiento cada vez más fuerte, pero Estlin mantuvo siempre una actitud distante. La relación terminó por estropearse cuando en agosto de 1951, Nancy decidió pasar una semana con Estlin y Marion en Joy Farm. Una noche, mientras los demás dormían, Nancy ojeó diversos manuscritos que correspondían a diferentes versiones de un mismo poema. Cuando al día siguiente fue a comentar con su padre los manuscritos, Estlin se sintió ofendido porque Nancy había violado su espacio personal. Marion le dijo a Nancy que había llegado el momento de marcharse (Reef, 2006: 111), y a partir de ese momento, la relación comenzó a deteriorarse hasta casi desaparecer por completo.

Habiendo pasado gran parte de su tiempo en Joy Farm, en 1950 E. E. Cummings publicó un nuevo libro de poemas: *Xaipe*. El libro estaba compuesto por 77 poemas que comienzan con una escena de atardecer y finalizan con una luna nueva (Kennedy, [1980] 1994a: 441). En *Xaipe* (1950a), el autor mantuvo sus procedimientos experimentales, tan característicos en toda su producción poética, pero también incluyó algunos términos controvertidos que le ocasionaron problemas con la crítica y el público. En concreto, E. E. Cummings fue acusado de racismo por emplear la palabra *nigger*, y de antisemita por utilizar el término *kike* en el siguiente poema:

a kike is the most dangerous
machine as yet invented
by even yankee ingenu
ity(out of a jew a few
dead dollars and some twisted laws)
it comes both prigged and canted

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 644

3.2.13. PREMIOS Y RECONOCIMIENTO LITERARIO: *i: six nonlectures* (1953), *POEMS: 1923-1954* (1954), *95 POEMS* (1958) Y *A MISCELLANY* (1958)

A pesar de las acusaciones de antisemita y de la recepción controvertida de *Xaipe* (1950a), la reputación de E. E. Cummings como poeta siguió creciendo a lo largo de los cincuenta. Por un lado, destacan los diversos premios literarios que el escritor recibió a lo largo de esta década. En 1950, fue galardonado con el premio de poesía *Harriet Monroe*; poco después, en 1951, recibió por segunda vez la beca de la fundación Guggenheim,

gracias a la cual él y Marion pudieron viajar durante tres meses por Italia, Grecia y París. A su vuelta de Europa, en 1952, la Universidad de Harvard le ofreció a Cummings la posibilidad de dar seis charlas a lo largo del curso académico de 1952/1953. Se trataba de una gran oportunidad para el poeta, puesto que le suponía ocupar uno de los puestos más distinguidos dentro de la institución como profesor visitante, y que también habían ocupado otros autores como T. S. Eliot (Kennedy, [1980] 1994a: 439); el único requisito consistía en pasar el curso académico en Cambridge, por lo que Estlin y Marion alquilaron un pequeño apartamento cerca de la universidad. Las charlas del autor fueron un éxito rotundo: el autor combinaba sus recuerdos, ideas y pensamientos con lecturas de sus poemas y de sus escritores favoritos, como Wordsworth, Shakespeare o Donne. Fue tan buena la acogida por parte de los estudiantes y del público en general, que en 1953, la Universidad de Harvard decidió publicar estas charlas bajo el título *i: six nonlectures*. Más importante aún, a partir de estas charlas llegaron otras muchas oportunidades para el autor, no sólo en la Universidad, sino también en museos y centros culturales.

Fruto de este reconocimiento, en 1954 se publicó el libro *Poems: 1923-1954*,²¹ la primera antología poética que recogía todo el material del poeta publicado hasta la fecha. Esta publicación tuvo una recepción crítica muy positiva, y supuso además el reconocimiento de E. E. Cummings como un poeta de prestigio (Kennedy, [1980] 1994a: 445). Gracias a las ponencias, a la unanimidad de la crítica y a la publicación de su antología poética, E. E. Cummings se convirtió en uno de los poetas americanos más conocidos del momento (Kennedy, [1980] 1994a: 445), lo que lo llevaría en los años sesenta a ser el segundo escritor norteamericano más leído en su país, y sólo por detrás de Robert Frost.

En 1957, el autor fue invitado al Festival de las Artes de Boston [*Boston Arts Festival*], donde llevó a cabo la lectura de algunos de sus poemas más conocidos. Para tal ocasión, y sin perder el tono satírico de muchas de sus composiciones, Cummings escribió su famoso poema "THANKSGIVING (1956)" (CP 711), en el que criticaba la pasividad de los Estados Unidos ante el asedio de la Unión Soviética en Hungría. Aunque los organizadores del festival pidieron a Cummings que suprimiera este poema de sus lecturas, el escritor no cedió a la petición, concluyendo su turno en el festival con esta composición (Reef, 2006: 119-122). Aunque con el paso de los años, las publicaciones del autor eran cada vez más sosegadas y de un tono más trascendental, E. E. Cummings no llegó nunca a ceder ante presiones de este tipo.

Todas estas oportunidades provocaron una merma en la delicada salud de E. E. Cummings. Así, la Universidad de California le ofreció dar varias conferencias aunque también en 1957, el escritor no pudo asistir por unos fuertes dolores de estómago que lo obligaron a pasar por quirófano. El escritor, además, sufría de arritmia cardiaca ocasional y su sistema nervioso estaba seriamente afectado (Kennedy, [1980] 1994a: 459-450).

Superada la operación, 1958 fue un año muy bueno para Cummings. Por un lado, recibió el premio Bollingen de poesía, un galardón de la Universidad de Yale que también

²¹ *Poems: 1923-1954* (1954) no fue la única antología poética del autor. En los años setenta se publicaría *Complete Poems 1913-1962* (1971), mientras que más recientemente, se ha publicado otra antología con material revisado e inédito (Cummings, 1994a). Sobre esta cuestión, consultar el apartado 3.4. del presente trabajo.

había sido otorgado a Ezra Pound, William Carlos Williams y Wallace Stevens, entre otros (Reef, 2006: 122-123). Por otro lado, y en este ambiente de éxito literario, E. E. Cummings publicó *95 Poems*, un libro de poemas que destacaba por su vigor y frescura, y por poner su foco de atención sobre los individuos ordinarios de la sociedad (Kennedy, [1980] 1994a: 463). Muchos de los poemas incluidos en esta publicación demuestran la madurez técnica del autor y su precisión en el uso del lenguaje, como es el caso de “un(bee)mo” (CP 691), en el que con apenas nueve palabras, el autor define de forma concisa y a modo de haiku una escena de la naturaleza protagonizada por una abeja y una rosa:

```
un(bee)mo  
  
vi  
n(in)g  
are(th  
e)you(o  
nly)  
  
asl(rose)eep
```

Cummings, 1958; en Cummings 1994a: 691

También en 1958, Sam Jacobs, editor de Cummings, decidió publicar *A Miscellany*, una colección en la que reunía el material en prosa más destacado del autor. El libro incluía sobre todo artículos y ensayos que habían ido apareciendo en diversas revistas literarias, entre ellos algunos tan importantes como “The New Art”.

El reconocimiento de Cummings como uno de los grandes escritores norteamericanos del siglo XX vino avalado no sólo por sus publicaciones, sino también por otras que trataban de abordar con seriedad la producción literaria de Cummings. En esta línea, y también en 1958, Charles Norman publicó *E. E. Cummings. The Magic Maker*. Entendida como una biografía, el trabajo incluía numerosas referencias a su producción artística. Poco después, en 1960, se publicarían *e. e. cummings. the art of his poetry* (Friedman, 1960) y *E. E. Cummings: A Bibliography* (Firmage, 1960): el primer libro como un análisis de la obra del autor; el segundo, como un recurso bibliográfico para estudios posteriores de su obra. De esta forma, la fama de E. E. Cummings durante este periodo se reflejó en el incipiente interés por la obra del autor.

3.2.14. LOS ÚLTIMOS AÑOS: 73 POEMS (1963)

Agotado por los numerosos problemas de salud que padecía, la vida de E. E. Cummings se hizo cada vez más tranquila y rutinaria. En los periodos que pasaba en Nueva York, el escritor paseaba regularmente por Washington Square para luego volver a su estudio de Patchin Place y concentrarse en su pintura y su poesía; cuando estaban en Joy Farm, Estlin dedicaba su tiempo a la naturaleza y a las tareas del hogar, sin descuidar nunca su faceta artística. El 2 de septiembre de 1962, E. E. Cummings sufrió un fuerte

derrame cerebral que le provocó la muerte al día siguiente, con 67 años de edad. El poeta fue enterrado en el cementerio *Forrest Hill* junto a sus padres, en Boston. En el momento de su muerte, Cummings era el segundo poeta más leído en Estados Unidos, sólo por detrás de Robert Frost.²²

Un año después de su muerte, Marion y George J. Firmage, editor de Cummings, decidieron publicar la que sería la última colección poética del autor: *73 Poems* (1963). El libro recogía el material con el que Cummings había estado trabajando el verano de 1962, justo antes de su muerte:

The collection [*73 Poems*] was made up of the usual mixture, with a heavier emphasis on poems dealing with the natural world, from the “rawrOO” of the morning cock to a “drea(chipmunk)ming.” It is, on the whole, a peaceful book about birds and flowers, stars and moon, springtime and church bells, and it contains the last poem Cummings ever published in his lifetime, one that could well serve as his epitaph [“one” (CP 833)].

Kennedy, [1980] 1994a: 484

Tal y como afirma Kennedy ([1980] 1994a) en su libro, es difícil imaginar el desarrollo de la poesía norteamericana del siglo XX sin hacer referencia a la obra de E. E. Cummings, sobre todo debido a sus procedimientos visuales y lingüísticos. Aunque el autor no cambió su estilo, sí desarrolló su técnica y la fue perfeccionando con el paso de los años, ([1980] 1994a: 485). El resultado es una producción literaria amplia, diversa y, sin ninguna duda, innovadora.

3.3. ¿E. E. CUMMINGS O e. e. cummings?

Durante muchas décadas ha existido una confusión generalizada en torno a las convenciones a la hora de escribir su nombre, el cual aparece ocasionalmente en minúsculas en obras de referencia literarias, en artículos y libros especializados en el autor e incluso en sus propias publicaciones, aquellas que fueron apareciendo a medida que fue ganando peso en la literatura norteamericana de comienzos del siglo XX. De esta manera, han coexistido dos usos a la hora de escribir su nombre, sin que hasta hace pocos años nadie se haya preocupado sobre esta cuestión.

La principal razón que explica la confusión sobre el nombre del autor la encontramos en la ruptura del propio Cummings con el uso de la mayúscula normativa. Es de sobra conocido que E. E. Cummings tiende a sustituir la mayúscula normativa por el uso

²² Sobre el papel y la influencia de Cummings en otros autores, véase Alfandary (2007).

de la minúscula, como en los casos de los nombres propios, el comienzo de cada verso, las referencias divinas o los acrónimos. Es tal la prevalencia de la letra pequeña dentro de su poesía y fue tanto el impacto que este uso tuvo en sus coetáneos, que muchos la convirtieron en la principal seña de identidad del poeta al referirse a él como “lower case Cummings” (Hansen, 1933; Morse, 1953; Burns, 1954; Carlos Williams, 1946).

Junto al inusual protagonismo que el autor concede a la letra minúscula, otra razón se encuentra en el empleo del pronombre personal “i” para referirse a la voz poética en sus poemas. El origen de esta práctica lo encontramos en Sam Ward, quien como explica él mismo en una entrevista, se convirtió en su principal fuente de inspiración para descapitalizar el pronombre personal “I”:

Sam Ward, a New Hampshire farmer and a dear friend of mine, used to write to me. I remember once he wrote: ‘we had a Big snow,’ He’d write ‘i’ – not ‘I’ – because ‘I’ wasn’t important to him. I got letters and letters from him. It is the most natural way. Sam Ward’s way is the only way. Instead of being artificial and affected, it is the conventional way that is artificial and affected. I am not a scholar, but I believe only in English is the ‘I’ capitalized.

Breit, 1950: 10

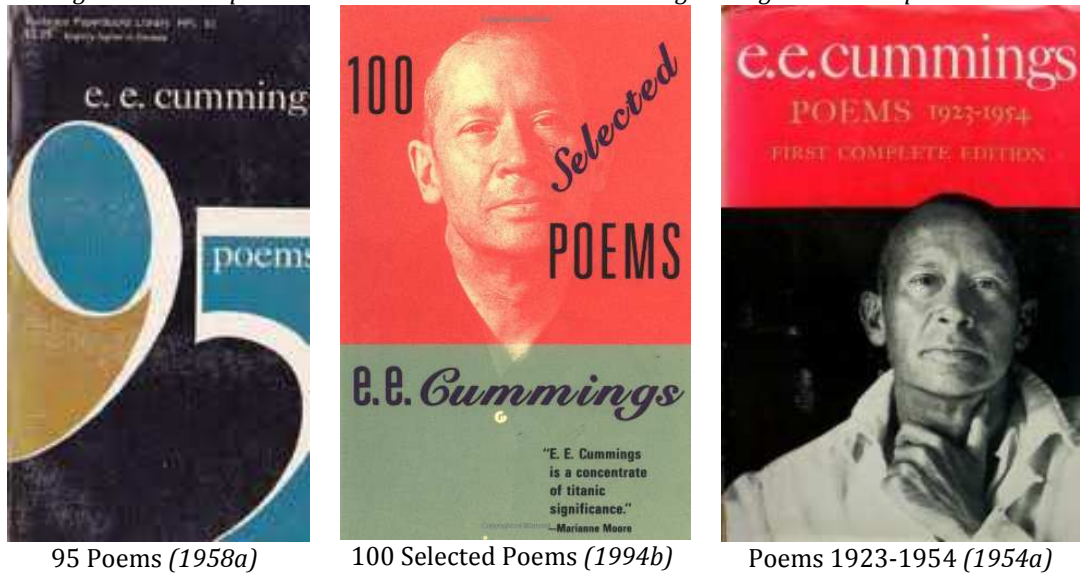
Lo que en un principio eran sólo asociaciones derivadas de la técnica tipográfica propia de Cummings, acabó por convertirse en una cuestión de peso. En 1963, Harry T. Moore compuso el prefacio para el libro *E. E. Cummings. The Growth of a Writer* de Norman Friedman, donde justificó la descapitalización del nombre del autor de la siguiente forma:

FIRST: if I don’t use capitals for e. e. cummings, it isn’t just a stunt. He had his name put legally into lowercase, and in his later books the titles and his name were always in lowercase. And I have a weakness for Edmund Wilson’s rendition of cummings, in his Finnegans Wake parody, as heehee cunnings. So be it—all this goes with the iconoclasm of the twenties, with its unpunctuated, uncapitalized poetry. The lower case is a kind of continuing talisman of cummings, though it doesn’t embed him in the twenties.

Moore, [1963] 1980: v

Tanto esta opción tipográfica como las palabras de Moore tuvieron un efecto claro: la falta de un acuerdo sobre la forma en la que se debe escribir el nombre de E. E. Cummings. Esta ausencia de consenso ha estado presente en la práctica dispar de editores, críticos especializados e incluso obras de referencia literaria de reconocido prestigio hasta hoy. Además de la edición de *Poems 1923-1954* (1954a) indicada por Friedman (1992: 115), también las de *95 Poems* (1958a), *Xaipe* (1950a) o *Him* (1927) son ejemplos de este uso descapitalizado del nombre del autor (v. imagen 3.6.).

Imagen 3.6. Descapitalización del nombre de E. E. Cummings en algunas de sus publicaciones



Además de sus propios editores, han sido varios los críticos que también han optado por descapitalizar el nombre del poeta en sus trabajos. Probablemente uno de los ejemplos más claros sea el de Norman Friedman (1960; [1964] 1983), quien destaca por ser uno de los autores más influyentes dentro de los estudios del autor. Junto a él, es destacable también la ambigüedad de Baum (1962), quien incluye las siglas del autor descapitalizadas en la portada de su libro, así como los artículos de Mannani (1999-2002), Heusser (1995) o Cureton (1981, 1986). Junto a estas publicaciones, encontramos referencias adicionales descapitalizadas en obras de referencia como *A New Introduction to American Studies* (Temperley y Bigsby, 2006: 229, 242) o *From Puritanism to Postmodernism* (Bradbury y Ruland, 1991: 232-234, 262, 359).

Tras varias décadas de confusión, Norman Friedman cuestionó la descapitalización del nombre de E. E. Cummings, quien en 1992 publicó el artículo "Not 'e. e. cummings'" con la intención de dejar claro de una vez por todas que las iniciales del nombre del autor deben escribirse en mayúsculas. Entre las diversas razones, Friedman (1992) argumenta que el uso creativo de las minúsculas y las mayúsculas por parte del escritor es una licencia poética, práctica frente a la cual nosotros deberíamos adoptar el uso ortográficamente correcto (1992: 117). Friedman ejemplifica esta cuestión incluyendo en su artículo una conversación que mantuvo con su editor durante la edición de *E. E. Cummings. The Growth of a Writer* en 1964. El manuscrito incluía la letra minúscula para la portada del libro, el lomo y las solapas; sin embargo, el cuerpo del texto empleaba la letra mayúscula. Ante esta inconsistencia, el editor preguntó a Friedman cómo debía proceder, a lo que éste contestó de la siguiente forma:

Judging from the various books by & about Cummings which I happen to have brought with me from Connecticut, there is no consistency in the matter of how to print his name. I prefer the capitalized form - E. E. Cummings - in the text

itself, & you may suit yourself as to how to do it on the jacket, spine, & title page. [...] I think that Cummings could do what he wanted to do about capitals, but that we should follow standard forms, since we are not poets in this. Lower case forms when used by the writer for his own name may imply humility, but when used by others for his name may imply condescension.

Friedman, 1992: 117

El segundo motivo argumentado por el crítico está relacionado con la firma del autor, ya que a pesar de lo comúnmente aceptado, Cummings empleaba la letra versal para rubricar sus cartas (Friedman, 1992: 116), algunos de sus libros (ver imagen 3.5.) o sus pinturas (Kennedy, 1994b: xi), distinguiendo así entre “thewriter of theletter” and “thewriter of thepoetry” (Friedman, 1992: 114). La propia esposa de E. E. Cummings, Marion Morehouse, consideraba esta cuestión “a stupid&childishstatementabout Cummings &hissignature” (Friedman, 1992: 116) en una carta de 1964, poco después de que el libro de Friedman –con el prefacio de T. Moore incluido– viera la luz. No sólo le parecía una cuestión infantil, sino que además negaba tajantemente que el autor hubiera inscrito su nombre de forma legal en minúsculas. Las palabras de Moore quedaban pues desacreditadas.

Imagen 3.7. Página de título de 50 Poems (1940) con la firma del autor (Friedman, 1992: 115)



En 1996, Friedman aumentó sus razones con “Not ‘e. e. cummings’ revisited”,²³ una continuación del artículo de 1992. Para Friedman, el tercer y más evidente motivo se encontraba en una conversación del autor con su traductor francés Jon Grossman. En una carta de 1951, el traductor le había preguntado a Cummings “are you E. E. Cummings, ee Cummings, or what?(so far as the title page is concerned)wd u like title page all in

²³ En este artículo, Friedman afirma que Cummings sí había empleado la letra mayúscula para su rúbrica en algunas de sus cartas personales a la familia Watson (1996: 41); sin embargo, la razón se encontraba en la íntima relación existente entre el autor y sus amigos.

lowercase?” La respuesta del autor fue clara: “E.E.Cummings, unless your printer prefers E. E. Cummings/ titlepage up to you;but may it not be tricksysvp[.]” (Friedman, 1996: 42).

Además de los motivos defendidos por Friedman —licencia poética, firma personal y afirmación del propio autor—, existe una cuarta razón, que es la que disocia al autor de la voz poética como referente del pronombre personal “i”. Aunque esta cuestión parezca una obviedad, es importante subrayar que con este pronombre, el autor no se refiere a sí mismo en sus poemas, sino a la voz poética protagonista del discurso. Basta con echar una ojeada a otros escritos de naturaleza no poética en los que Cummings sí se señala a sí mismo para darnos cuenta de que es precisamente en estos casos reales en los que emplea la letra versal.

El ejemplo más evidente lo encontramos en *i:sixnonlectures* ([1953] 1981), una colección de seis conferencias que Cummings dio en Harvard entre 1952 y 1953. A pesar de la decisión editorial de emplear la minúscula para ciertos elementos periféricos de la publicación —la hoja de título especialmente—, y de que la intención de estas charlas era mostrar el lado más personal del autor, Cummings se refiere a sí mismo como *EE Cummings* (1953: 6, 43, 63) y utiliza el pronombre personal “I” en el cien por cien de los casos:

Inspecting my autobiographical problem at close range, I see that it comprises two problems; united by a certain wholly mysterious moment which signifies selfdiscovery. Until this mysterious moment, I am only incidentally a writer: primarily I am the son of my parents and whatever is happening to him. After this moment, the question ‘who am I?’ is answered by what a write – in other words, I become my writing; and my autobiography becomes the exploration of my stance as a writer.

Cummings, [1953] 1981: 4

La disociación entre el yo-poeta y el yo-persona queda clara en las palabras del propio autor, lo que nos lleva a separar la práctica tipográfica del primero de la referencia al segundo, con pleno cumplimiento de las normas ortográficas. El uso del pronombre “I” en el cuerpo de sus cartas personales también son un buen ejemplo de esta cuestión.

En síntesis, nuestra percepción es la de que el nombre de E. E. Cummings debe aparecer en mayúscula, dado que el uso de la letra minúscula por parte del autor se trata de una licencia poética que no debe trasladarse a ninguna otra tipología discursiva. El pronombre “i” está vinculado a la voz poética de sus textos y no al escritor que los compone; además, el autor firma sus escritos y cartas en mayúscula y jamás inscribió su nombre de forma legal en ningún sitio. Él mismo menciona a su traductor que su nombre es E. E. Cummings y no e. e. cummings. Por otra parte, el diseño del nombre del autor no debe ser una cuestión trivial o indiferente, algo que ya Friedman reclama en “Not ‘e. e. cummings’ revisited” (1996) y que se hace especialmente patente en el caso de Cummings, preocupado hasta el más mínimo detalle por las cuestiones tipográficas relativas a su

trabajo. Esperemos pues que este apartado haya servido para clarificar las dudas y separar el uso en la ficción del uso en la vida real.

3.4. E. E. PRIMERAS EDICIONES VS. MANUSCRITOS: *COMPLETE POEMS 1904-1962 (1994)*

La producción poética de Cummings se acerca a los ochocientos poemas, distribuidos en once libros diferentes. Su dilatada carrera como escritor, a la que se suman dos novelas y dos obras de teatro (v. apéndice 1), estuvo marcada por la censura y los problemas para publicar muchos de sus libros, tal y como acabamos de ver. Aun así, Cummings siempre trató de encontrar la forma de ver sus poemas impresos, aunque para ello tuviera que hacerlo de forma privada a través de la imprenta de su amigo Sam Jacobs. Todos los problemas que experimentó en este sentido están reflejados en las diferencias de contenido entre las publicaciones originales y *Complete Poems 1904-1962* (Cummings, 1994a), la antología poética que hemos utilizado para realizar nuestro trabajo de investigación. En este pequeño apartado justificamos la elección de esta antología y señalamos las diferencias más importantes en relación con las publicaciones originales.

La colección titulada *Complete Poems 1904-1962* fue publicada en 1994, con motivo del centenario del nacimiento del autor. Se trata de una versión de George J. Firmage, editor y bibliógrafo de Cummings, que revisa y amplía al anterior *Complete Poems 1913-1962* (1971), publicado por el mismo editor. La primera razón que nos ha llevado a emplear la edición de 1994 está relacionada con el hecho de que esta publicación da acceso a la totalidad del material poético del autor en un solo volumen. Por cuestiones de trabajo, resultó mucho más fácil manejar una única publicación que recurrir a cada uno de los once libros originales. Asimismo, tener todos los poemas agrupados bajo una misma publicación nos ha permitido tener una visión más general de los mismos, y ha facilitado la creación de nuestro propio corpus de análisis.

En segundo lugar, se trata de la antología poética más completa hasta la fecha (v. tabla 3.1). Por un lado, incluye todos los poemas publicados por Cummings en sus colecciones poéticas. Por otro, da cabida por primera vez a todos aquellos que E. E. Cummings compuso para revistas literarias como *The Dial* y otras publicaciones de la época, y que aparecen recogidos bajo el título *Uncollected Poems (1910-1962)*. También se incluye en esta antología el libro *Etcetera* (1983), publicado originalmente por Kennedy y Firmage, y que recoge 164 poemas que el autor no llegó a publicar nunca. Finalmente, bajo el nombre *Appendices* aparece material poético que nunca antes había sido recopilado, como algunas de las primeras composiciones infantiles del autor, poemas compuestos para clase y traducciones de textos de Horacio realizadas en su juventud.

Tabla 3.1. Material contenido en *Complete Poems 1902-1964 (1994a)*

LIBROS DE POEMAS PUBLICADOS POR E. E. CUMMINGS	<i>Tulips & Chimneys</i> (1922) & [AND] (1925) <i>is 5</i> (1926) <i>W [ViVa]</i> (1931) <i>No Thanks</i> (1935) <i>New Poems</i> , de <i>Collected Poems</i> (1938) <i>50 Poems</i> (1940) <i>1x1 [One Times One]</i> (1944) <i>Xaipe</i> (1950) <i>95 Poems</i> (1958) <i>73 Poems</i> (1963)
UNCOLLECTED POEMS (1910-1962)	Material nuevo
ETCETERA: THE UNPUBLISHED POEMS (1983)	Publicado originalmente por Firmage y Kennedy en 1983
APPENDICES	Material nuevo

El tercer y último motivo es, a nuestro entender, el más importante de todos: *Complete Poems 1904-1962 (1994a)* incluye el material poético de Cummings tal y como éste lo había dispuesto en su momento. Como explica el editor en su nota, la primera edición de *Complete Poems (1971)* se hizo conforme a las publicaciones impresas de E. E. Cummings, muchas de las cuales contenían errores. Por el contrario, la edición de 1994 está basada por completo en el material manuscrito del autor, tanto en lo que se refiere al contenido y organización de los poemas como en cuanto al orden de los mismos:

The first American edition of *Complete Poems* [published in 1971] was, of necessity, based only on printed sources. Unfortunately, many of these contain errors that can be traced back to the original typesetter's misreading of the poet's manuscripts. For this new edition, the texts and order of all the poems are based entirely on the original manuscripts of Cummings's works which are now in the collections of the Houghton Library, Harvard University; the Clifton Waller Barret Library, University of Virginia; the University of Texas Humanities Research Center; and the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Firmage, 1994: editor's note

De esta manera, *Complete Poems 1904-1962 (1994a)* difiere significativamente de las primeras ediciones que publicó E. E. Cummings en vida (v. tabla 3.2). Las principales diferencias afectan sobre todo a la publicación de *Tulips and Chimneys (1923)*: de los 152 poemas que componían el manuscrito original (1922b), se suprimieron 86 composiciones, y los 66 que quedaron sufrieron sustanciosas modificaciones. Cummings publicó posteriormente *XLI Poems (1925a)* y *& [AND] (1925b)* para dar salida a todos los poemas suprimidos. Al incluirse en la antología el manuscrito original *Tulips & Chimneys (1922b)*, incluyendo sus 152 poemas, Firmage reproduce dentro de *& [AND] (1925b)* sólo las aportaciones que Cummings incluyó después de 1922, y omite *XLI Poems (1925b)*, pues la totalidad del mismo estaba compuesto por poemas censurados en la publicación de 1923.

Dentro de *is 5* (1926), que originalmente incluía 10 poemas de & [AND] (1925b), sólo se incluye el material nuevo. En *Collected Poems* (1938) se incluyen sólo los nuevos poemas escritos con motivo de la publicación de esta colección, pues ésta recopilaba principalmente el material que Cummings había publicado hasta la fecha. De igual forma, el orden y el contenido de los poemas también se modifica en la antología de 1994, para ser lo más parecido posible al de los manuscritos originales.²⁴

Tabla 3.2. Diferencias entre las publicaciones originales de E. E. Cummings y las antologías *Complete Poems 1913-1962 (1971)* y *Complete Poems 1904-1962 (1994a)*

PUBLICACIONES ORIGINALES	COMPLETE POEMS 1913-1962 (1971)	COMPLETE POEMS 1904-1962 (1994A)
<i>Tulips and Chimneys</i> (1923) → 66 poemas		<i>Tulips & Chimneys</i> (1922) → Ed. manuscrita. 152 poemas
<i>XLI Poems</i> (1925) → 41 poemas del manuscrito <i>Tulips & Chimneys</i> (1922)		
& [AND] (1925) → 45 poemas del manuscrito <i>Tulips & Chimneys</i> (1922) y material nuevo		& [AND] (1925) → Sólo el material nuevo
<i>is 5</i> (1926) → 88 poemas, 10 de los cuales ya aparecían en & [AND] (1925)		<i>is 5</i> (1926) → Sólo el material nuevo
<i>W [ViVa]</i> (1931)		
<i>No Thanks</i> (1935)		<i>No Thanks</i> (1935) → Ed. manuscrita
<i>Collected Poems</i> (1938) → Recopilación de algunos poemas del autor, más una sección con material nuevo		<i>Collected Poems</i> (1938) → Sólo el material nuevo
<i>50 Poems</i> (1940)		
<i>1x1 [One Times One]</i> (1944)		
<i>Xaipe</i> (1950)		
<i>95 Poems</i> (1958)		
<i>73 Poems</i> (1963)		

Con todos estos cambios, el resultado global de *Complete Poems 1904-1962* (1994a) es mucho más fiel al discurso poético de E. E. Cummings. La antología deja por fin a un lado la censura que sufrió el autor en su momento, e incluye poemas que Cummings quiso publicar, pero que no pudo por los motivos expuestos en esta tesis. Dado que nuestro objetivo es sistematizar los recursos grafológicos empleados por el autor, el respeto hacia los manuscritos nos resulta fundamental. Y en este sentido, la edición de *Complete Poems 1904-1962* (1994a) es, a nuestro entender, la más acertada hasta la fecha.

²⁴ Para obtener más información sobre el contenido original de las publicaciones, consultar Webster (2013) y Ordeman (2000).

3.5. LA POESÍA EXPERIMENTAL DE E. E. CUMMINGS

Una de las principales características del discurso poético de E. E. Cummings es la variedad de temas que abarca: a través de los más de ochocientos poemas publicados, encontramos sonetos de amor, composiciones en verso libre sobre prostitutas y borrachos, baladas románticas o sátiras mordaces contra la política o el avance científico. Entre todos estos, la llamada *poesía experimental* hace referencia a aquellos poemas caracterizados por su condición innovadora, especialmente en lo que a técnica se refiere; también se conoce como *poesía de vanguardia*.²⁵ Como su propio nombre indica, se trata de poemas en los que el autor experimenta con cualquier cuestión que determine la composición del poema, como puede ser la métrica, la rima, la apariencia visual o la ortografía. En este sentido, movimientos de principios del siglo XX como el modernismo o el dadaísmo destacan precisamente por haber propugnado nuevas formas de hacer poesía y literatura en general, revelándose contra el encorsetamiento de las escuelas anteriores. En este apartado, introducimos la poesía de E. E. Cummings y explicamos algunas cuestiones generales como la organización de sus publicaciones o el uso de prólogos e introducciones en ellas; posteriormente, nos centramos en su producción más innovadora, en la que definimos, caracterizamos y mostramos sus rasgos principales.

3.5.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL DISCURSO POÉTICO DE E. E. CUMMINGS

La poesía de Cummings presenta, a nuestro entender, las siguientes características que nos permiten reconocerla como variada y compleja: la experimentación con distintas formas poéticas, la naturaleza marcadamente diferente entre unos poemas y otros, el amplio registro de estilos y la diversidad temática. Además de su experimentación constante con las diversas formas poéticas, E. E. Cummings representa su particular visión del mundo a través de poemas muy diferentes entre sí. Abundan en su poética las descripciones de escenas urbanas y paisajes naturales,²⁶ el empleo de la voz directa de personajes desconocidos, los elogios a familiares, amigos y artistas, las sátiras y los poemas reflexivos, entre otros tipos. Asimismo, la variedad estilística también es una constante en el autor, como reconoce Friedman (1960) al

²⁵ No debe confundirse *vanguardia* con los propios movimientos de vanguardia [*avant-garde*] de comienzos del siglo XX. En este caso, tomamos el término *vanguardia* con el sentido de innovación y progreso, implicando la búsqueda de nuevas formas artísticas. Aunque esta característica es propia de los movimientos de vanguardia de comienzos del siglo XX, no es una propiedad exclusiva de los mismos. En cualquier momento histórico puede producirse una corriente vanguardista o surgir un autor de vanguardia, en tanto en cuanto dicho autor puede experimentar con nuevas formas no empleadas hasta ese momento.

²⁶ Precisamente sobre los espacios rurales y urbanos trata una parte de la tesis doctoral de González Mínguez, titulada *E. E. Cummings' Discourses on Earthly Love, Women, and the Urban and Rural Environment* (2004). Parte de la información contenida en la tesis sobre este tema se encuentra disponible en dos de sus publicaciones en 2000 y 2006.

identificar cuatro estilos básicos en Cummings: neutral, formal, burlesco y mixto.²⁷ E. E. Cummings combina el tono elevado de algunos poemas con los vulgarismos y coloquialismos de otros, aunque lo más común es mezcle en ellos distintas voces y tonos (Friedman, 1960: 82). Finalmente, la diversidad temática de su discurso se refleja en una voz poética que se preocupa por el amor, la naturaleza y las estaciones, pero también por los vagabundos, las prostitutas y la gente anónima. También algunos de los poemas reflejan el pensamiento de Cummings sobre temas tan variados como la ciencia, el progreso, la guerra o la política de los Estados Unidos. Todos estos rasgos invitan, pues, al acercamiento del discurso poético cummingsiano.

Junto a todas estas características, queremos señalar algunos aspectos que consideramos relevantes y llamativos en relación con el estudio de la poesía de E. E. Cummings: las cuestiones supratextuales. Dichos aspectos son fundamentalmente las agrupaciones de poemas dentro de las colecciones poéticas, los títulos de las mismas y el uso de dedicatorias y/o prólogos. Todo esto facilita la lectura de los textos aunque no forman parte directa de ellos.

3.5.1.1. AGRUPACIONES DE POEMAS

Denominamos *agrupaciones de poemas* a aquellos grupos de tamaño variable en los que el poeta organiza sus publicaciones poéticas. Se trata de una técnica compositiva que Cummings llevó a cabo a lo largo de toda su vida, aunque no siempre las señaló de forma expresa. Si bien en sus primeros libros se incluían epígrafes para marcar estas agrupaciones, a partir de *W [ViVa]* (1931) dichos epígrafes desaparecieron. En las siguientes líneas explicamos en qué consiste esta práctica y cuál fue su evolución a lo largo de la producción poética de Cummings.

La agrupación de los poemas en función de la forma poética o el tema es algo que podemos observar a lo largo de toda la producción poética de Cummings (Kidder, 1969: 18; Webster, 2002: 10): sus primeros escritos de juventud, las publicaciones que realizó en sus primeros años en revistas literarias, y finalmente sus libros se encuentran llenos de pequeños grupos que mantienen algún nexo en común.

En el verano de 1916, E. E. Cummings comenzó a recopilar sus primeras composiciones. Lo hizo bajo el título *INDEX 1916*, en la que recoge todos los poemas de vanguardia escritos en clase para el profesor Briggs. Algunos de estos poemas aparecen agrupados según su forma poética: sonetos, baladas, alejandrinos... Entre ellos destacan dos agrupaciones: por un lado, *D.N.S.*,²⁸ un conjunto de 59 poemas sin rima, que responde a formas novedosas como el haiku y el verso libre (Kennedy, [1980] 1994a: 97); por otro lado, *Impressions*, en donde se recogen poemas en los que se mezcla la influencia

²⁷ Friedman dedica el capítulo tercero de su libro (1960: 61-82) a explicar y mostrar con ejemplos los cuatro estilos que identifica en Cummings.

²⁸ Sobre este título, "D.N.S.", Kennedy apunta que puede significar "Designatio sine nomine", pero ni siquiera el propio Kennedy está seguro de que esto sea así (1994a: 97).

impresionista e imaginista que recibió el autor en aquellos años (Kennedy, [1980] 1994a: 98).

Entre enero de 1920 y agosto de 1927, Cummings contribuyó con la revista literaria *The Dial*, en la que publicó poemas, dibujos, ensayos, reseñas, e incluso fragmentos de algunas obras posteriores. A excepción de cinco poemas que se publicaron de manera aislada en diferentes números de la revista, E. E. Cummings incluyó sus creaciones de forma conjunta, en agrupaciones de cuatro, cinco y siete poemas, en las que aportaba siempre un título inicial que reflejaba la cantidad de poemas que componían el grupo. Sirva como ejemplo de esta práctica temprana la imagen 7.13, que muestra la primera dedicada al autor en el número de enero de 1922.²⁹

Imagen 3.8. Primera página de los poemas publicados por E. E. Cummings en *The Dial* (enero de 1922)

FIVE POEMS
BY E. E. CUMMINGS

I

of evident invisibles
exquisite the hovering
at the dark portals
of hurt girl eyes

sincere with wonder
a poise a wounding
a beautiful suppression
the accurate boy mouth

now droops the faun head
now the intimate flower dreams
of parted lips
dim upon the syrinx

II

conversation with my friend is particularly
to enjoy the composed sudden body atop which always quivers the
electric Distinct face haughtily vital clinched in a swoon of
synopsis

despite a sadistic modesty his mind is seen frequently finger-
ing the exact beads of a faultless languor when invisibly con-
sult with some delicious image the a little strolling lips and
eyes inwardly crisping

En 1923, con la publicación del libro *Tulips and Chimneys*, se afianza la práctica de las agrupaciones de poemas. De esta forma, el libro está organizado en dos grandes secciones: *Tulips* y *Chimneys*. La primera parte recoge especialmente poemas en verso

²⁹ Sobre las contribuciones de E. E. Cummings a la revista *The Dial*, resulta de especial interés el artículo titulado "THE DIAL's 'WHITE-HAIRED BOY': E. E. Cummings as Dial Artist, Poet, and Essayist" (Cohen, 1992), donde el autor explica con sumo detalle cada una de las aportaciones del poeta americano. Además, incluye imágenes tanto de los poemas como de los dibujos publicados. Tucker (1975) también publicó un artículo, "E. E. Cummings as an Artist: The Dial Drawings sobre los dibujos del autor que aparecieron en la revista. Sobre la revista y la importancia que ésta tuvo para los movimientos de vanguardia de la época, destaca el libro *Scofield Thayer and The Dial: An Illustrated History* (Joost, 1964).

libre, así como otro tipo de formas que emplea con menos frecuencia como las canciones o el poema prosaico. La segunda pare sólo incluye sonetos. Además, y dentro de estas dos grandes secciones, se identifican once grupos diferentes, fuera de los cuales sólo quedan tres poemas: “EPITHALAMION” (CP 3), “OF NICOLETTE” (CP 8) y “PUELLA MEA” (CP 20).³⁰ En esos once grupos, algunos se identifican por cuestiones técnicas: SONGS (CP 9-19), por ejemplo, recoge composiciones de la clase del profesor Briggs (Kennedy, [1980] 1994a: 233), generalmente de corte lírico y apariencia tradicional; sin embargo, la mayoría de las agrupaciones mantienen un nexo temático entre sus poemas. CHANSONS INNOCENTES (CP 27-30) incluye cinco poemas sobre la infancia, entre los que sobresalen “in Just-” (CP 27) y “hist whist” (CP 28), ambos contenidos en nuestro corpus de análisis; LA GUERRE (CP 53-58) incluye cinco composiciones sobre la guerra, algunas tan famosas como “Humanity i love you” (CP 53) o “little ladies more” (CP 56); PORTRAITS (CP 69-102) compila, como su propio nombre indica, retratos de personajes famosos y gente corriente, entre los que se encuentra “Buffalo Bill’s” (CP 90) o “Picasso” (CP 95).

El libro & [AND] (1925) mantiene la estructura organizativa de *Tulips and Chimneys* (1923). Esta publicación se divide en tres secciones generales, A, N y D, y dentro de ellas encontramos a su vez un total de cinco grupos de poemas. Para los títulos de estos grupos, el autor decide mantener algunos de los empleados en *Tulips and Chimneys*, a excepción del grupo titulado &: SEVEN POEMS (CP 195-202), que recoge siete nuevas composiciones (Kidder, 1969: 44). La similitud estructural de *Tulips and Chimneys* (1923) y & [AND] (1925) se aprecia en la tabla 7.3.

Tabla 3.3. Comparación de las estructuras de *Tulips and Chimneys* (1923) y & [AND] (1925)

<i>Tulips and Chimneys</i> (1923)		& [AND] (1925)	
Secciones	Grupos de poemas	Secciones	Grupos de poemas
TULIPS	SONGS		
	CHANSONS INNOCENTES		
	ORIENTALE		
	AMORES		
	LA GUERRE		
	IMPRESSIONS		
	POST IMPRESSIONS		
		A	PORTRAITS
			POST IMPRESSIONS
		N	&: SEVEN POEMS
CHIMNEYS	SONNETS-REALITIES	D	SONNETS-REALITIES
	SONNETS-UNREALITIES		
	SONNETS-ACTUALITIES		SONNETS-ACTUALITIES

is 5 (1926) es el último libro en el que Cummings señala las secciones y grupos de poemas mediante epígrafes. Tal y como su título indica, esta publicación está organizada en cinco secciones, ONE, TWO, THREE, FOUR y FIVE. Dentro de ONE, encontramos un grupo de cinco poemas titulado FIVE AMERICANS, el cual recoge cinco sonetos sobre cinco prostitutas. La sección FIVE está dedicada por completo a los sonetos, aunque podemos encontrar algunos ejemplos adicionales esparcidos a lo largo del libro.

³⁰ Aunque Kidder (1969) habla de catorce secuencias (1969: 18), en el libro sólo tiene once, pues el autor incluye en su recuento los tres poemas que aparecen de forma individual.

Como afirman Webster (2002: 10) y Kidder (1969: 18), la identificación de los grupos y las secciones en los libros de E. E. Cummings desaparecen con la publicación de *W [ViVa]* (1931). El hecho de que el autor dejara de identificar los grupos de poemas no quiere decir que desapareciera la vinculación entre ellos. Así lo demuestra, por ejemplo, la particular disposición de *W [ViVa]* (1931), que según Kennedy ([1980] 1994a), responde a una estructura basada en el número siete: “the book contains seventy poems; every seventh poem is a sonnet, except that the last seven poems are all sonnets” (1994a: 319). Sobre esta cuestión, Kidder ofrece información más detallada:

Malcolm Cowley, however, observed in passing that “Every seventh page-picture, including the sixty-third, is a sonnet; the last seven form a group of sonnets.” *ViVa* reveals, in fact, a great deal more patterning than at first appears. The seventy poems divide evenly into two groups. In the second half, poem XXXVI begins a series of seven-poem sequences (each ending with a sonnet) that take up impressions of weather, sky, and landscape (XXXVI-XLII), studies of relationships among people (XLIII-XLIL), and extended *carpe diem* theme (L-LVI), praise of the lover and of love (LVII-LXIII), and transcendental examinations of the nature of life and the supremacy of love (LXIV-LXX). In general, these five sequences consider either nature by itself or man as an individual thinker and lover. The poems in the first half, by contrast, generally take up man as a social being.

Kidder, 1969: 85

No sólo se organiza el libro en grupos de siete poemas, sino que posee una estructura general que se repetirá en sucesivas publicaciones (Kennedy, [1980] 1994a: 319), y que el propio Cummings explica a Francis Steegmuller en una carta personal:

Dear Steegmuller—

greetings

seem to remember asserting that all my booksofpoems after the original T&C manuscript—published as *Tulips & Chimneys*, AND, *XLI Poems*—start with autumn(downgoing,despair)& pass through Winter(mystery,dream)& stopin spring(upcoming,joy). But as I glance over the index of *Poems '23-'53*, find few hints of this progression;beyond a tendency to begin dirty(world:sordid,satires)& end clean(earth:lyrical,lovepoems).

Cummings, 1959; en Cummings, 1969: 261

El siguiente libro de poemas, *No Thanks* (1935), también posee una estructura perfectamente trazada. El impresor de E. E. Cummings, S. A. Jacobs, fue el primero en darse cuenta de que este libro estaba organizado en torno a un poema central (Kidder, 1969: 106) (v. imagen 7.14). Años después, el propio Kidder (1969) sugiere en su libro *An Introduction to the Poetry* que la estructura es más compleja que en libros anteriores

(1969: 106). Sin embargo, no es hasta casi una década después, en 1978, cuando Kennedy revela la estructura completa del libro, incluyendo algunos datos que Kidder (1969) no había identificado previamente. Michael Webster (2002) resume todo este proceso de descubrimiento de la siguiente manera:

Cummings tinkered considerably with the order of the poems in *No Thanks*. He drew up an early table of contents which lists 63 of the 71 poems in an order that differs markedly from the final one. Sometimes later, Cummings created what he called a “schema”, or outline of the book, which began with a snow poem and ended with a star poem. In the center of the book, he placed three sonnets, preceded by a snow poem and followed by a star poem. At the very middle was “sonnet entitled how to run the world”—a poem which did not even exist in the first 63-poem version. The final design of the volume was first revealed by Richard S. Kennedy in 1978 in his introduction to the “typescript Edition.” [...] *No Thanks* begins with two moon poems and ends with two star poems. In between, sonnets appear like bookends before and after groups of three poems. The one exception to this rule is at the very center of the volume (at the bottom of the V), where only one poem appears between two sonnets.

Webster, 2002: 10

Para facilitar la percepción de esta estructura introducida por Kennedy ([1980] 1994a: 351-352) y desarrollada por Webster (2002), la hemos reproducido en la imagen 3.9. Webster (2002) considera que también en este libro existe una estructura temática compleja. Algunos de estos grupos hablan sobre la vida y la muerte de los individuos (4-6), del sentido de renovación de la vida y la primavera (38-41) o de los paisajes naturales (49-52), entre otros temas. Cada grupo posee una identidad común, y es a través de esta identidad de la que se construye la totalidad discursiva de *No Thanks* (1935).

Imagen 3.9. Esquemas de No Thanks (1935) (Kennedy, [1980] 1994a: 352)

FIRST SCHEMA "sonnet entitled" etc
SONNET X

SONNET IX	SONNET XI
.....
SNOW 3 poems	3 poems star (poem 39)
(poem 35) SONNET VIII	SONNET XII
3 poems	3 poems
Sonnet VII	SONNET XIII
3 poems	3 poems
SONNET VI	SONNET XIV
3 poems	3 poems
SONNET V	SONNET XV
3 poems	3 poems
SONNET IV	SONNET XVI
3 poems	3 poems
SONNET III	schema SONNET XVII
3 poems	3 poems
SONNET II	SONNET XVIII
3 poems	3 poems
SONNET I	SONNET XIX star
3 poems (SONNET XIX)

snow
(poem 1)

FINAL SCHEMA

*2 moons	*2 stars
('mOOn Over rOwns mOOn')	('bright')
('moon over gai')	('morsel miraculous and meaningless')

NO THANKS: schema of construction

2 poems	2 poems
sonnet I	sonnet XVIII
3 poems	3 poems
sonnet II	sonnet XVII
3 poems	3 poems
sonnet III	sonnet XVI
3 poems	3 poems
sonnet IV	sonnet XV
3 poems	3 poems
sonnet V	sonnet XIV
3 poems	3 poems
sonnet VI	sonnet XIII
3 poems	3 poems
sonnet VII	sonnet XII
3 poems	3 poems
sonnet VIII	sonnet XI
3 poems	3 poems

('how dark and single, where—sonnet IX sonnet X—('conceive a man, should he
he ends, the earth') 1 poem have anything')
(into a truly')

50 Poems (1940) supone un paréntesis en la técnica compositiva del autor, pues en este caso, no encontramos ninguna estructura particular. Como afirma Kidder (1969), "Like his recent books, it mixes sonnets with other forms; unlike them, however, it makes no attempt to organize the contents through a pattern of recurring sonnets." (1969: 134). Sin embargo, poco después, Cummings publica *1 x 1 [One Times One]* (1944), donde de nuevo recupera una estructura marcada por epígrafes. Este libro está organizado en torno a tres secciones, *1*, *x* y *1*, y además posee una continuidad temática que vuelve de nuevo al sentido progresivo del paso de las estaciones. En palabras de Kidder (1969):

With the publication of *1 x 1 [One Times One]* in 1944, Cummings' format returns to the explicit divisions that marked his first four books of poetry. The fifty-four poems in this volume are grouped into three sections, titled "1", "X," and "1," and arranged in progressive seasonal imagery. The sixteen poems of the first section begin with of autumn and loss and continue with satires and diatribes against what man has made of man. The two final poems [...] both summarize the first section and anticipate the change of tone to come [...]. The second section, introduced by a poem about snowflakes, develops a winter imagery, but treats winter less as a season of harshness than of stillness, recuperation, and consolidation. [...] Again the last poem anticipates [...] the

spring that will follow. The imagery of the third section, which open with a poem about a tiny white-petaled plant, embraces spring, birds, flowers, and greenness. [...] the sense of direction here is more evident than in earlier volumes, which either had no obvious structural scheme (as in *50 Poems*) or a pattern of recurrent sonnets (as in *ViVa* and *No Thanks*) [...].

Kidder, 1969: 154-155

Los dos libros posteriores, *Xaipe* (1950) y *95 Poems* (1958), se caracterizan por mantener la metáfora estacional, por omitir los epígrafes y por incluir grupos de poemas más o menos reconocibles. En el caso de *Xaipe* (1950), Kidder menciona el hecho de que los grupos de poemas son sólo ocasionales: retratos sobre personajes cotidianos (7-9 y 12-21), poemas de la guerra (42-45), la religión (49-54) y Joy Farm (55-60) son las únicas agrupaciones que el crítico reconoce en este libro. Además, los sonetos aparecen colocados sin seguir una organización determinada, y la estructura estacional es reconocible solamente a partir de los poemas 27 y 28 (Kidder, 1969: 175-176). *95 Poems* (1958) es diferente en este sentido, pues el propio Cummings reconoce a Steegmuller en una carta personal el uso de la metáfora estacional desde el mismo comienzo: “1, falling leaf;41,snow;73,nature(wholeness innocence eachness beauty the transcending of time&space)awakened.” (1959; en Cummings, 1969: 261). Kidder considera que existen cuatro secuencias generales —otoño, invierno, primavera y poemas de campo—, dentro de las cuales es posible identificar algunos grupos menores, como el que hace referencia a Washington Square Park (24-27) o los que consisten en retratos de gente corriente (69-71).

Finalmente, el libro *73 Poems* (1963) abandona la estructuración cuidadosa de las publicaciones anteriores. El motivo es claro: Cummings murió en 1962, y la edición de este libro corrió a cargo de su bibliógrafo, George J. Firmage. Es el propio Firmage quien reconoció, en una carta personal a Kidder, no haber seguido el orden que cabía haber atribuido a la intención de Cummings: “I made no attempt to imitate Estlin’s previously published volumes in arranging the . . . poems; I merely tried, as best as I could, to find a pleasing reading order.” (Firmage, 1977; en Kidder, 1969: 219). Sería absurdo, por tanto, comparar la organización de *73 Poems* (1963) a cualquiera de los libros que el autor fue publicando a lo largo de su vida.

3.5.1.2. TÍTULOS

Sobre los títulos elegidos por E. E. Cummings para sus libros, hemos seguido la clasificación ofrecida por Ordeman (2000), quien distingue entre títulos *factuales*, *oscuros* y *enigmáticos* (2000: 160). En el presente apartado, presentamos de forma muy breve alguna información relevante sobre los títulos de las publicaciones poéticas del autor.

Los títulos *factuales* son aquellos que aportan una información directa, sin matices, y que permite comprender la naturaleza del libro con facilidad. Ordeman incluye en este grupo *50 Poems* (1940) (2000: 160), en el que también consideramos otras publicaciones poéticas como *Eight Harvard Poets* (1917), *Collected Poems* (1938), *Poems 1923-1954* (1954), *95 Poems* (1958) y *73 Poems* (1963). En este caso, la aportación del título es meramente descriptiva, posibilitando al lector un conocimiento previo del contenido de la obra. Si bien los títulos factuales no son muy frecuentes, es necesario advertir que éstos fueron más propios de las últimas publicaciones de Cummings. Así lo atestiguan *95 Poems* (1958) y *73 Poems* (1963), este último publicado póstumamente por Firmage.

Los títulos *oscuros* son aquellos cuyo significado sólo se clarifica después de que el lector se haya familiarizado con el contenido del libro (2000: 160). A diferencia de los títulos engimáticos, que veremos a continuación, en este caso sí existe una relación entre el título del libro y su contenido, aunque a primera vista no lo parezca. De esta manera, en este grupo podemos incluir *Tulips and Chimneys* (1923) (Ordeman, 2000: 160), & [AND] (1925), *No Thanks* (1935) y *1 x 1 [One Times One]* (1944). Con respecto a *Tulips and Chimneys* (1922), Ordeman (2000) explica los problemas surgidos a raíz de su título. El origen de la expresión *tulips and chimneys* proviene de los juegos de palabras que Cummings llevaba a cabo con su amigo William Slater Brown, acostumbrados a formar parejas disparatadas como "lilacs and monkeywrenches", "creeds and syringes" o "hangmen and tea kettles" (Kennedy, [1980] 1994a: 206). La intención de Cummings era que el libro apareciese publicado como *Tulips & Chimneys*, pero Thomas Seltzer, editor de la publicación, sustituyó finalmente el signo et [&] por la conjunción *and* y eliminó prácticamente la mitad de los poemas que contenía el manuscrito del escritor.

Los cambios editoriales en *Tulips & Chimneys* (1922) hicieron que E. E. Cummings decidiese mantener el signo et [&] en una de sus publicaciones posteriores. Así, en 1925, publicó & [AND], con 45 de los poemas suprimidos y 34 nuevos (Ordeman, 2000: 1622). El valor de este título, por tanto, se fundamenta en los problemas de censura que previamente había tenido, así como en la propia organización del libro, la cual reproduce a la de la publicación anterior.

El título *No Thanks*, publicado en 1935, esconde igualmente un sentido oculto. En los años precedentes a la publicación del mismo, la Gran Depresión hizo que para el autor, fuera imposible encontrar un editor que quisiera dar salida al libro. Ante la negativa constante de muchas casas editoriales, finalmente fue la madre de Cummings quien le dio el dinero necesario para publicar el manuscrito, unos trescientos dólares (Ordeman, 2002: 165). Así, el título del libro es un falso agradecimiento a todos aquellos editores que no quisieron publicarlo.

Sólo un título más puede ser clasificado como oscuro dentro de la totalidad de la producción poética de Cummings: *1 x 1 [One Times One]* (1944). Para Norman Friedman (1964), este título implica la unidad y plenitud de la visión trascendental del libro (1964: 133; en Ordeman, 2000: 166). Ordeman señala también que las palabras de este título

constituyen el último verso del último poema de la publicación: “we’re wonderful one times one.”, en referencia a su esposa, Marion Morehouse.³¹

Finalmente, los títulos *enigmáticos* son, en palabras de Ordeman (2000), aquellos que no tienen nada que ver con la naturaleza de la obra literaria (2002: 160). Al ya citado por el crítico, *Xaipe* (1950), se podrían añadir otros como *is 5* (1926) y *W [ViVa]* (1931). Aunque Ordeman (2000) también cita *& [AND]* (1925) como un título enigmático, en realidad existe cierta vinculación entre su designación y el contenido, pues como explicamos anteriormente, hace referencia a todos aquellos poemas que, como el propio símbolo et [&], fueron censurados por Thomas Seltzer en 1923. En estos casos, aunque es posible deducir un cierto significado concreto, éste no guarda ninguna relación con el contenido de las publicaciones. En *is 5* (1926), la explicación al título la da el propio Cummings en el prefacio del libro:

[...] Ineluctable preoccupation with The Verb gives a poet one priceless advantage: whereas nonmakers must content themselves with the merely undeniable fact that *two times two is four*, he rejoices in a purely irresistible truth (to be found, in abbreviated costume, upon the *title page of the present volume*).

Cummings, 1994a: 221 [el énfasis es mío]

En este prefacio, en el que el autor reflexiona sobre su técnica y sus ideas en torno a la poesía, Cummings da respuesta al título del libro al afirmar que, mientras el resto de la gente debe conformarse con el hecho de que dos o dos son cuatro, el poeta disfruta al descubrir que hay otras respuestas posibles, como la que sugiere el propio título: [dos y dos] son cinco.

Finalmente, el título *W* (1931), originalmente formado por dos uves superpuestas, hace referencia a la expresión *viva*, imperativo del verbo *vivir*; por esta razón los críticos se refieren a él como *ViVa* (Ordeman, 2000: 164). También imperativo es el título *XAIPE* (1950), saludo en griego que significa *disfruta* (Ordeman, 2000: 167). Ninguno de ellos, sin embargo, parece plantear en un principio información alguna sobre el contenido de sus versos.

3.5.1.3. DEDICATORIAS

Junto con la selección de los títulos de sus libros, las dedicatorias se constituyen como otro elemento supratextual del discurso poético de E. E. Cummings. Las dedicatorias

³¹ Ordeman (2000) justifica la vinculación de este verso con Marion por dos motivos: *1 x 1 [One Times One]* (1944) está dedicado a ella, tal y como firma la dedicatoria “marion’s book” (CP 595); por otro lado, y como sucede en otros libros, el último poema es un poema de amor dedicado a su esposa (Ordeman, 2002: 166), una práctica frecuente del autor especialmente en sus últimos años.

son siempre muy escuetas y consisten únicamente en el nombre de la persona a la que va dirigida el libro, junto con una preposición —*to E. O.* (CP 180), *to m. m.* (CP 486), *to hildegarde watson* (CP 598 — o una construcción genitiva —*marion's book* (CP 595)—.

Como norma general, E. E. Cummings dedicó sus libros a sus esposas. De este modo, *& [AND]* (1925) fue brindado a Elaine D'Orr, su segunda mujer, después de que ésta le pidiera el divorcio, probablemente porque esta publicación se encuentra plagada de sonetos compuestos para ella (Kennedy, [1980] 1994a: 282). Otros libros como *50 Poems* (1940), *1 x 1 [One Times One]* (1944) y *95 Poems* (1958) fueron dedicados a su tercera y última esposa, Marion Morehouse, con la que convivió las últimas décadas de su vida.

Especialmente interesante resulta la dedicatoria de *No Thanks* (1935), con la que E. E. Cummings hace uso de la dimensión visual del lenguaje (v. imagen 7.15):

Imagen 3.10. Dedicatoria inicial de *No Thanks* (1935), en Cummings (1994a: 382)

TO
Farrar & Rinehart
Simon & Schuster
Coward-McCann
Limited Editions
Harcourt, Brace
Random House
Equinox Press
Smith & Haas
Viking Press
Knopf
Dutton
Harper's
Scribner's
Covici, Friede

Como se aprecia en ella, E. E. Cummings emplea una apariencia visual en forma de urna funeraria, presentada de esta forma gracias a la disposición de cada una de las líneas. Incluye en ella catorce casas editoriales que no quisieron publicar el libro, algunas tan cercanas a él como Harcourt y Brace.³² El tono negativo de esta dedicatoria queda contrarrestado por la dedicatoria final:

³² Como explica Kennedy en *Dreams in the Mirror* (1994a), el principal motivo por el que tantos editores rechazaron el manuscrito fue la Gran Depresión, durante la cual las ventas de los libros de Cummings se redujeron considerablemente (1994a: 350).

Imagen 3.11. Dedicatoria final de *No Thanks* (1935), en Cummings (1994a: 457)

AND
THANKS
TO
R.H.C.

No Thanks (1935) acabó viendo la luz gracias a los trescientos dólares que la madre de Cummings le dio, y después de que cada una de las catorce editoriales rechazara contundentemente el manuscrito presentado por E. E. Cummings. Las letras iniciales de la dedicatoria final se corresponden con las de Rebecca Haswell Cummings, madre del escritor, a la que E. E. Cummings quiso dar las gracias por el apoyo recibido.

3.5.1.4. PRÓLOGOS E INTRODUCCIONES

Si bien las dedicatorias son frecuentes en los libros de poemas de E. E. Cummings, no ocurre lo mismo con las introducciones o prefacios, de los que sólo podemos contar dos a lo largo de toda su producción: el prefacio de *is 5* (1926) y la introducción de *New Poems* (1938). Ambos textos son importantes desde el punto de vista creativo, pues en ellos Cummings expone algunas de sus principales ideas sobre la técnica poética y la relación entre el poeta y el lector.

En 1926, junto con la publicación de *is 5* (1926), su tercer libro de poemas, Cummings acompaña su material artístico con un prefacio de apenas media página. Dada la buena recepción que habían tenido *Tulips and Chimneys* (1922) y *& [AND]* (1925), la editorial Liveright firmó un contrato con él para publicar un nuevo volumen de poesía. Como el propio autor indica en el prefacio, la editorial solicitó una introducción en la que Cummings ayudase a los lectores a comprender las peculiaridades de su estilo (Kennedy, [1980] 1994a: 282): “On the assumption that my technique is either complicated or original or both, the publishers have politely requested me to write an introduction to this book.” (Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 221). En este prefacio, Cummings explica la percepción que él mismo tiene de su propia técnica, así como el valor de la figura del poeta. Para Cummings, su técnica no es original ni complicada, sino que se articula sobre las propiedades comunicativas que la lengua ofrece:

At least my theory of technique,if I have one,is very far from original;nor is it complicated. I can express it in fifteen words,by quoting The Eternal Question And Immortal Answer of burlesk,viz. “Would you hit a woman with a child?—

No,I'd hit her with a brik." Like the burlesk comedian, I am abnormally fond of that precision which creates movement.

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 221

Este fragmento sobresale por sintetizar muy brevemente su proceso mismo de creación poética, basado en las posibilidades de la propia lengua. Para Cummings (1926), el poeta vive obsesionado con el proceso creativo, del que desafortunadamente sólo le interesa precisamente el proceso, no el resultado:

If a poet is anybody,he is somebody to whom things made matter very little—somebody who is obsessed by Making. Like all obsessions,the Making obsession has disadvantages;for instance,my only interest in making money would be to make it. Fortunately,however,I should prefer to make almost anything else,including locomotives and roses. It is with roses and locomotives(not to mention acrobats Spring electricity Coney Island the 4th of July the ieyes of mice and Niagara Falls)that my "poems" are competing.

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 221

Finalmente, el autor concluye su prefacio afirmando que la tarea del poeta le ofrece una gran ventaja, que es la posibilidad de observar la realidad que hay a nuestro alrededor sin unos límites previamente establecidos. Esto le permite encontrar la verdad más allá de las estrictas reglas que rodean nuestra vida:

Ineluctable preoccupation with The Verb gives a poet one priceless advantage: whereas nonmakers must content themselves with the merely undeniable fact that two times two is four,he rejoices in a purely irresistible truth(to be found,in abbreviated costume,upon the title page of the present volumen).

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 221

Como ya mencionábamos con anterioridad, el autor cierra su prefacio explicando el significado del título del libro *is 5*. El poeta, a diferencia de la mayoría de la gente, puede explorar realidades alternativas que no están al alcance de cualquiera, incluso cuando esas realidades son contrarias a las leyes establecidas, como es el caso de la creencia de que "dos y dos son cuatro".³³

³³ Curiosamente, la expresión "dos y dos son cuatro" —"two times two is four"— aparece referida en otros textos de la literatura universal. Destacan, por ejemplo, el relato *Notes from Underground* (1864) de Dostoyevski, así como *1984* (1949), la famosa novela de George Orwell, donde la expresión "two plus two equals five" es empleada por el protagonista de la obra para cuestionar las decisiones poco arbitrarias del estado.

La segunda introducción llegó en 1938, con la publicación de *New Poems*. Este libro se constituyó como la primera antología poética de Cummings, la cual vio la luz gracias a los resultados positivos y la buena recepción crítica de sus anteriores trabajos. La antología recoge sus poemas favoritos, así como veintidós nuevas composiciones que fueron apareciendo en revistas literarias a partir de la publicación de *No Thanks* (1935) (Kennedy, [1980] 1994a: 380). En esta introducción, Cummings centra toda su atención en el lector: “The poems to come are for you and for me and are not for mostpeople—it’s no use trying to pretend that mostpeople and ourselves are alike.” (Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 461). Una vez clarificado el hecho de que el autor y el lector no pertenecen a la mayoría de la sociedad, Cummings dedica esta introducción a reflexionar sobre el misterio de la vida: “We are human beings;for whom birth is a supremely welcome mystery,the mystery of growing;the mystery which happens only and whenever we are faithful to ourselves” (Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 461). Para el autor, este misterio continua a través del lector, en quien deposita la esperanza de seguir creciendo:

Miracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles: they are by somebody who can love and who shall be continually reborn, a human being:somebody who said to those near him,when his fingers would not hold a brush “tie it into my hand”—

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 461

Cummings concluye su introducción reiterando la ausencia de verdades absolutas, de dicotomías completamente opuestas con las que negar la verdadera existencia humana:

Never the murdered finalities of wherewhen and yesno, impotent nongames of wrongright and rightwrong;never to gain or pause, never the soft adventure of undoom,greedy anguishes and cringing ecstasies of inexistence;never to rest and never to have:only to grow. Always the beautiful answer who asks a more beautiful question

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 461

3.5.2. POESÍA EXPERIMENTAL

Dentro de la amplia producción poética de E. E. Cummings, nos referimos a la *poesía experimental* como aquella parte de su producción que se caracteriza principalmente por emplear una técnica innovadora, entendiendo como tal cualquier proceso que se lleva a cabo en cualquiera de los niveles lingüísticos de análisis y que supone un alejamiento de las normas preestablecidas, de las expectativas del lector, y de

cuestiones tradicionalmente poéticas como la rima o el ritmo. Por tanto, son poemas experimentales aquellos en los que el autor inventa palabras nuevas, altera las categorías gramaticales, modifica la apariencia visual de los versos o altera la ortografía de los mismos, entre otros muchos procesos. Por otra parte, también incluimos dentro de este grupo aquellos poemas que tratan temas poco comunes en la poesía norteamericana de principios del siglo XX, como pueden ser la prostitución, la ciencia, la política o el sexo. Sin embargo, el tema no es una cuestión central en este sentido, pues como bien afirma Friedman (1960), E. E. Cummings se identifica por combinar a menudo temas tradicionales con recursos innovadores:

Cummings is in this sense an experimental poet. Although his subjects, ideas and situations are frequently ultra-traditional [...], his techniques and devices are frequently ultra-modern because he has taken a completely individual attitude toward rhyme, meter, stanza, grammar, syntax, and typography. In these matters he has either extended old devices beyond their usual function or has made new devices altogether.

Friedman, 1960: 87

Por tanto, cuando nos referimos a la poesía experimental de E. E. Cummings estamos apuntando a la técnica compositiva de los versos, y sólo ocasionalmente también a sus temas. Cuando esto último sucede, el concepto de *poesía experimental* puede entenderse como una oposición a la denominación de *poesía trascendental*. En palabras de Ruiz Sánchez (2000), la poesía trascendental es la que se preocupa por cuestiones personales del autor, por sus inquietudes y sus ideas, y que no tiene nada que ver con la poesía de vanguardia:

Siguiendo la línea marcada por Friedman y Stetler, la definiría [a la poesía trascendental] como la poesía más personal y original del poema: aquella que refleja con nítida claridad sus más hondas preocupaciones y esperanzas, que nos comunica de una forma más directa que existe un estado beatífico que surge del amor recíproco, del contacto con la naturaleza y del descubrimiento de la divinidad en uno mismo. [...] Se podría definir la poesía trascendental de Cummings negativamente, es decir, afirmando que se trata de aquella poesía que no es vanguardista, erótica ni satírica. Tampoco es la poesía posromántica de carácter simbolista de su etapa más juvenil. Es, en mi opinión, la poesía más madura y personal de Cummings.

Ruiz Sánchez, 2000: 23

Lo cierto es que la poesía trascendental de E. E. Cumming ha recibido mucha más atención a lo largo del tiempo (Stetler, 1966; Bambrick, 1975; Heusser, 1977; Ruiz Sánchez, 2000), y ha gozado de una posición privilegiada en antologías y trabajos de literatura que los poemas experimentales que aquí nos ocupan. Por el contrario, la poesía

experimental no ha recibido mucha más atención que la de O'Brien (1973), Tanner (1979) y Konstelnetz, quien en 1998 publicó el libro *AnOthEr E. E. Cummings* con la intención de dar mayor difusión a esta faceta innovadora del poeta.

Cronológicamente, la técnica experimental de E. E. Cummings se distribuye a lo largo de toda su producción poética. Ya en su primer libro, *Tulips & Chimneys* (1922b), se aprecian composiciones bastante innovadoras como "in Just-" (CP 27) o "5" (CP 82). Sin embargo, el periodo más experimental de Cummings se produce a comienzos de los años treinta, con la publicación de *W [ViVa]* (1931b) y *No Thanks* (1935). Posteriormente, Cummings recupera un tono sereno y disminuye la experimentación: se reducen los poemas de vanguardia así como los procedimientos experimentales empleados en cada poema. Sin embargo, esta técnica innovadora no llega a desaparecer nunca, e incluso en *95 Poems* (1958a) y *73 Poems* (1963) es posible encontrar versos que responden a estas características. Lógicamente, esta evolución se aprecia en la selección de poemas que forman nuestro corpus de análisis, en el que una tercera parte se corresponde con los dos libros citados. En este sentido, resulta imprescindible subrayar que la experimentación de E. E. Cummings es una cuestión de grado: excepto algunos poemas claramente tradicionales, el resto son todos experimentales en mayor o menor medida; incluso en aquellos poemas que abordan temas clásicos, el autor suele incluir elementos técnicamente vanguardistas. Por tanto, es difícil establecer unos límites absolutos para su poesía experimental.

Una de las cuestiones que plantea un esfuerzo añadido para la lectura de la poesía experimental de E. E. Cummings es la dificultad de comprensión de muchos de estos poemas. Puesto que a través de la experimentación el autor busca nuevas formas de expresión artística, es lógico pensar que dichas formas se plantean complicadas para el lector, poco acostumbrado a dichos procesos. El propio Cummings en una ocasión reconoció la dificultad de sus poemas: "Critics, evidently, find it difficult to classify my poems in some way. This seems to be the difficulty that people have reading my poetry" (Wegner, 1965: 3). En relación con este aspecto, Yaron (2008) propone la siguiente definición del poema difícil:

A poem is considered difficult if the representation constructed by the reader is defective. Such defective representation is produced when some or all of the potential obstacles in the text, intentional or unintentional, become effective obstacles in the domains of language and/or coherence and/or the world referred to. This means that they disrupt construction of the representation.

Yaron, 2008: 146

La dificultad, en palabras de Yaron (2008), es un rasgo característico de la poesía modernista (2008: 130), y entre otros, cita a Valery, Cummings, Frost y Rilke (2008: 131). En el caso de E. E. Cummings, esta dificultad se plantea en todos los niveles lingüísticos de análisis, y se traduce en una alteración de la recepción del poema por parte del lector. Siguiendo la terminología propuesta por Yaron (2008), la representación en los poemas de Cummings es defectuosa en tanto que existen una serie de obstáculos lingüísticos, de

coherencia y de referencia. Sin embargo, y tal y como afirma la autora, esta dificultad no debe convertir al poema en algo indescifrable. Volviendo de nuevo al caso de Cummings, es cierto que hay algunos poemas que se presentan muy difíciles de antemano, pero la lectura y el estudio de los mismos puede llevar a su posterior interpretación.

A pesar de las dificultades que plantean la lectura y el estudio de la poesía experimental, creemos que un estudio detallado de los procedimientos experimentales empleados por Cummings nos puede ayudar a comprender mejor el funcionamiento de los mismos, los efectos provocados, y el propio significado de los poemas analizados. Es por todo esto que el objetivo central de nuestra investigación es establecer un paradigma que permita describir y facilitar la lectura de esta poesía experimental, en lo que a procedimientos grafológicos se refiere. En la segunda parte de nuestro trabajo, presentamos todas estas cuestiones al detalle, explicando cómo funciona cada procedimiento, dónde aparece y de qué manera contribuye al significado de los versos. Siguiendo el punto de vista propuesto por Kontelanetz (1998), el estudio de estas cuestiones resulta muy importante dentro de la producción crítica en torno al autor, no sólo porque puede ayudar a mejorar la comprensión de este tipo de poemas, sino porque también es una forma de mostrar a ese otro Cummings que, en cierto modo, aún hoy en día permanece en la sombra:

However, there is another, better Cummings—the most inventive American poet of his time, the truest successor to Whitman and in poetry the peer of Charles Ives and Gertrude Stein. If you focus upon Cummings' more extraordinary poems—those that distinguish him from everyone else, before or since—you are more likely to recognize him, as I do, as the major American poet of the middle-twentieth century. If you focus upon his integrities, beginning with his refusal to title most of his poems and the creation of works that were (and still are) so easily identifiable as his [...], and including his fulltime devotion to his arts [...], he becomes not only a persuasive professional model but a major American poet.

Konstelanetz, 1998: xxv

3.6. ESTADO DE LA CUESTIÓN. APROXIMACIONES DE CORTE LINGÜÍSTICO A LA POESÍA DE E. E. CUMMINGS

La producción poética de E. E. Cummings resulta especialmente atractiva por su uso poco convencional de la lengua inglesa:³⁴ la invención de palabras nuevas, los cambios

³⁴ Véase Leech (1969: 47-48), Widdowson (1975: 14, 32), Van Peer (1988: 285), Short (1996: 13, 28-30, 51, 53, 59, 72-76, 78, 156-157), Widdowson (1992: 180, 214), Simpson (2004: 54, 210, 228), Leech (2008: 188), Jeffries y McIntyre (2010: 32, 47, 57) entre otros. También merecen atención

de categoría gramatical, los desórdenes sintácticos o la apariencia visual de sus poemas son algunos de los muchos recursos empleados por el autor. Fruto de la naturaleza experimental de su discurso, se han llevado a cabo numerosos estudios sobre la poética de Cummings, si bien sus recursos grafológicos aún no han sido estudiados con la suficiente profundidad. Por una parte, la crítica literaria ha abordado el discurso del autor de forma muy amplia y desde puntos de vista muy diferentes, pero este tipo de aproximaciones no ha producido avances considerables en el conocimiento de sus procedimientos lingüísticos. Por el contrario, los estudios crítico-lingüísticos sí han profundizado en este tipo de cuestiones, pero se han centrado principalmente en los aspectos gramaticales y morfológicos del discurso poético del autor, olvidando por completo su grafología. Aunque la crítica ha sido unánime al reconocer el carácter sobresaliente de los procedimientos grafológicos de E. E. Cummings, éstos se han abordado desde una perspectiva muy genérica y poco profunda. En el presente apartado presentamos la evolución en los estudios crítico-lingüísticos de la poesía de E. E. Cummings, haciendo especial énfasis en aquellos trabajos que han ayudado a profundizar en el campo de la grafología. Nos referimos también aquí a algunos otros trabajos que, sin ser de naturaleza lingüística, han contribuido de alguna manera al desarrollo de esta cuestión.

Las primeras publicaciones que trataron la poesía de E. E. Cummings fueron, como es lógico, de carácter crítico-literario. A partir de los años veinte, surgieron simultáneamente numerosos artículos que fueron conformando la recepción crítica de su obra. La impresión general de estas primeras publicaciones es de desacuerdo: mientras algunos críticos apreciaron las particularidades lingüísticas de E. E. Cummings, otros como Blackmur (1931) atacaron ferozmente su técnica, acusándolo de ininteligible, sentimental y excéntrico.³⁵ La grafología estaba especialmente en el punto de mira del crítico, acusándola de irritar la atención del público sin ninguna contribución al significado de los poemas:

The typographical peculiarities of his verse have caught and irritated public attention. Excessive hyphenation of single words, the use of lower case "i", the breaking of lines, the insertion of punctuation between the letters of a word, and so on, will have a possible critical importance to the textual scholarship of the future; but extensive consideration of these peculiarities today has very little importance, carries almost no reference to the *meaning* of the poems.

Blackmur, 1931; en Baum, 1962: 52

algunos análisis estilísticos de poemas en particular, como los de Simpson (1997: 44-53), McIntyre (2004) o Burke (2007).

³⁵ La disconformidad de la crítica en cuanto a la obra poética de Cummings es particularmente relevante en el libro *E. E. Cummings and the Critics* (Baum, 1962). En él, el editor trata de mostrar dichas desavenencias incluyendo en el libro ensayos de tendencias opuestas. Para conocer con más profundidad la recepción crítica del autor, véase Friedman (1972), Dendinger (1981 y Rotella (1984)

A pesar de la disconformidad de estas primeras publicaciones, lo cierto es que la mayor parte de la crítica destacó la experimentación lingüística de Cummings y apuntó especialmente a sus recursos grafológicos. Sin dedicar una atención excesiva, algunos de estos críticos afirmaron que a través de ellos, el autor transmitía valores importantes para el contenido del poema. En este sentido, destacan los artículos de Munson (1923), Riding y Graves ([1927] 1971), Spencer (1946) y Baum (1954). Justo después de que Cummings publicara *Tulips and Chimneys* (1923), su primer libro de poemas, Munson (1923) señaló la importancia de la puntuación y la tipografía como medios de expresión artística:

To display and force upon the reader his accuracy, Cummings has been obliged to reorganize punctuation and typography. *Cummings makes punctuation and typography active instruments for literary expression.* [...] His typographical design in every example reinforces his literary content. He has perceived that the printing-press has made poetry something to be seen as well as heard: he has realized that visual notations of auditory rhythms stimulate the ears of silent readers.

Munson, 1923; en Baum, 1962: 10

Además, Munson (1923) fue también el primer crítico en catalogar algunos de los recursos grafológicos que Cummings empleaba. Para Munson (1923), las mayúsculas eran utilizadas para crear énfasis, las comas para indicar pausas y los espacios en blanco para aislar determinadas palabras y marcarlas en relación con el resto del poema. La disminución del tempo del poema se indicaba mediante la fragmentación de una palabra en varias líneas tipográficas, incorporando guiones o espacios entre sus letras, o añadiendo letras adicionales; asimismo, el aumento del tempo del poema se producía mediante la supresión de los espacios en blanco entre varias palabras. Finalmente, Cummings alteraba el ritmo mediante la división estrófica del poema, la ruptura de los versos y el empleo heterodoxo de los espacios en blanco (Munson, 1923; en Baum, 1962: 10-11). Aunque esta clasificación de Munson (1923) resulta superficial, significa el primer intento por clarificar la técnica tipográfica de Cummings y demostrar sus implicaciones en relación con el contenido del poema. Poco tiempo después, Riding y Graves (1927) subrayaron la importancia de la puntuación en los textos de E. E. Cummings y compararon su dificultad con la de Shakespeare. Riding y Graves (1927) mencionan cuestiones como el uso del pronombre “i”, el rechazo de la mayúscula inicial en cada verso o el uso poco ortodoxo de algunos signos de puntuación como la coma o los paréntesis. Estos críticos consideran que Cummings y Shakespeare se asemejan en su precisión en el empleo de los signos de puntuación, algo que dificulta sus poemas pero no los convierte en inteligibles:

Mr. Cummings and Shakespeare have in common a deadly accuracy, and that accuracy makes poems difficult rather than easy. [...] Actually we shall find that Shakespeare is more difficult than Mr. Cummings in thought, though his poems have a more familiar look on the page: Mr. Cummings expresses with an accuracy peculiar to him what is common to everyone, Shakespeare expresses

in the conventional form of the time, with greater accuracy, what is peculiar to himself.

Riding y Graves, 1927: 63

Dos décadas después, Spencer (1946) volvía a destacar la utilidad de todos estos procedimientos en el control del proceso de lectura de los poemas: “[...] he does so [arranging his words in a special way on the page] [...] because he wants to control the reading of the poem as much as he can, so that to the reader, as to the poet, there will be the smallest possible gap between the experience and its expression.” (1946; en Baum, 1962; 120). Ya en los años cincuenta, y siguiendo la línea marcada por Munson (1923), Baum (1954) profundizó un poco más en esta cuestión. Aunque muchas de las ideas reflejadas por Baum (1954) ya habían sido presentadas por Munson (1923) previamente, Baum (1954) destacó el complejo sistema de pausas que emplea E. E. Cummings (1954: 108), consideró el empleo de los signos de puntuación para controlar el tempo y la lectura del poema (1954: 111-112) y ofreció un mayor número de ejemplos que justificaban todos estos valores (1954: 108-115). Además, Baum reconocía la necesidad de contextualizar estos usos en relación con la totalidad del poema, en lugar de estudiar pequeños fragmentos de forma aislada (1954: 115). Aunque estos artículos no son muy sistemáticos en su tratamiento de los recursos grafológicos, sí fueron los primeros en intentar clarificar su uso, mereciendo por tanto una especial consideración.

A finales de los años cincuenta se produjo un cambio de orientación en las publicaciones sobre E. E. Cummings. Por un lado, la recepción crítica del autor encontró el consenso que no había tenido previamente. La publicación de *Poems 1923-1954* (1954a), los numerosos premios que había recibido en los últimos años y las diversas charlas que estaba llevando a cabo en diferentes universidades del país, sirvieron para que Cummings pasara a ser considerado uno de los grandes poetas del momento. Como consecuencia, entre 1958 y 1960 se llevaron a cabo tres grandes trabajos académicos que demuestran el interés por la obra y la vida del poeta: una biografía (Norman, 1958),³⁶ una bibliografía (Firmage, 1960) y un estudio completo sobre el discurso poético del autor (Friedman, 1960). Por otro lado, el interés por el tratamiento del lenguaje siguió implantándose —de forma cada vez más fuerte— con la publicación de los artículos de Maurer (1955) y Von Abele (1955). El trabajo de Maurer (1955) está centrado en el estudio del léxico empleado en la poesía de E. E. Cummings, subrayando la función expresiva que acompaña a la formación de neologismos, el cambio de categoría gramatical de algunos términos, y algunos efectos retóricos como la paradoja o la metonimia. Por su parte, Von Abele (1955) intenta clasificar los procedimientos empleados por Cummings, incluidos los grafológicos.

³⁶ Como ya hemos mencionado previamente, el valor de la biografía de Norman (1958) reside en el hecho de que fue realizada con la ayuda y bajo la supervisión del propio Cummings. Sin embargo, su biografía más completa hasta la fecha es la de Kennedy ([1980] 1994a). A otras biografías sobre el autor (Sawyer-Lauçanno, 2005; Reef, 2006) se unen algunas publicaciones del propio Cummings en las que el autor recoge información sobre su vida, como sucede en *i: six nonlectures* (Cummings, 1953) y en sus dos novelas: *The Enormous Room* (1922) y *Eimi* (1933). En ambas, Cummings refleja las experiencias vividas durante su participación en la Primera Guerra Mundial y su viaje a la Unión Soviética en los años treinta.

Para el autor, el discurso de Cummings se puede entender en función de cinco conceptos clave: el tratamiento del amor, la visión de la ciencia y el intelecto, la retórica tipográfica, la dislocación sintáctica y la formación de palabras (1955: 914). La retórica tipográfica es sólo uno de los cinco pilares que definen la poesía de Cummings, por lo que Von Abele (1955) dedica unas páginas de su trabajo a explicar en qué consiste esta retórica tipográfica y cuáles son los procedimientos empleados. Von Abele (1955) llega a distinguir un total de once procesos tipográficos: la supresión de la mayúscula inicial al comienzo de cada verso, el uso del pronombre “i”, las irregularidades en la disposición de los versos, el aumento de los espacios en blanco entre palabras, la fragmentación de las palabras en distintas líneas tipográficas, unión de dos o más palabras mediante la supresión de los espacios en blanco, la capitalización retórica, la puntuación retórica, la tipografía mimética, la ironía tipográfica y el camuflaje verbal (1955: 914-918). Aunque Von Abele (1955) supo reconocer más procesos grafológicos que sus predecesores (Munson, 1923; Baum, 1954), el problema de su trabajo reside en que se limitó a definir en qué consistían todos estos procedimientos, sin aportar apenas evidencias procedentes de los poemas que justificasen su clasificación.

Ya en los años sesenta, Friedman (1960) publicó un libro especialmente importante dentro de los estudios de E. E. Cummings, ya que supuso el primer intento de definir su poesía de una forma más completa.³⁷ En la introducción del libro, Friedman (1960) defiende la figura de E. E. Cummings y reconoce, como ya habían hecho otros antes, la función artística de los procedimientos empleados por el poeta:

[...] if it be realized that a poet can and usually does impose a form upon the language he uses, then it will be seen that his language is not unintelligible; if it be admitted that technical devices can have other uses than that of reconciling opposites, then it will be clear that his experiments do serve legitimate artistic ends.

Friedman, 1960: 64

A partir de esta afirmación, Friedman (1960) declara la necesidad de un acercamiento a la técnica del autor, constituyéndose su trabajo como un claro referente para estudios posteriores. Sin embargo, sus aportaciones en cuanto al valor de la grafología son escasas, ya que trata las cuestiones tipográficas de forma superficial y se refiere únicamente al uso de las letras mayúsculas y minúsculas, los paréntesis y los espacios en blanco (1960: 111-124). En este sentido, sus aportaciones al campo grafológico son incluso menores que las de Munson (1923), Baum (1954) y Von Abele (1955). A pesar de que la mayoría de las publicaciones de estos años reconocían la importancia de los procedimientos lingüísticos en la producción poética de E. E.

³⁷ Hay que tener en cuenta que el libro de Norman Friedman (1960) no trata toda la obra poética de Cummings: su último libro de poemas, *73 Poems*, se publicó en 1963, un año después de la muerte del poeta, y tres de la publicación de este estudio de Friedman (1960). Otras introducciones generales a la obra poética de Cummings son los trabajos de Wegner (1965), Kidder (1979), Kennedy (1994b) y Heusser (1997), entre otros.

Cummings, las contribuciones críticas de este periodo mantuvieron el tono de las décadas anteriores, a excepción del trabajo de Von Abele (1955).³⁸

Los primeros estudios con una orientación más lingüística comenzaron a desarrollarse a finales de los sesenta y principios de los setenta. Debido al auge del formalismo, a la influencia ejercida por Jakobson (1960) y al desarrollo de la estilística como metodología de análisis, encontramos varios trabajos centrados en el estudio de las estructuras gramaticales empleadas por Cummings. El primero de ellos, "Paragrammatical Structure in a Poem by E. E. Cummings" (Lord, 1966), examina el poema "anyone lived in a pretty how town" (CP 515) prestando atención a dos estructuras gramaticales repetitivas: una recursiva y otra no recursiva. En el primer grupo, denominado XX, Lord (1966) incluía aquellas estructuras repetitivas en las que los elementos de ambas partes pertenecen a la misma categoría gramatical, como es el caso de *all by all and deep by deep*; en el segundo grupo, denominado XY, el autor incluía las estructuras repetitivas cuyos elementos cambiaban de categoría gramatical, como sucede en *wish by spirit and if by yes*. Lord (1966) concluye afirmando que E. E. Cummings acierta al emplear estas estructuras, ya que ambas le sirven para provocar ambivalencia y cohesión en el poema (1966: 72). El aumento del interés por esta orientación crítica se refleja en la publicación de dos tesis doctorales: *A Grammatical Analysis of the Poetry of E. E. Cummings* (Berutti, 1970) y *Syntactic Deviance in the Poetry of E. E. Cummings: A Stylistic Investigation* (Fairley, 1971), ésta última publicada como libro en 1975. La tesis de Berutti (1970) es un intento de desarrollar y comprobar la utilidad de un modelo de análisis gramatical para la interpretación de aquellos poemas que muestran un alto grado de desviación con respecto al lenguaje convencional (1970: 1). La autora propone un método analítico de parafraseo controlado con una explicación basada en las propiedades gramaticales del texto, aplicándolo en su trabajo a distintos poemas de Cummings. Los trabajos de Fairley (1971; 1975) siguen en cierto modo la orientación de Berutti (1970), pero desde un punto de vista mucho más técnico. La intención de Fairley (1971; 1975) es mostrar todas las irregularidades gramaticales presentes en el discurso poético de E. E. Cummings, las cuales, según su hipótesis, afectan a los procedimientos morfológicos (1975: 4-15) y sintácticos (1975: 16-146). Fairley (1975) elabora un paradigma de todos estos procedimientos gramaticales, utilizando algunos versos a modo de ejemplo. La autora determina que E. E. Cummings integra la desviación sintáctica en la estructura del poema de tal forma que se convierte en un recurso crucial para la composición (1975: 3). Más importante aún, Fairley (1975) afirma que todos los niveles del lenguaje implican un gran abanico de posibilidades de desviación en la poesía del autor, aunque en su caso sólo se centre en la gramática de sus poemas:

³⁸ En los años sesenta, destacan algunos estudios sobre los temas presentes en la poesía de E. E. Cummings (Marks, 1964), aproximaciones generales a la obra literaria del autor (Friedman, [1964] 1980; Wegner, 1965) y algunos estudios de su poesía trascendental (Pogel, 1963; Stetler, 1966). También se publicó una pequeña introducción a la figura de E. E. Cummings (Triem, 1969), aunque su carácter es genérico y se fundamenta en fuentes secundarias.

This study is based on the deviation definition of style. The poet, it is assumed, departs from the linguistic standard and the common expressions of language, though poets will certainly vary in the manner and extend their departures. Each aspect and level of language offers a multitude of possible deviations. The discussion of Cummings' devices, separately, and the review of all devices in the concluding chapter, are directed toward a definition of E. E. Cummings' style, as his individual manner of using grammar.

Fairley, 1975: 3

El trabajo de Fairley (1975) fue criticado por Freeman (1978), principalmente por su adherencia a la teoría de la desviación (1978: 370). Aunque Freeman (1978) valora positivamente la contribución de Fairley (1975) a los estudios de estilística, reconoce también diversos errores en su aproximación, subrayando especialmente la visión sesgada de la autora, centrada en exclusiva en los procedimientos gramaticales. Freeman (1978) considera que puesto que Fairley (1975) se apoya en la gramática generativa, debería haberse apoyado más en cuestiones perceptuales y psicológicas, y no exclusivamente en la gramática de los poemas (1978: 370). Otros problemas son las afirmaciones literarias de Fairley (1975), en ocasiones vagas (1978: 371), el empleo de terminología confusa (1978: 382) o la pobreza de algunos de los análisis (1978: 376).

El único estudio de este periodo que parece abordar monográficamente las cuestiones grafológicas es el de Babcock (1963): "Cummings' Typography: An Ideogrammic Style". Sin embargo, el autor limita su estudio a la presentación de algunos poemas de Cummings que se asemejan a los pictogramas chinos a través de su tipografía. Tras explicar su funcionamiento, Babcock (1963) concluye que los poemas analizados demuestran la naturaleza ideogramática de la poesía de Cummings (1963: 123). Sin embargo, poco o nada aporta este trabajo a la grafología del autor, salvo que nos permite observar el funcionamiento de algunos procesos visuales en poemas como "n(o)w" (CP 348) o "i was considering how" (CP 65).

Las décadas de los setenta y ochenta significaron la inclusión de cuestiones morfológicas en los trabajos en torno a Cummings, así como el surgimiento de nuevas investigaciones de corte gramatical. Dentro del primer grupo se incluye, de forma sobresaliente, el artículo de Cureton (1979a) titulado "E. E. Cummings: A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology". Cureton (1979a) considera que muchos de los procedimientos lingüísticos empleados por E. E. Cummings no han sido desarrollados suficientemente, en especial, aquellos relacionados con el campo de la morfología (1979a: 214). Por esta razón, Cureton (1979a) propone en su trabajo una teoría sobre los procesos necesarios para conseguir una lectura aceptable de un término morfológicamente desviado. Según Cureton (1979a), para interpretar este tipo de palabras el lector debe manejar cuatro variables: el significado de los afijos, el significado de la base, las restricciones a la hora de combinar los afijos y la base, y las restricciones en cuanto a la categoría resultante tras la creación léxica (1979a: 216). La hipótesis de Cureton (1979a) es la siguiente: cuando el lector se encuentra con un término que incumple las reglas de formación de palabras, tiende a mantener el significado de los afijos y las restricciones que

se aplican, alterando únicamente el significado léxico de la base (1979a: 216). Con esta hipótesis como punto de partida, Cureton (1979a) lleva a cabo un recuento de todos los procesos de desviación morfológica en la poesía de E. E. Cummings y los efectos poéticos que éstos producen.³⁹ A partir de su trabajo, Cureton (1979a) concluye que Cummings emplea los procedimientos morfológicos para producir numerosos efectos poéticos, como son la metáfora o la personificación (1979a: 242). La importancia de este trabajo reside en el tratamiento sistemático de estos procesos, un tratamiento sólo comparable a la aproximación sistemática, exclusiva y extensa de las publicaciones de Fairley (1971; 1975).

Después de la publicación de este artículo sobre morfología, las siguientes publicaciones de Cureton se han orientado hacia cuestiones gramaticales. A raíz de su tesis *The Aesthetic Use of Syntax: Studies on the Syntax of the Poetry of E. E. Cummings* (1979b), en la cual investigaba el comportamiento de los aspectos sintácticos en la poesía de Cummings, Cureton publicó diversos artículos en los que plasmaba los resultados obtenidos en este trabajo. "Poetic Syntax and Aesthetic Form" (1980) es un artículo en el que desarrolla un paradigma de efectos estéticos provocados mediante procedimientos gramaticales, los cuales pueden ser utilizados como herramienta crítica en el estudio del discurso literario del autor (1980: 319). Cureton (1980) distingue entre tres tipos de efectos: perceptuales, emotivos y conceptuales; cada uno de ellos, a su vez, incluye otros subtipos.⁴⁰ Cureton (1980) discute tres cuestiones fundamentales al final de este artículo: en primer lugar, que la tipología de efectos presentada es una herramienta crítica que puede ayudar a determinar las funciones de determinados procesos gramaticales, enriqueciendo de esta forma el análisis literario; en segundo lugar, que los análisis sintácticos según la tipología propuesta se pueden llevar a cabo entre diferentes poetas o entre poemas de un mismo escritor, lo cual es especialmente útil dentro de la estilística, en los estudios de literatura comparada y para los historiadores literarios; finalmente, que los análisis gramaticales realizados atendiendo a estos criterios desembocan en una estructura que permite vincular la sintaxis a otras cuestiones lingüísticas como la fonología (1987: 337). En "E. E. Cummings: A Case Study of Iconic Syntax" (Cureton, 1981), Cureton analiza la gramática icónica de Cummings, estableciendo dos tipos generales de iconicidad: iconicidad espacial e iconicidad temporal. A partir de estos dos tipos generales, Cureton (1981) establece un total de quince procesos sintácticos icónicos (1981: 184-208).⁴¹ De esta manera, el autor ofrece herramientas para el análisis estilístico de

³⁹ Cureton (1979a) clasifica la morfología de E. E. Cummings según los afijos y los procesos de conversión empleados por el autor. En el primer grupo, señala el prefijo "un-" y los sufijos "-ingly", "-fully", "-lessly" y "-ly"; en el segundo grupo, subraya la conversión de pronombres, verbos, palabras funcionales [*function word conversion*] y cuantificadores. Para cada uno de ellos, ofrece una descripción del funcionamiento del proceso de desviación y el efecto poético que se consigue a través del mismo.

⁴⁰ Como efectos perceptuales, Cureton (1980) indica la sintaxis icónica, el énfasis retórico y la sintaxis nominal; como efectos emotivos, la tensión sintáctica, el ritmo y la tensión semántica; finalmente, subrayaba como efectos conceptuales la ambigüedad sintáctica, los procesos semánticos, el paralelismo sintáctico, la metáfora y la interpretación semántica. Para más información sobre cada una de estas categorías funcionales, véase Cureton (1980: 319-327).

⁴¹ Cureton (1981) clasificaba los iconos sintácticos espaciales en: existencia, sustancia, complejidad, contigüidad espacial, inclusión, inversión, simetría, desorden y función; por otra parte, los iconos sintácticos temporales distinguían entre: ocurrencia, movimiento, contigüidad temporal, interrupción, intrusión y simultaneidad. Todos estos tipos se encuentran desarrollados en el

determinados procesos gramaticales, sentando las bases para futuros estudios de iconicidad sintáctica. Cureton (1981) concluye afirmando que los iconos sintácticos de E. E. Cummings pueden ser clasificados en dos grupos diferentes: aquellos que se llevan a cabo en la poesía de forma general —como por ejemplo la interrupción o el movimiento— y aquellos que forman parte de su propio discurso —como el caos, la simultaneidad o la separación espacial. Finalmente, en “Poetry, Grammar, and Epistemology: The Order of Prenominal Modifiers in the Poetry of E. E. Cummings”, (Cureton, 1985) lleva a cabo un estudio de los sintagmas nominales poliadjetivales [*polyadjectival noun phrases*], con la intención de averiguar de qué manera el autor explotaba las limitaciones de la lengua inglesa en cuanto al orden de los premodificadores en este tipo de sintagmas. De forma similar a como hiciera en trabajos anteriores, Cureton (1985) clasifica los modificadores prenominales [*prenominal modifiers*] cuyo orden es alterado por E. E. Cummings, y establece también los efectos que consigue con ello. Con los modificadores de tamaño, por ejemplo, Cummings provoca un doble efecto de espiritualidad y materialidad: cuando convierte algo en pequeño, lo hace menos material y tendemos a verlo como algo más etéreo y espiritual; por el contrario, cuando lo convierte en algo más grande, tendemos a asociarlo con la idea de materialidad (Cureton, 1985: 69).⁴² La conclusión del autor es concisa. Con estas estructuras, E. E. Cummings provoca funciones estéticas importantes que le permiten expresar su visión del mundo: mientras el falso mundo [*unworld*] es limitado, común, distante, objetivo, cuantificable y neutral, el mundo verdadero es único, cercano, subjetivo, inmensurable y cargado de valor (1985: 87-88). El artículo de Fairley de 1979, “Cummings’ Love Lyrics: Some Notes by a Female Linguist”, también continúa en la línea de sus trabajos anteriores, aunque centrada en aquellos poemas que tratan sobre la mujer desde un punto de vista polarizado entre la sexualidad y el amor cortés (1979: 212).⁴³

Otros estudios gramaticales de este periodo se centran en analizar los poemas del autor de forma individual. En este sentido, sobresale el artículo de Jakobson y Waugh (1979) sobre el poema “love is more thicker than forget”, en el que “examina minuciosamente la estructuración estrófica del poema y su métrica, destacando su simetría, sencillez gramatical y originalidad en la explotación de los recursos sintácticos. El estudio de las características fónicas es también importante y riguroso, de las que “el lingüista resalta su capacidad para organizar los distintos versos” (Ruiz Sánchez, 2000: 49). Otros ejemplos de análisis de poemas concretos son los de Tamir-Ghez (1978), Cotton (1980), Orfi-Schelps (1980) y Glee (1983).

También durante los años setenta y ochenta aparecieron algunos estudios sobre grafología. Destacan, en este sentido, artículos como los de Crowley (1972) y Cureton

artículo (1981: 184-208), y resumidos en una tabla en la que se incluye el tipo de icono, la estrategia sintáctica con la que se consigue y el contenido conceptual del mismo (1981: 209).

⁴² Otros modificadores que incluye Cureton (1985) en su trabajo son los de inmensidad [*immeasurability*], dimensión extendida, particularidad y distinción, número, evaluación y reacción subjetiva, especificidad e identificabilidad [*identifiability*], y proximidad (1985: 69-84). Cureton (1985) también ofrece una tabla en la que resume la función lingüística de los modificadores, los modificadores empleados y el objetivo temático (1985: 87).

⁴³ Fairley (1979) analiza el poema “i like my body when it is with your” para justificar muchas de las ambigüedades de la gramática de E. E. Cummings. Otros poemas que también considera son “between the breasts”, “So shy shy shy (and with a)”, “you shall above all things be glad and young.” O “if up’s the word; and a world grows greener”, entre otros.

(1986) y capítulos como el de O'Brien (1973). En "Visual-Aural Poetry: The Typography of E. E. Cummings", Crowley (1972) defiende la idea de que la tipografía empleada por Cummings implica un cambio comunicativo desde la forma tradicional *oral-aural* [*oral-aural*] a una nueva forma *visual/aural* [*visual-aural*] (1972: 51), para lo que analiza el poema "(b eLL s?" (CP 445). Sin embargo, Crowley (1972) considera que para entender aquellos poemas en los que Cummings emplea una tipografía inusual, el lector tiene que oír las palabras, además de verlas (1972: 51-52), una idea con la que no estamos de acuerdo. Si bien es cierto que en el poema analizado, los efectos que provoca la tipografía tienen un alto contenido oral, esto no quiere decir que todos los efectos grafológicos sean de este tipo; de hecho, como veremos más adelante en nuestro trabajo, la naturaleza de los efectos en la poética de Cummings es muy variada, por lo que consideran sólo la oralidad de los mismos sería reducir el potencial estético de la técnica empleada por el autor. En 1973, O'Brien publicó una tesis sobre experimentación estética en la que dedicaba un capítulo a la tipografía de E. E. Cummings (1973: 84-127). De manera muy general, O'Brien menciona cuestiones como el uso de las mayúsculas (1973: 94-95), los signos de interrogación y exclamación (1973: 97-98), los paréntesis (1973: 98-104) y los espacios en blanco (1997: 105-110), aunque no aporta nada nuevo en su trabajo. Más adelante, en 1986, Cureton se centraría en cuestiones visuales de la poesía del autor. A lo largo de los 71 poemas que componen *No Thanks* (1935), Cureton (1986) examina cinco procedimientos en relación con la prosodia visual: la iconicidad visual de los poemas (1986: 248-257), la voz visual (1986: 257-262), la ambigüedad visual (1986: 262-266), la forma arbitraria (1986: 266-272) y la forma concreta (1986: 272-276). Cureton (1986) concluye afirmando que la prosodia visual de muchos de los poemas de *No Thanks* (1935) hace de éstas malas composiciones, especialmente cuando la prosodia fonológica no es complementada por la visual (Cureton, 1986: 277). De esta manera, Cureton (1986) supedita el nivel grafológico al nivel fonológico, una cuestión ya mencionada por Crowley (1972) y con la que no estamos de acuerdo. Por un lado, consideramos que las propiedades visuales del texto no tienen por qué estar subordinadas a las fonológicas, ya que el propio Cummings afirmó que muchos de sus poemas eran esencialmente imágenes (Norman, 1958: 388-289). De hecho, el supeditar cuestiones como el ritmo o la fonología a los rasgos grafológicos del poema es una característica del discurso poético experimental del autor. Por otra parte, Cureton (1986) afirma "Like all poetry, they [visual prosodies] must be judged for their achievement in *poetic* form – with all the means that form entails" (1986: 277). Parece que Cureton excluye la prosodia visual de la forma poética, aun cuando forma parte de la grafología y por tanto, del sistema lingüístico: la prosodia visual también es forma poética, aunque se trate de una cuestión poco relevante hasta hace unas décadas. Finalmente, Cureton (1986) concluye destacando la necesidad de respetar las posibilidades del medio, así como sus potencialidades y limitaciones: "If visual prosodies are to extend the possibilities of the medium, they must respect its natural potentialities and its limitations" (1986: 277). Esta afirmación resulta llamativa, ya que el propio Cureton había establecido previamente como válidos los procesos de desviación morfológicos y gramaticales (Cureton, 1980; 1981; 1985), sin cuestionar en ningún momento que todos ellos iban más allá de las limitaciones impuestas por la propia lengua inglesa. Si la grafología, o en este caso, la prosodia visual, debe respetar las potencialidades y las limitaciones de la lengua, debe hacerlo en la misma medida que los demás niveles lingüísticos de análisis, no pudiéndosele exigir más que a ninguno de ellos; especialmente

cuando la grafología es para Cummings otro de los recursos a través de los cuales construir su propio discurso poético, si no el más importante.

En las últimas décadas, los estudios de corte lingüístico sobre la obra poética de E. E. Cummings responden a dos tipos de aproximación diferentes: por una parte, se han publicado diversos trabajos que han retomado los aspectos más formales del lenguaje, vinculando la poesía de Cummings con los procesos de desviación y los conceptos de desfamiliarización y *foregrounding*; por otra parte, se han llevado a cabo algunos estudios que han abordado cuestiones grafológicas de una forma más extensa. Dentro del primer grupo, cabe destacar los trabajos de Mannani (1999-2002) y Webster (2001), preocupados por la relación entre el estilo poético de E. E. Cummings y el efecto de desfamiliarización sobre el lector. En su artículo "Defamiliarisation and the Poetry of e. e. cummings", Mannani (1999-2002) vincula la poesía del autor con el concepto de extrañamiento y desfamiliarización: el objetivo de la autora es abordar la naturaleza del discurso poético de Cummings desde esta perspectiva (1999-2002: 37). Considerando que no existe una división clara entre la forma y el contenido en la poesía del autor (1999-2002: 41), Mannani (1999-2002) explora los diferentes procesos de desfamiliarización del escritor: lenguaje figurado, métrica, neologismos y propiedades tipográficas.⁴⁴ La mera mención de los procesos principales responde al objetivo de Mannani (1999-2002) de aportar una visión general de la técnica del autor. En cuanto a las propiedades tipográficas (1999-2002: 51), la autora se refiere únicamente a la versificación del poema, el empleo de encabalgamientos, la fragmentación o unión de las palabras y el uso del pronombre "i", considerando que todos estos procesos tienen efectos mentales en el lector y que prolongan su proceso de percepción del poema (1999-2002: 51). Probablemente la principal aportación de Mannani (1999-2002) sea la concepción que ésta tiene del estilo poético de Cummings, al que define como una constante oscilación entre los procesos de familiarización y desfamiliarización, alterando considerablemente la percepción que el lector tiene del poema:

cummings's poetic style may be summed up in the attempt to familiarise through defamiliarisation on the one hand, and to defamiliarise through familiarisation on the other. In other words, in his poetry cummings constantly moves from one pole to the other in both directions. [...] The goal in cummings's poetry is to direct the reader's perception towards an understanding which is dissociated from habit and previously maintained beliefs. This goal is mainly achieved through the employment of a highly unconventional language.

Mannani, 1999-2002: 46, 54

⁴⁴ El esquema que sigue Mannani (1999-2002) se corresponde con las cuatro áreas fundamentales que Friedman (1960: 88) ya había establecido previamente.

Otros trabajos sobre el concepto de desviación son los de Wootten (2006) y Alfandary (2007); dos estudios cuyas aportaciones son de carácter práctico, sin que las categorías presentadas en las publicaciones anteriores sufran ninguna modificación. Wootten (2006) analiza diferentes procedimientos en el poema “she being Brand”. A través de este análisis, Wootten (2006) argumenta que pese al empleo del verso libre en muchas de sus composiciones, no hay nada de libre en los poemas de E. E. Cummings (2006: 187). Por su parte, Alfandary (2007) defiende la idea de que los procesos de desviación de E. E. Cummings forman parte de una estrategia de renovación de la poesía americana, mencionando algunas cuestiones como la gramática o la tipografía.

Al estudiar el valor de la grafología en la poesía de Cummings, podemos afirmar que los últimos años han sido los más productivos en este sentido, puesto que contamos con estudios que se centran específicamente en este aspecto. Por un lado, se han publicado algunos libros (Webster, 1995; Heusser, 1997; Alfandary, 2002) en los que se abordan los procedimientos grafológicos de forma general; por otro lado, también se han publicado diversos trabajos en los que se profundiza en cuestiones grafológicas particulares como el empleo de las mayúsculas para escribir el nombre de E. E. Cummings (Friedman, 1992; 1996), los aspectos visuales (Webster, 1999) y los paréntesis (Tartakovski, 2009). En “E. E. Cummings: Romantic Ideology and Technique” (1995), Michael Webster analiza los efectos de la experimentación tipográfica en los poemas románticos del autor. Subrayando la técnica a pequeña escala (1995: 115),⁴⁵ Webster analiza algunas cuestiones como la apariencia visual de los poemas (1995: 118-119), el uso de los signos de puntuación para provocar movimiento o procesos icónicos (1995: 119-120), el aislamiento de las letras (1995: 128-129) o la ruptura de las palabras (1995: 130-131). La principal aportación del trabajo de Webster se produce cuando éste aborda la estructura de los poemas (1995: 126-128), una cuestión que ya Friedman (1960: 105) había tratado previamente, y a la que Webster (1995) da continuidad. El capítulo de Webster (1995), sin embargo, vuelve a pasar de puntillas por diversas cuestiones grafológicas, sin que parezca dedicar a ninguna de ellas la merecida atención. Por su parte, Heusser (1997) incluye un capítulo dedicado a la tipografía y otro a los poemas visuales a en *I Am My Writing: The Poetry of E. E. Cummings*. En él, Heusser (1997) aborda cuestiones como la iconicidad o la forma de las letras, y al igual que sus coetáneos, lo hace desde una perspectiva muy general. Una de las cuestiones más desarrolladas en este libro es la de la apariencia visual de los poemas (1997: 246-253). Heusser (1997) distingue entre aquellos poemas que sí mantienen una similitud fuerte entre el contenido y la forma, y aquellos en los que esta distinción se produce de una forma menos directa, como ocurre en la mayoría de los casos. Más atención presta Heusser (1997) a los poemas visuales [*poempictures*] de E. E. Cummings, dedicando un capítulo completo a esta cuestión. Para este autor, se trata del mayor logro del poeta americano, pues a través de ellos controla la percepción visual y temporal del lector (1997: 265). Algunas otras cuestiones, como el uso de símbolos matemáticos (1997: 232-233) o del pronombre personal “i” (1997: 16) también son tratadas aquí.

Por otro lado, *E. E. Cummings ou la minuscule lyrique* (Alfandary, 2002) es uno de los trabajos más influyentes que se han realizado sobre cuestiones grafológicas. En primer

⁴⁵ La idea de una técnica a pequeña escala, consistente en la ruptura de palabras, la capitalización de determinadas letras o la puntuación alterada, sería desarrollada posteriormente por Alfandary (2002).

lugar, Alfandary (2002) reconoce la importancia de la puntuación dentro de la obra poética de E. E. Cummings (2002: 12), así como de la tipografía en general, a la que se refiere como “une matière capitale” (2002: 13). Alfandary (2002) habla de la emotividad del signo escrito, explorada y explotada por el autor con importantes consecuencias expresivas:

E. E. Cummings explore l'emotivité du signe écrit, voire du signe imprimé que rend possible la révolution technologique de l'imprimerie et exploire cet événement aussi contingent qu'impressionnant dont les retombées sont au moins autant poétiques qu'industrielles.

Alfandary, 2002: 13

En segundo lugar, a lo largo del libro la autora trata numerosas cuestiones tipográficas, entre ellas los espacios en blanco (2002: 19-21), la apariencia visual de los poemas (2002: 21-23), la anatomía de los tipos (2002: 37-43), la puntuación (2002: 77-79) y las letras mayúsculas (2002: 114-117):

Travaillant à la machine à écrire dès le début de sa carrière, traitant de la typographie comme d'une matière capitale, le poète relisait les épreuves d'imprimeur à la loupe et au compas, s'entretenait longuement avec ses éditeurs et son typographe attiré, non seulement des conditions matérielles du livre et de la physique de la page à laquelle il se montrait tout particulièrement attentif, mais également de la disposition du texte dans l'espace, de la taille et de l'aspect des lettres et des marques de ponctuation, déplorant au passage la faiblesse d'impression des points-virgules ou la petitesse des “O” de sa machine à écrire.

Alfandary, 2002: 13-14

Si bien Alfandary (2002) combina todas estas cuestiones tipográficas y grafológicas con otras como el uso de la máquina de escribir, la faceta de E. E. Cummings como pintor o el desorden gramatical de sus versos, lo cierto es que el análisis que lleva a cabo es mucho más detallado que el que encontramos en los trabajos anteriores. Alfandary (2002) considera que estas categorías tipográficas definen el estilo poético de Cummings, el cual está representado a su vez por la letra minúscula. En palabras de esta autora, la letra minúscula es el elemento característico principal de su tipografía (de ahí el título del libro), reflejado en la preferencia de Cummings por las formas pequeñas y el uso del pronombre “i”. Alfandary (2002) concluye afirmando que el empleo de este pronombre es una rebelación contra el *Yo* romántico, pero a la vez, una forma de continuar la tradición poética americana, pues la obra de Cummings constituye un “canto a sí mismo” al estilo whitmaniano (2002: 115-116).

Además de las aproximaciones genéricas de Alfandary (2002) y Webster (1995), en los últimos años hemos tenido acceso a estudios que abordan distintas cuestiones grafológicas en particular. Una de esas cuestiones es la que atañe al uso de la minúscula y del pronombre “i”, lo que ha llevado a la confusión generalizada de que su nombre debe aparecer escrito como *e. e. cummings*. Friedman (1992, 1996) dedica a esta cuestión dos artículos muy breves en los que expone los motivos que han originado tal confusión y sus consecuencias. Para Friedman (1992, 1996), ésta es una cuestión que no debe pasarse por alto por dos razones fundamentales. La primera, porque Cummings mantuvo una preocupación constante por la tipografía y la apariencia de sus publicaciones; la segunda, porque el propio autor nunca quiso que la sociedad lo redujera o lo convirtiera en un estereotipo:

For a poet who took such pains with typography as part of his poetic technique, the styling of his name cannot be a different matter. It may not be that a poet can control his publisher’s decisions concerning title page and lettering on the binding [...] but it is certainly the case that Cummings was just short of obsessive when it came to proofreading the galleys of his *own* writings inside of their covers and title pages. That the popular image that he is a “lowercase poet” certainly cannot be a reason, for he was also obsessive about not being reduced or stereotyped or sloganized by “mostpeople”.

Friedman, 1996: 42

Habiendo justificado la importancia de esta cuestión, Friedman (1992) explica cómo esta confusión se debe al uso del pronombre “i”. Sin embargo, y aunque los editores han sido poco sistemáticos a la hora de reproducir el nombre de E. E. Cummings,⁴⁶ lo cierto es que, según las palabras de Friedman (1992), su nombre debe aparecer en mayúsculas por varias razones. La primera es una carta que el escritor envió a su madre, y en la que se refiere a sí mismo con el pronombre “I”; de esta forma, Cummings distingue entre el escritor-persona y el escritor-poeta. En este sentido, la afirmación de Friedman (1992) no es del todo acertada, pues mejor que distinguir entre la persona y el poeta, sería más acertado hacerlo entre el poeta (que también es persona) y la voz poética de sus poemas. Por otra parte, Friedman (1992) afirma que el escritor firmaba la mayoría de sus cartas en mayúscula, una rúbrica que también aparece en publicaciones como *50 Poems* (1940) (1992: 114-115). Sin embargo, la razón principal aparece en una de las cartas que Friedman escribió, como parte de la correspondencia que mantuvo con el escritor. En ella, Friedman afirma que Cummings podía hacer lo que quisiera con las mayúsculas como poeta que era, pero que las editoriales, los críticos y el mundo en general debíamos seguir la norma y escribir el nombre del autor en mayúscula:

⁴⁶ Uno de los ejemplos más evidentes es el de Harry T. Moore, quien había escrito el prefacio a una de las publicaciones de Friedman ([1964] 1980). En ella, Moore afirmaba que Cummings había cambiado legalmente su nombre a *e. e. cummings*, algo que la propia esposa del escritor negó rotundamente a Friedman (1992: 115-116).

Cummings could do what *he* wanted to do about capitals, but that we should follow standard forms, since we are not poets in this. Lowercase forms when used by the writer for his own name may imply humility, but when used by others for his name may imply condescension.

Friedman, 1963; en Friedman, 1992: 117

Michael Webster (1999, 2001) ha publicado dos artículos dedicados a la poesía visual y los procesos de iconicidad en Cummings. En el primero de ellos, "Being and Nothing in the Visual Poetry of E. E. Cummings" (1999), analiza los procesos icónicos en poemas visuales y tradicionales para producir ideas abstractas sobre el ser [*being*] y la nada [*nothing*] (1999: 199). Para ello, se concentra en poemas como "luminous trendil of celestial wish", "a-" o "birds(/ here,inven", concluyendo que la iconicidad que aparece en un poema imaginista es idéntica a la que puede aparecer en el tratamiento de los temas trascendentales por parte del autor (1999: 211). La aportación de este trabajo es limitada, aunque sí resulta muy útil para descubrir el funcionamiento de la técnica icónica empleada en los poemas que Webster (1999) incluye en él. Un segundo artículo publicado por Webster (2001), "Magic Iconism: Defamiliarisation, Sympathetic Magic, and Visual Poetry", incide en la complementariedad de los conceptos de iconicidad y desfamiliarización:

The main difference between these two stylistic principles seems to be that defamiliarization devices and effects work by making the usual or natural seem unnatural, while iconic devices and effects work by making the unnatural (language, for example) seem natural, or motivated.

Webster, 2001: 98

Establecida esta diferencia, Webster (2001) distingue dos tipos de iconicidad. El primer tipo, la *iconicidad mágica* (2001: 106-107), implica similitud entre el icono —sea éste el poema entero, una palabra o una letra— y el objeto referido, como sucede por ejemplo con "i", un poema con forma de cabeza de pájaro. El segundo tipo, la *iconicidad no mágica* (2001: 108-109) aparece cuando no existe una relación directa entre el icono y el contenido, como sucede con las mayúsculas que, al dejarse de usar en el texto, indican de forma indirecta que dos pájaros se han encontrado (2001: 109). Este tipo de iconicidad es a lo que el propio Cummings se refería como "that precision which creates movement" (Cummings, 1994a: 221; en Webster, 2001: 108). Webster (2001) considera en su trabajo que a través de la magia, la iconicidad conecta el poema al mundo de la naturaleza, a la vez que crea una tensión de extrañamiento entre el icono y el símbolo, permitiendo que el lector forme parte activa de la naturaleza (Webster, 2001: 113).

Finalmente, uno de los trabajos más recientes y mejor elaborados en el campo de la grafología ha sido el estudio de Tartakovski (2009) sobre el uso de los paréntesis como recurso poético. "E. E. Cummings's Parentheses: Punctuation as Poetic Device" analiza las funciones que los paréntesis ostentan en la poesía de E. E. Cummings, en tanto en cuanto estos paréntesis se convierten en una opción poética más (2009: 217). De esta forma,

Tartakovski distingue siete categorías de uso de este signo de puntuación, explicando su funcionamiento y utilizando ejemplos que ilustran cada uno de estos tipos. Entre algunos de los usos clasificados por el autor, sobresalen los de iconicidad (1999: 219-221), protección e intimidad (1999: 221-226) o ruptura de las expectativas del lector (1999: 236-240). Probablemente, de todos los trabajos mencionados sobre cuestiones grafológicas, éste sea el más completo y mejor documentado, puesto que recupera la sistematicidad y profundidad que Cureton había aplicado años antes a la morfología (1979a) y la gramática (1980, 1981, 1985). Tartakovski (2009) concluye su trabajo reclamando la atención de la crítica a la puntuación, un aspecto no menos interesante que la métrica o el ritmo:

Working for the eye as well as for the ear, punctuation in poetry performs poetic tasks. It is no less or more odd than meter, rhyme scheme, or diction. When this punctuation [...] originates with the author rather than a scribe, editor, or compositor, it is doubly crucial. Cummings's poetic reliance on punctuation is unique in quantity and quality [...] and failing to give it due critical attention is failing to notice a highly significant, oftentimes crucial, component. [...] punctuation must be *read*, and read with no less critical attention than any of the other, more recognized, poetic devices.

Tartakovski, 2009: 241

Como vemos, el tratamiento de la grafología por parte de la crítica ha sido muy escaso, especialmente si lo comparamos con otro tipo de aproximaciones lingüísticas. Son muy pocos los trabajos que se han llevado a cabo sobre esta materia de forma exclusiva, a excepción de los estudios de Von Abele (1955), Cureton (1986), Friedman (1992, 1996), Webster (1999), Alfandary (2002) y Tartakovski (2009). Sin embargo, creemos haber dejado evidenciado cómo los elementos tipográficos sí que han sido mencionados y reconocidos por la mayoría de los críticos, aunque los hayan tratado de forma muy genérica en sus estudios. Parece que la crítica no ha sabido o no ha querido reconocer la importancia de los recursos grafológicos. Sin embargo, resulta muy difícil pensar en la poesía de E. E. Cummings sin que nos venga a la mente las mayúsculas, los espacios en blanco, las palabras fragmentadas o los poemas en apariencia ininteligibles. Curiosamente, el funcionamiento de muchos de estos recursos y los efectos que producen sobre el poema permanecen aún sin analizar.

En suma, la falta de estudios en torno a la grafología y la frecuencia con la que E. E. Cummings aprovecha este nivel lingüístico de análisis requieren de aproximaciones en torno a esta cuestión. La segunda parte de esta tesis aborda todos estos aspectos, tratando de ofrecer una aproximación sistemática y clara que nos ayude a comprender como emplea Cummings todos estos elementos grafológicos y qué efectos producen en los poemas en los que aparecen.

4.

ORTOGRAFÍA LITERAL

I don't see any use in having a uniform and arbitrary way of spelling words. We might as well make all clothes alike and cook all dishes alike. Sameness is tiresome; variety is pleasing.

Twain, 1875

El capítulo 4 de esta tesis doctoral está dedicado a la ortografía literal, entendida ésta como el uso de las letras para la escritura de las palabras. El presente capítulo se encuentra organizado en torno a dos secciones principales: los procesos de desviación ortográfica y las categorías funcionales. En la primera sección, explicamos de qué manera Cummings altera la ortografía en su poesía experimental; en la segunda sección, mostramos los efectos estéticos que el poeta provoca mediante dichos procedimientos. Gracias a los análisis realizados, hemos podido determinar que la manipulación ortográfica contribuye al valor estético de los poemas, llevando a cabo dos efectos fundamentales: la reproducción de variaciones lingüísticas y la creación de juegos de palabras. Asimismo, hemos encontrado otras funciones adicionales que no son tan frecuentes pero sí necesitan ser mencionadas; éste es el caso del control del proceso de lectura de los poemas, la representación de elementos orales y la creación de procesos icónicos visuales y orales. A todas estas cuestiones dedicamos el presente capítulo.

4.1. PROCESOS DE DESVIACIÓN ORTOGRÁFICA

Para comprender la ortografía en la poesía experimental de E. E. Cummings, es necesario partir de los procesos de manipulación ortográfica realizados por el poeta. Esta manipulación ha resultado ser relativamente sencilla desde el punto de vista procedimental, puesto que hemos podido establecer cuatro categorías básicas en función de la forma en que las letras son alteradas por el poeta (v. tabla 4.1). A continuación introducimos los cuatro procedimientos que nos permitirán analizar con posterioridad los efectos estéticos de la ortografía en los poemas estudiados.

- A. *LETRAS INCORRECTAS*: Entendemos esta categoría como el empleo de letras que no son las que corresponden a una palabra concreta. Algunos ejemplos son:

Bawstinamerekeein [*Boston American*] (CP 82)
eyes [*is*, hipotético plural del pronombre *i*] (CP 715)

Este proceso de alteración ortográfica es el que se produce con mayor frecuencia dentro de la poesía experimental del autor, y está especialmente vinculado a la representación de las variedades lingüísticas. Además, se caracteriza porque puede afectar a una palabra, a un verso o a un poema completo, algo que sólo ocurre en esta categoría y en la siguiente.

- B. *LETRAS DESORDENADAS*: Esta categoría recoge aquellas palabras cuyas letras no siguen el orden habitual según la norma ortográfica. Algunos ejemplos son:

radarwleschin [*Charles Darwin*] (CP 334)
ardenstein-henarub-izabeth [*Elizabeth Arden, Helena Rubinstein*] (CP 726)
r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r [*g-r-a-s-s-h-o-p-p-e-r*] (CP 396)

Se trata de un proceso poco frecuente que, al igual que el anterior, funciona a nivel de la palabra, del verso o del poema en su conjunto.

- C. *LETRAS AÑADIDAS*: Esta categoría consiste en la adición de un número mayor de letras que las necesarias para escribir una palabra. Algunos ejemplos son:

wheeEEE [whee], *ooch* [och] (CP 28)
balllll [ball] (CP 384)
drunGk [drunk] (CP 76)

Este proceso apenas se produce en el grupo de poemas analizados, siendo el menos frecuente de todos los que aquí recogemos.

- D. *LETRAS SUPRIMIDAS*: Presentamos esta categoría como la omisión de alguna o algunas letras en la escritura de una palabra determinada. Algunos ejemplos son:

wisti-twisti [twisti-twisti] (CP201)
prgress [progress] (CP 392)
Dmocrac [Democracy] (CP 635)

Ésta es una categoría relativamente amplia dentro de nuestro corpus de análisis, aunque no tan grande como la de las letras incorrectas. Su uso destaca especialmente en *No Thanks* (1935) y *50 Poems* (1940). Dentro de este grupo, debemos destacar a su vez una serie de poemas en los que las letras suprimidas se van añadiendo paulatinamente hasta que se termina por desvelar la palabra en cuestión (CP 455, CP471, CP 488, CP 448). Uno de los versos que mejor ilustra este proceso es el último en “as if as” (CP 423), poema en el que la descripción de un amanecer termina de romper justo al final, donde las palabras se descubren de la misma forma en que aparece el sol por la mañana:

[...]
 mmamakmakemakesWwOoRworLworld

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 423

Tabla 4.1. Procesos de desviación ortográfica en la poesía experimental de E. E. Cummings

PROCEDIMIENTO	POEMAS EN LOS QUE SE PRODUCE
LETRAS INCORRECTAS	CP 82, CP 98, CP 235, CP 238, CP 263, CP 273, CP 318, CP 319, CP 321, CP 327, CP 332, CP 333, CP 335, CP 336, CP 347, CP 362, CP 388, CP 400, CP 474, CP 519, CP 547, CP 548, CP 618, CP 635, CP 656, CP 697, CP 700, CP 703, CP 705, CP 710, CP 715, CP 740, CP 791, CP 827, CP 835.
LETRAS DESORDENADAS	CP 334, CP 369, CP 726.
LETRAS AÑADIDAS	CP 28, CP 76, CP 384.
LETRAS SUPRIMIDAS	CP 29, CP 351, CP 384, CP 392, CP 400, CP 423, CP 431, CP 448, CP 455, CP 471, CP 488, CP 635.

4.2. CATEGORÍAS FUNCIONALES

A partir de las cuatro categorías que acabamos de explicar en el apartado anterior, E. E. Cummings manipula la ortografía para provocar una serie de efectos estéticos. De todos estos efectos, hay dos que son fundamentales: por un lado, la representación de las variaciones lingüísticas de las voces poéticas que aparecen en sus versos; por otro, la creación de juegos de palabras. A ambos se suman otras funciones menos frecuentes que consisten en el control del proceso de lectura, la representación de elementos orales y la creación de efectos icónicos de naturaleza visual y auditiva (v. tabla 4.2). A todos estos efectos dedicamos los siguientes apartados.

Tabla 4.2. Funciones de la ortografía en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES ESTÉTICAS			POEMAS EN LOS QUE SE PRODUCE
REPRESENTACIÓN DE VARIETADES LINGÜÍSTICAS	<i>Dialecto</i>	Regional	Neoyorquino CP 235, CP 238, CP 312, CP 333, CP 547.
			Británico CP 332.
			Rural CP 656.
		Social	Black English CP 519, CP 618.
	<i>Registro</i>	Borrachos	CP 76, CP 388, CP 703, CP 705, CP 710.
	<i>Interlengua</i>		
<i>Casos sin determinar</i>			CP 47, CP 327, CP 400, CP 474, CP 697, CP 318.
JUEGOS DE PALABRAS	<i>Por homofonía</i>	Pronombre "I"	CP 273, CP 362, CP 715, CP 740, CP 827, CP 835.
		Otros términos	CP 83, CP 235, CP 243, CP 321, CP 327, CP 335, CP 365, CP 347, CP 548, CP 336, CP 474, CP 548, CP 635.
	<i>Por anagrama</i>		CP 334, CP 396, CP 726.
CONTROL DEL PROCESO DE LECTURA			CP 28, CP 384, CP 396.
ORALIDAD			CP 400.
ICONICIDAD			CP 201, CP 351, CP 384, CP 392, CP 423, CP 431, CP 448, CP 455, CP 471, CP 488, CP 351, CP 656.

4.2.1. REPRESENTACIÓN DE LAS VARIACIONES LINGÜÍSTICAS

Dentro de la representación de las variaciones lingüísticas, E. E. Cummings reproduce dialectos, sociolectos, registros y procesos de interlengua. Desde el punto de vista de realización, las variedades lingüísticas se perciben en primera instancia a través del léxico y la gramática, pero también son observables a través de marcas fonéticas (O'Donnell y Todd, 1980; Leech, Deuchar y Hoogenrad 1982; Holmes, 1992; Short, 1996) y morfológicas (Holmes, 1992; Short, 1996). En la escritura, la fonética queda representada por los elementos grafológicos —caracteres, espacios, signos de puntuación...—, los cuales

a su vez son el objeto principal de estudio en esta investigación. Es por este motivo por el que en el presente apartado nos centraremos en exclusiva en la representación de variedades lingüísticas a través de las representaciones grafológicas. A continuación explicamos la representación de todas estas variedades lingüísticas en el discurso poético experimental de E. E. Cummings, con algunos ejemplos que facilitan su comprensión. Asimismo, incluimos al final un conjunto de poemas en los que hemos identificado que se trata de la representación de un dialecto, pero no hemos sabido identificar cual concretamente.

4.2.1.1. DIALECTOS

Los dialectos implican variaciones lingüísticas relacionadas con las características particulares de un hablante, y que en este caso se aplican a las voces poéticas presentes en el discurso poético experimental de E. E. Cummings. Las representaciones que hemos identificado a través de nuestro análisis pueden dividirse en dos grandes grupos: los dialectos regionales —o dialectos, propiamente dichos— y los dialectos sociales —o *sociolectos*. El primer grupo, las variedades regionales, está relacionado con el origen geográfico del hablante o el lugar en el que éste habita. En el caso de E. E. Cummings, hemos observado principalmente la representación de los dialectos de Nueva York y Gran Bretaña, aunque también hemos identificado un poema en el que la voz poética está asociada a rasgos lingüísticos rurales. En el segundo grupo, las variedades sociales o sociolectos, incluyen variaciones provocadas por cuestiones como la edad, el sexo o la raza. Dentro de este grupo, tan sólo hemos observado un poema en el que la voz poética incluía determinados rasgos característicos del inglés afroamericano, vinculado a los hablantes de piel negra. En los siguientes apartados explicamos todas estas categorías.

4.2.1.1.1. VARIEDADES REGIONALES O DIALECTOS

Las variedades regionales —o *dialectos*— son aquellas variaciones que responden al origen de los hablantes o de la región en la que éstos habitan. El análisis de la poesía de Cummings nos ha permitido identificar tres tipos de variedades diferentes asociadas al habla de Nueva York, de Gran Bretaña y de las zonas rurales respectivamente. A estas variaciones dedicamos los siguientes párrafos.

Las variaciones lingüísticas asociadas al *neoyorquino* hacen referencia a aquellas características que son propias de los habitantes de la ciudad de Nueva York y su área metropolitana. Sabemos del uso del acento neoyorquino en la poesía de Cummings a través de Norman Friedman (1960), quien ya en los años sesenta trataba esta cuestión. Gracias a este autor se conoce que el poeta comenzó a incluir esta variedad lingüística en *is 5* (1926) (1960: 75-76), siendo este tipo de variación el que está representado un número

mayor de veces. El autor también señala que el primer poema en el que Cummings transcribe el acento neoyorquino es en “MAME” (CP 224), un texto fuera de nuestro corpus de análisis en el que el poeta combina el habla neutral de la voz poética con el habla de una prostituta en Nueva York. Lo particular de este poema es que el uso marcado de la ortografía es la evidencia de la representación de dos variaciones diferentes: las que implican el acento neoyorquino —dialecto— y las que se deben al nivel sociocultural bajo del hablante —sociolecto—:

[...]
the words drizzle untidily from released
cheeks“I’ll tell duh woild;some noive all right.
Aint much on looks but how dat baby ached.”

and when i timidly hinted“novocaine?”
the eyes outstart,curl,bloat,are newly baked

and swaggering cookies of indignant light

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 224

Ejemplos de este poema como *duh* [*the*], *woild* [*world*], *noive* [*naive*] o *dat* [*that*] no son casos aislados en la práctica grafológica de Cummings, sino que nuestro análisis nos ha permitido descubrir otros ejemplos similares, algunos de los cuales reproducimos a continuación.

En “even if all desires things moments be” (CP 235), el autor combina dos opciones ortográficas: por un lado, la ortografía normativa que se observa en los cuatro primeros versos, el noveno y el décimo, los cuales se corresponden con el inglés estándar empleado por la voz poética; por otro, las diversas alteraciones ortográficas que se prolongan a lo largo de los versos restantes, y que identifican la particular dicción de los personajes a los que Cummings da voz en el poema. El poema presenta una conversación entre diversas voces sobre el valor del progreso y de la tradición: algunos de ellos se aferran a la nostalgia —*où sont les neiges [...] gimme de good ole daze*—,¹ mientras otros prefieren los avances tecnológicos —*dictaphones/wireless subways vacuum/ cleaners pianolas funnygraphs skyscrapers an safetyrazors*—. Todos tienen algo en común, el uso del acento neoyorquino, identificado a través de un proceso de alteración ortográfica que se mantiene en prácticamente la totalidad del poema. Destacan especialmente los nombres propios de las ciudades europeas y norteamericanas, las cuales representan la tradición y el progreso respectivamente: *Lundun Burlin an gay Paree* [*London Berlin and gay Paris*], *Noer Leans Shikahgo Sain/Looey Noo York an San Fran* [*New Orleans Chicago Saint/Louis New York and San Fran*] o *Sain Looey* [*Saint Louis*]. Junto a ellos, expresiones de los personajes como *i’ll tell de woild* [*i’ll tell the world*] o *sall right* [*it’s all right*] también sirven para identificar esta variación dialectal:

¹ Michael Webster (2013) explica que la expresión *ou sont les neiges* es una referencia al estribillo del poema de Villón, “Ballade des dames du temps jadis”, en el que el autor escribe “*Mais ou sont les neiges d’antan?*”, esto es, “*Pero, ¿dónde están las nieves del ayer?*”. Un resquicio de nostalgia al que antes o después todos nos aferraremos (Webster, 2013).

even if all desires things moments be
murdered known photographed, ourselves yawning will ask
ourselves
ou sont les neiges....some

guys talks big

about Lundun Burlin an gay Paree an
some guys claims der never was
nutn like Nooer Leans Shikahgo Sain
Looney Noo York an San Fran dictaphones
wireless subways vacuum
cleaners pianolas funnygraphs skyscrapers an
safetyrazors

sail right in its way kiddo
but as fer i gimme de good ole daze....

in dem daze kid Christmas
meant sumpn youse knows wot
i refers ter Satter Naillyuh (comes but once er
year) i'll tell de woild one swell bangup
time wen nobody wore no cloze
an went runnin aroun wid eachudder Hell
Bent fer election makin believe dey was chust born

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 235

Junto a “even if all desires things moments be” (CP 235), otros poemas que también mezclan el uso neutral de la voz poética principal con el acento neoyorquino e otras voces secundarias son “now dis ‘daughter’ uve ve(who aint precisely slim)sim” (CP 238) y “buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla” (CP 333).

Frente a aquellos poemas en los que se mezcla el uso estándar con las variaciones, hemos encontrado dos poemas que están escritos en su totalidad con una ortografía desviada y que igualmente representan el acento de Nueva York: “oil tel duh woil doi sez” (CP 312) y “ygUDuh” (CP 547). En “oil tel duh woil doi sez” (CP 312), Cummings la voz poética es la de un soldado americano que cuenta en un bar cómo ha sido despedido del ejército por un superior. Tom, que así se llama el soldado, habla directamente a los presentes en el bar: no existe en este poema una voz poética que nos presente al protagonista, ni tampoco se producen interrupciones por parte de los otros participantes en esta escena. El protagonista expone su historia con un marcado acento neoyorquino, el cual, a su vez, resulta forzado por el estado de embriaguez en el que se encuentra:²

² Sobre este poema, Larry Chott (1997) ofrece un análisis en el que incluye una transliteración del mismo y diversas notas aclaratorias que facilitan su lectura. Para el autor, el estado del soldado es, probablemente, de embriaguez (1997: 48). Nuestra lectura del poema sugiere que, efectivamente, el soldado se encuentra bebido, una circunstancia justificable en la omisión de espacios de blanco – esto es, en la pronunciación preeminentemente ligada del protagonista– y la mayor distorsión ortográfica de la lengua inglesa, en comparación con otros casos de dialecto americano.

oil tel duh woil doi sez
dooyuh unnurs tanmih eesez pullih nizmus tash,oi
dough un giv uh shid oi sez. Tom
oidoughwuntuh doot,butoiguttuh
braikyooz,datswut eesez tuhkih. (Nowoi askyuh
woodundat maik yurarstoin
green? Oilsaisough.)—Hool
spairruh luckih? Thangzkeed. Mairsee.
Muh jax awl gawn. Fur Croi saik
ainnoughbudih gutnutntuhplai?

HAI

yoozwidduhpoimnuntwaiv un duhyookuhsumpnruddur
givusuhtoonunduhphugnting

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 312

La ausencia de voz poética, así como la representación ortográfica de la pronunciación del soldado, suponen una dificultad especial de lectura. Además, la particular disposición de los espacios en blanco y los rasgos interlingüísticos también contribuyen a esta dificultad. Con relación a los espacios en blanco, éstos se suprimen en ciertos versos, mientras que en otros se añaden. En el penúltimo verso, la voz poética explica *yoozwidduhpoimnuntwaiv un duhyookuhsumpnruddur* [*yousewiththepermanentwave and theukeorsomethingorother*], mientras que en el segundo, y de una forma más pausada, afirma *dooyuh unnurs tanmih eesez pullih nizmus tash,oi* [*do you unders tandme ashe's pulli nghismous tache,I*]. Los términos *mus tash* [*moustache*] y *Mairsee* [*merci*] indican además que el soldado americano pronuncia términos franceses con una evidente influencia de su propia lengua.

A pesar de las dificultades de comprensión que conlleva la lectura de este poema, es posible comprobar que las palabras del soldado son la transcripción directa de la conversación mantenida previamente con su superior en el momento en el que es despedido. Ante la aparente pasividad del soldado —*oi/ dough un giv uh shid oi sez, I* [*don't give a shit i says*]—, su superior se lamenta por tener que despedirlo —*Tom/ oidoughwuntuh doot,butoiguttuh/ braikyooz* [*Tom/ i don't want to do it, but i got to/ break youse*]—. Tras haber relatado a la audiencia su conversación con su superior, Tom se dirige a los presentes en el bar —(*Nowoi askyuh/woodundat maik yurarstoin/green?*, o lo que es lo mismo, [*nowi askyou/ wouldn'tthat make yourarseturn/ green?*]. Tras pedir un cigarrillo a los presentes —*Hool/ spairruh luckih?*, [*Who'll/ spare a lucky?*]—, el soldado termina su intervención pidiendo que alguien toque alguna canción en los cuatro últimos versos.

El grupo de poemas en los que Cummings representa el acento neoyorquino se cierra con “yguDuh” (CP 547), un poema que vuelve a tratar el tema de la guerra y en el que, al igual que “oil tel duh woil doi sez” (CP 312), la totalidad de sus versos está compuesto con una ortografía irregular. Se trata de una discusión entre dos personas dos voces poéticas que emplean el dialecto neoyorquino —*ydoan* [*you don't*], *yelluh bas/tuds* [*yellow bastards*]—. Ninguno de los enunciados en la totalidad del poema está completo, pues se trata de una conversación de tono elevado en el que los participantes se interrumpen mutuamente. El tema de conversación trata sobre los japoneses y la

percepción negativa que Estados Unidos comenzó a tener sobre el país nipón durante los años cuarenta, justo antes de que EEUU decidiera entrar en guerra: “The hatred that began to engendered against the Japanese troubled him, and he was inspired to write a skillfully patterned satire about the inarticulate sputterings of that racially tinged rage.” (Kennedy, [1980] 1994a: 391). El texto refleja dos posturas diferentes ante los japoneses: mientras uno de los protagonistas es partícipe de la comprensión y el diálogo con los orientales —*ygUDuh [...] yunnuhstan dem, [yougOTTO [...] youunderstandthem]*—, el segundo defiende férreamente la postura contraria —*ydoan [youdon’t]*—. En la segunda mitad del poema, éste último cierra la conversación elevando el tono de voz —*LISNbudLISN, [LISTENbudLISTEN]*— y explicando el motivo fundamental para que Estados Unidos entre en guerra, esto es, que el país civilice a los japoneses: *dem/gud//am/lidl yelluh bas/tuds weer goin/duhSIVILEYEzum [them/god/dam//little yellow bas/tards we’re going/toCIVILIZEthem]*.

```
ygUDuh
      ydoan
        yunnuhstan
          ydoan o
            yunnuhstan dem
              yguduh ged
                yunnuhstan dem doidee
                  yguduh ged riduh
                    ydoan o nudn
LISNbudLISN
      dem
      gud
      am
      lidl yelluh bas
      tuds weer goin
duhSIVILEYEzum
```

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 547

Además de la representación del acento neoyorquino, que constituye el grupo más amplio dentro de las variedades dialectales, hemos identificado un poema en el que se representa el inglés británico y otro en el que se muestra un dialecto rural.

Las variaciones lingüísticas asociadas al *inglés británico* se refieren a aquellas características que identifican el particular acento de los británicos. Por un lado, el poema “Lord John Unalive(having a fortune of fiteengrand” (CP 332) es una sátira sobre un magnate británico. Frente a los ejemplos que acabamos ver previamente, en este poema hay una voz poética que domina los versos, y que a pesar de describir a este magnate, no llega a darle voz en ninguno de los versos. Esta voz poética emplea un inglés estándar —

Lord John Unalive(having a fortune of fifteengrand/£—, aunque en algunos versos se mofa del millonario al imitar su pronunciación: *maost faolks rally demannnd canned/saounds* [*most folks rarely demand canned sounds*]. Igualmente, la escritura de la *keltyer* [*culture*] responde a la necesidad de la voz poética de ironizar sobre este personaje. La representación ortográfica en este caso es completamente diferente a lo que acabamos de ver en los párrafos anteriores, ya que, frente a la economía fonética del acento neoyorquino, en el caso de la pronunciación británica se produce un sonido más abierto que se representa mediante una sobrecarga ortográfica de vocales: *maost* [*most*], *demannnd* [*demand*] y *saounds* [*sounds*]. Asimismo, la palabra *rally* [*rarely*] indica la tendencia británica de no pronunciar el sonido /r/ antes de una consonante.

```
Lord John Unalive(having a fortune of fifteengrand
£
thanks to the socalled fact that maost faolks rally demannnd canned
saounds)
gloats
upon the possession of quotes keltyer close
""
aureally(yawning while all the dominoes)fall:down;in,rows
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 332

Por otro lado, hemos señalado en el poema “after screamgroa” (CP 656) la representación de un *dialecto rural*, aunque no hemos sabido identificar qué variedad concreta. Este poema muestra a un granjero que afila su guadaña. Después de mostrar cómo el protagonista lleva a cabo su tarea, el granjero expresa la satisfacción que siente ante el trabajo finalizado. Las alteraciones ortográficas en el verso que reproduce las palabras del granjero, *pud-dih-gud*, son una transcripción literal de su particular acento, al igual que hemos visto en el caso del magnate británico (CP 332) o de las voces neoyorquinas (CP 235, CP 238, CP 312, CP 333, CP 547). En este poema, sin embargo, la ortografía apunta hacia una pronunciación específica que se debe al origen rural del granjero, bastante diferente del estándar “*pretty good*”.

```
[...]
stutt(er(s a)mu)ddied
bushscytheblade
"pud-dih-gud"
```

[...]

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 656

4.2.1.1.2. *VARIACIONES SOCIALES. BLACK ENGLISH*

Las variaciones sociales son aquellas que se producen debido a factores como la edad, el sexo, el nivel socio-económico o la raza del hablante. A partir de nuestro análisis, hemos identificado un poema, “one slipslouch twi” (CP 519), en el que Cummings reproduce el acento de los hablantes afroamericanos, siendo ésta la única variedad social reconocida.

Este poema presenta a un guitarrista negro que reflexiona sobre la humanidad. De acuerdo al contenido, este poema está dividido en dos partes. En la primera, la voz poética principal presenta al guitarrista empleando para ello un inglés estándar —*one slipslouch twi/tterstamp/con*—; se incluyen también algunos de los ruidos de la guitarra —*plonk, dumdam, slamslum*— y la voz del guitarrista aparece de forma intermitente en los versos tercero —*wid a plon/k [with a plon/k]*—, sexto —*pleez make me glad)dis [please make me glad)this]*— y noveno —*am/wick [I’m wicked]*—. La presencia del guitarrista se hace cada vez mayor conforme vamos avanzando en el poema, apoyándose en el uso de los paréntesis para señalar sus contribuciones y diferenciarlas de la voz poética principal —*(pleez make me glad), (now heer we kum dearie)*—. En la segunda parte, la cual comienza en el verso decimotercero, la totalidad de las intervenciones corresponden al guitarrista:

one slipslouch twi
 tterstamp
 coon wid a plon
 kykerplung
 guit
 ar
 (pleez make me glad)dis

 dumdam slamslum slopp
 idy wurl
 sho am
 wick
 id id
 ar
 (now heer we kum dearie)bud

 hooz
 gwine ter
 hate
 dad hurt
 fool wurl no gal no
 boy
 (day simbully loves id)fer

 ids dare
 pain dares un
 no
 budy elses un ids
 dare dare
 joy
 (eye kinely thank yoo)

Cummings, 1940; en Cummings, 1994a: 519

La dificultad de este poema radica precisamente en esta mezcla de voces y sonidos, así como en el uso de un sociolecto que aparece de forma intermitente a lo largo de los versos. La peculiar forma de hablar del guitarrista incluye tres rasgos que son propios del inglés afroamericano.³ El procedimiento más frecuente por parte del protagonista consiste en la sustitución de las dentales fricativas, casi siempre iniciales, por consonantes oclusivas, de manera que tenemos *wid* en lugar de *with* en el verso tercero, *dis* por *this* en el séptimo, *id* por *it* en el décimo primero, y *dad* por *that* en el décimo sexto. Junto a este procedimiento, sobresalen también los casos de pérdida de consonante final en *wurl* [*world*] en el octavo verso y *wick* [*wicked*] en el décimo; así como el uso del sonido /a/ en lugar del diptongo /ai/ cuando el guitarrista afirma en el verso noveno *am* [*I'm*].⁴

³ Estas características se encuentran desarrolladas por Diane Davies en *Varieties of Modern English* (2005), en el que la autora dedica uno de sus capítulos a la cuestión étnica. Davies se centra en los rasgos del inglés afroamericano y del inglés chicano, así como en las actitudes hacia estas variedades. Para obtener más información sobre el AAVE, véase Davies (2005: 66-71).

⁴ Para más información sobre el inglés afroamericano, véase Davies (2005: 66-71).

4.2.1.2. REGISTROS

En *The Linguistic Sciences and Language Teaching*, Halliday et al. (1964) establecen una diferencia de realización ente los dialectos y los registros. Mientras que los dialectos se diferencian unos de otros por aspectos fonológicos, los registros lo hacen principalmente por cuestiones gramaticales y léxicas:

Dialects tend to differ primarily, and always to some extent, in substance. Registers, on the other hand, differ primarily in form. Some registers, it is true, have distinctively features at other levels, such as the voice quality associated with the register of church services. But the crucial criteria of any given register are to be found in its grammar and its lexis.

Halliday et al., 1964: 88

En este sentido, la poesía de Cummings reproduce diversas variedades de registro, las cuales pueden ser clasificadas en dos grupos: los tecnicismos y las variaciones que deben al estado de embriaguez de algunas voces poéticas. No nos corresponde tratar aquí los tecnicismos (CP 238, CP 246, CP 474), puesto que se trata de realizaciones léxicas y no grafológicas. Por tanto, nos centraremos en este apartado en aquellos poemas en los que la ortografía resulta alterada debido a las circunstancias particulares que afectan a los personajes.

A partir del análisis realizado, hemos identificado cinco poemas en los que el poeta manipula la ortografía para representar el estado de *embriaguez* de sendos personajes, la mayoría de ellos publicados en *95 Poems* (1958). El primer ejemplo ya aparece en *Tulips & Chimneys* (1922), aunque este tipo de poemas no vuelven a aparecer hasta la publicación de *95 Poems* (1958), en el que hemos localizado los otros tres ejemplos. “the/ nimble/ heat” (CP 76) es un poema en el que la voz poética principal va paseando por la calle cuando se encuentra a una prostituta con la que ya ha mantenido relaciones previamente. En función de la descripción que esta voz ofrece de la escena, la prostituta parece haber fallecido: por un lado, se refiere a ella empleando el tiempo pasado —*the/quiet face/lay//which had been dorothy/ and once/ permitted/ me for/ / twenty/ iron/ men/ her common purple—*; por otro lado, ofrece una descripción precisa de algunas partes de su cuerpo que ofrecen esta particular impresión —*the/droll/mouth/wilted [...]* *as i was/lifting the horror/of her toylike/head—*. Sin embargo, mientras el protagonista sujeta el cuerpo de la prostituta y esperan la llegada de la ambulancia, ella abre sus ojos y le dice al protagonista:

parecidos son los poemas “a gr” (CP 705) y “s.ti:rst;hiso,nce;ma:n” (CP 710), en los que Cummings vuelve a dar voz a este tipo de personajes. Además, todos estos poemas presentan una estructura similar organizada en dos partes diferentes: en una primera, y con lenguaje estándar, la voz poética principal describe la situación y al personaje en cuestión; en una segunda, dicho personaje habla por sí mismo, alterándose la ortografía para reproducir su embriaguez con mayor exactitud:

a he as o ld as who stag geri ng up some streetfu	a gr eyhaire d(m utteri ng)bab yfa ced	s.ti:rst;hiso,nce;ma:n c ollapse d .i:ns;unli,gh;t:
l of peopl e lurche sviv idly	dr(lun g)u (ing) nk g	“ah gwonyuhdoanfool me” toitselfw.hispering
from ti(& d esperate ly)m e to ti	RowL (eyeaintu) s (hfraiduh	
me shru gg ing as if to say b ut for chreyesake how ca	nOHw u n)	
n is ell drunk if i be pencils	!	
Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 703	Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 705	Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 710

La distribución en la edición del libro parece ser también relevante, pues Cummings sitúa estos poemas muy cerca entre sí. La ortografía alterada, la disposición de las letras y la fragmentación que provocan los signos de puntuación representan la confusión de unos personajes que no consiguen controlar su lenguaje.

4.2.1.3. PROCESOS DE INTERLENGUA

La *interlengua* se define como un fenómeno lingüístico presente en los hablantes no nativos de cualquier lengua, y que se caracteriza por la incorporación de determinados rasgos de su lengua materna al idioma extranjero.⁵ Las representaciones de este tipo de

⁵ Sobre este concepto, véase Selinker (1972), cuya contribución se considera como la base sobre la que comenzaron a desarrollarse los estudios sobre interlengua. Además de otros trabajos publicados por el mismo autor (1969), destacan igualmente las publicaciones de Tarone (1979, 2006, 2009) y Tarone y Liu (1995) entre algunos otros.

procesos en la literatura son menos frecuentes que las de los dialectos y los registros. Sin embargo, en el caso de E. E. Cummings y a tenor de los analizados realizados, hemos identificado un total de 6 poemas en los que se observa este tipo de proceso. Se trata de casos en los que se mezcla el inglés con el francés, el turno y el italiano, a los cuales dedicamos los siguientes párrafos.

De todos los casos de representación de procesos interlingüísticos, el más frecuente es el que consiste en hablantes americanos que pronuncian términos o expresiones en francés, empleando así un acento que se encuentra a caballo entre los dos idiomas. En “oil tel duh woil doi sez” (CP 312), la voz poética explica a los presentes en el bar cómo un mando superior lo ha despedido del ejército. En un momento de su charla, el soldado se detiene para pedir tabaco —*Hool/ spairruh luckih?* [*who'll/ spare alucky?*]—. Ante el ofrecimiento de algún presente, el soldado contesta dando las gracias en inglés y en francés —*Thangzkeed. Mairsee* [*Thankskid. Merci*]—, marcando ortográficamente el acento americano. En “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319), el *Hotel Des Artistes*, en el que fueron encontrado los cadáveres de dos amantes, aparece escrito como *hoe tell days are/ teased*, puesto que la voz poética que describe la escena es un hablante americano. Igualmente, encontramos un ejemplo similar en “everybody happy?” (CP 791). Aquí, Cummings presenta una sátira contra el colectivismo humano y la falta de individualidad en nuestra sociedad. El segundo verso del poema —*WE-WE-WE*— tiene un doble sentido provocado por el uso ortográfico del mismo: por un lado, y según Webster (2013), se entiende como una referencia a “This Little Piggy”, una nana infantil en la que se cuenta lo que hacen cinco cerditos (Webster, 2013).⁶ El último de ellos vuelve a casa corriendo y gritando por el camino *Wee! Wee! Wee!*, siendo ésta la reseña intertextual provocada por el verso.⁷ Por otro lado, el mismo verso se entiende también como un juego de palabras que esconde la afirmación francesa *OUI* y que además, en su transcripción al sistema fonético inglés, significa *nosotros*, en conexión con el colectivismo humano que critica la voz poética:

everybody happy?
WE-WE-WE
& to hell with the chappy
who doesn't agree

[...]

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 791

Junto a los ejemplos de acento americano en la expresión de palabras francesas, añadimos una segunda categoría en la que unos hablantes turcos pronuncian el inglés de una forma no nativa. Esto sucede en “5” (CP 82), un poema en el que cinco turcos toman

⁶ Para leer la nana original, véase Webster (2013).

⁷ Sobre la intertextualidad de este poema y “This Little Piggy”, véase Lane (1976: 91). Webster (2013) también sugiere la vinculación con un verso de Blake en *The Marriage of Heaven and Hell* (Webster, 2013).

café en un bar. Una vez que la voz poética ha descrito la escena, uno de los turcos pide un café al camarero —*b/ cries “effendi” “uh” “coffee”*—, empleando ya un término, *effendi*, de origen turco. Posteriormente, entra un chico de los periódicos —*enter/ paperboy*— y otro de los turcos allí presentes le compra un periódico, el *Boston American*. Lo importante en este caso es que este personaje pide el *Bawstinamereekin* con una dicción que marca, sin lugar a dudas, su condición de hablante no nativo.

La tercera y última categoría se corresponde con el poema “*goo-dmore-ning(en)*” (CP 618), en el que la voz poética, perteneciente a un conductor de camiones italiano, habla en inglés con una fluidez intermedia. En este caso, la alteración del inglés se produce por el origen italiano del hablante. La alteración ortográfica en algunos de los versos está provocada por los errores gramaticales del personaje y por su particular acento. Dominic, que así se lleva el conductor, omite la *s* de tercera persona del singular en *he like* y *nic like*, y además altera la pronunciación de las estaciones del año —*wint-air* [*winter*], *ot-am* [*autumn*] y *sum-air* [*summer*]— y de *everything*, palabra a la que se refiere como *evry-ting*, transformando el sonido dental fricativo /θ/ en alveolar oclusivo /t/:

```
[...]  
he like  
wint-air  
nic like ot-am  
sum-air(young  
old nic)  
[...]  
me like  
evry-ting
```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 618

Para terminar este apartado, queremos recordar que no debemos confundir todos estos casos de interlengua con aquellos otros poemas en los que se incluyen términos, expresiones u oraciones en otros idiomas como el latín (CP 387, CP 392, CP 431), el italiano (CP 278, CP 334, CP 388) y sobre todo, el francés (CP 228, CP 235, CP 268, CP 275, CP 311, CP 312, CP 319, CP 321, CP 430, CP 708, CP 803, CP 831). La diferencia entre estos casos y los que hemos tratado en el presente apartado radica en el hecho de que los primeros hacen un uso directo de otras lenguas, respetando la ortografía que corresponde en cada caso; por el contrario, y tal y como hemos visto en los párrafos anteriores, la interlengua responde a un proceso lingüístico mixto en el que conviven las propiedades de dos lenguas diferentes, esto es, la nativa y la extranjera. Dicha mezcla se percibe en la pronunciación de los hablantes, la cual queda representada ortográficamente por E. E. Cummings.

4.2.1.4. CASOS SIN DETERMINAR

Para concluir el análisis de la representación de las variedades lingüísticas, hemos decidido incluir casos de variaciones en los que no hemos sabido atribuir ningún

grupo concreto. Las razones que justifican esta carencia han sido dos: la brevedad en las alocuciones de los personajes y/o la ausencia de elementos gramaticales y léxicos adicionales en los que apoyarnos para justificar nuestra tesis. Un ejemplo de esto lo encontramos en el poema “the waddling” (CP 98), en el que la voz de un camarero de burdel pronuncia una serie de palabras en principio incomprensibles:

[...]
a waiter intones:bloo-moo-n
sirkusricky
platzburg
hoppytoad [...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 98

Ante la ausencia de una representación mayor o de un contexto poético que determine su procedencia, *bloo-moo-n*, *sirkusricky*, *platzburg* y *hoppytoad* son las cuatro palabras que pronuncia el camarero, y que en realidad responden a los nombres de cuatro bebidas alcohólicas: *Blue moon*, *Circus rickey*, *Plattsburgh* y *Hop toad* (Webster, 2013).

El tono satírico de la voz poética en “FULL SPEED ASTERN)” (CP 327) también altera la ortografía de determinadas expresiones como *sticks tuh de mans* [*sticks to demands*], *buy uh cupl un/wait* [*buy a couple and wait*] o *cumbine wid* [*combine with*]. Sobre este poema, Sickels (1954) subraya su dificultad al afirmar que se trata de un ejemplo en el que se expresa desdén empleando para ello una jerga o dialecto extraño (1954: 233).

Menos complicados son los casos de “o” (CP 400), “that melancholy” (CP 697) y “(one fine day)” (CP 318). En el primero, la modificación ortográfica sólo afecta a la palabra *really*, la cual aparece de forma escalonada a lo largo de los versos que componen el poema sin llegar nunca a la versión estándar: *Rully*, *Reely*, *Rilly*, *RERLY*. En el segundo, un organista llama a su cacatúa de una forma extraña: *paw?lee*. Para Michael Webster (2013), el verdadero nombre del animal es *Paulie* o *Polly*, tratándose de la única aportación oral del organista al poema. Finalmente, el poema “(one fine day)” (CP 318) destaca por el ceceo constante que hemos observado en sus versos:

(one fine day)

let's take the train
for because dear

whispered again
in never's ear
(i'm tho thcared

giggling lithped now
we muthn't pleathe
don't as pop weird
up her hot ow

you hurt tho nithe
steered his big was)
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 318

4.2.2. JUEGOS DE PALABRAS

El *OED* (2013) define los *juegos de palabras* como el empleo de un término para sugerir dos o más significados, o de dos palabras con sonido prácticamente idéntico, con la intención de provocar un efecto humorístico:

The use of a word in such a way as to suggest two or more meanings or different associations, or of two or more words of the same or nearly the same sound with different meaning, so as to produce a humorous effect.

OED, 2013

Si bien esta definición puede tenerse en cuenta como punto de partida, es necesario subrayar que el término es algo confuso. Sobre esta cuestión, Kurt Spang (1985) considera que “Lo único que tienen en común estos ejemplos [todos los que se suelen etiquetar bajo este término] [...] es el carácter lúdico, aunque hasta el concepto de lo lúdico es un tanto vago, sobre todo si se refiere a la manipulación del material idiomático” (1985: 295). Ante esta situación, el crítico propone una reconsideración de la terminología y fenomenología de este proceso, ya que considera que los estudios anteriores sobre la cuestión son incompletos al omitir diversos procedimientos que también forman parte de esta categoría (1985: 296-298). Para ello, Spang (1985) sugiere el término *juego de lengua* como sustituto al *juego de palabras*, entendiendo que los niveles lingüísticos de afectación pueden ser cualesquiera, y no solo la palabra propiamente dicha (1985: 304). El autor concluye aportando un esquema de posibilidades amplísimas, en el que se incluyen, por un lado, los niveles lingüísticos en los que se puede producir el *juego de lengua* —puntuación, acentuación, fonema/letra/sílaba/cifra, morfema, sintagma, texto, grafema—; y por otro, el tipo de proceso mediante el cual se produce dicho juego —añadidura, sustracción, permutación, sustitución, invención y alteración lógica— (1985: 304). De todos los

aspectos recogidos por Spang (1985), a nosotras sólo nos interesa el nivel correspondiente al fonema/sílaba/letra/cifra (v. tabla 4.3), en la que se observa cómo Cummings manipula la ortografía de la palabra para producir estos juegos lingüísticos.

Tabla 4.3. Adaptación de las posibilidades teóricas de juegos de lengua (Spang, 1985: 304).
Posibilidades relativas al nivel de Fonema/letra/Sílaba/cifra

PROCESO	FONEMA/LETRA/SÍLABA/CIFRA
<i>Añadidura</i>	añadidura de letras, tautograma
<i>Sustracción</i>	lipograma, composiciones concordantes, omitir letras, sílabas o palabras comunes a dos o más oraciones
<i>Permutación</i>	logogrifo, charada, anagrama
<i>Sustitución</i>	letras o cifras en su valor fónico, paronomasia

De acuerdo con el esquema propuesto por Spang (1985: 19), en la poesía experimental de E. E. Cummings hemos identificado dos procesos de manipulación ortográfica que responden a los llamados *homofonía* y *anagrama*. Sobre el primer grupo, Levenston (1992) considera que los juegos de palabras dependen sobre todo de procesos de este tipo. Para el crítico, el juego lingüístico se produce al emplear una forma escrita cuando el contexto pide la otra, lo que permite una representación simultánea de ambos sentidos (Levenston, 1992: 59). Sobre el segundo grupo, podemos afirmar que también existen otros *juegos lingüísticos* en la poesía de E. E. Cummings, en los que el efecto es provocado mediante la trasposición de las letras en algunos de los versos. En los siguientes apartados, desarrollamos y mostramos algunos ejemplos de ambas categorías de los juegos de palabras.

4.2.2.1. HOMOFONÍA

Dentro de los juegos de palabras creados mediante la manipulación ortográfica, aquellos que son llevados a cabo mediante procesos de homofonía forman el grupo más extenso. En ellos, existe una gran similitud entre el vocablo en los versos y el original. Dentro de este grupo, hemos diferenciado a su vez entre los juegos de palabras con el pronombre personal “I” y con el resto de vocablos que son empleados con una intención lúdica. A ambas cuestiones dedicamos los siguientes párrafos.

El juego de palabras por homofonía más frecuente dentro de la poesía experimental de Cummings es aquel que hace referencia al pronombre personal “I”, camuflado en seis ocasiones diferentes bajo la forma ortográfica *eye*. A través de todos estos ejemplos, *eye* adquiere tres valores diferentes: el de personalidad o individualidad, el de hombre o persona, y el del propio pronombre personal.

Por un lado, en el poema “16 heures” (CP 273) la voz poética emplea el término *Eyes* para hacer referencia a la personalidad de los manifestantes que se pasean por las calles de París.

16 heures
l'Etoile

the communists have fine Eyes

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 273

El “yo” de cada uno de los comunistas se manifiesta en el uso oculto del pronombre, y se reafirma en la descripción proporcionada más adelante del poema, cuando leemos *some are young some are old none/ look alike*. Los últimos versos del poema subrayan la personalidad de estos comunistas frente a la mirada atónita de los agentes de policía:

[...]

the Communists have(very)fine eyes
(which stroll hither and thither through the
Evening in bruised narrow questioning faces)

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 273

Por otro lado, y más allá de este valor de personalidad, *eye* conlleva un sentido sociológico, pudiéndose entender como *man, person, character* o incluso *individual*. Esto es lo que sucede en “who(is?are)who” (CP 715), un poema que describe a un padre y su hijo viendo caer la nieve a través del cristal de una ventana:

who(is?are)who

(two faces at a dark
window)this father and his
child are watching snowflakes
(falling & falling & falling)

eyes eyes

looking)alw
ays)while
[...]

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 715

En este poema, el sexto verso *-eyes eyes-* cumple con una doble función: por un lado, se trata de una representación icónica de los dos personajes principales, algo que también ocurre en el primer verso con *who [...] who*. Por otro lado, *eyes* —*Is*, plural de *I*—

puede ser sustituido por *man* y *child* respectivamente, transmitiendo el sentido de humanidad del padre y del hijo.

Frente a todos estos casos, en los que *eye/i* adquiere determinados significados según el poema, se encuentran aquellos otros en los que *eye* se entiende en el sentido más denotativo de la palabra como el pronombre personal, y por tanto, como un referente directo de la voz poética. Así sucede en “it)It will it” (CP 362) cuando la voz poética afirma que la muerte le afectará con más intensidad a él que a su amada:

```
[...] though
Hither nosing lymoles cru.Ising

Thither:t.ouch soft-ly me and eye(you
leSs

)ly(un
                der the mi
                croscopic world's

[...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 362

Casos similares los encontramos en “the(oo)is” (CP 740), en el que los ojos del protagonista –*eyes*– se entienden también como el propio *yo* del poeta, y en “i” (CP 827), uno de los pocos caligramas del autor en el que la forma del poema se asemeja a la cabeza del pájaro descrito:

```
i
never
guessed any
thing(even a
universe)might be
so not quite believab
ly smallest as perfect this
(almost invisible where of a there of a)here of a
rubythroat's home with its still
ness which really's herself
(and to think that she's
warming three worlds)
who's ama
zingly
Eye
```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 827

En este caso, la estructura ortográfica del poema en los versos primero y último responde una doble función. Desde el punto de vista semántico, el último verso del poema escribe *Eye*, cuando por contexto —*who's ama/ zingly/ Eye*— corresponde el pronombre *I*

—*who's ama/ zingly/ I*—. La asimilación fonética de estos versos produce un efecto de paralelismo entre ambos, y su equiparación ortográfica contribuiría también a reforzar el paralelismo del poema en su conjunto, pues la propia distribución de cada una de las líneas estaría equiparada hasta el final. Finalmente, desde el punto de vista icónico, la interpretación de ambos versos como *eye/Eye* contribuye a la simbolización del pájaro descrito en el poema, ya que de esta manera quedan identificados de forma icónica los ojos del animal (Webster, 2001: 107).

Además del pronombre personal, existen otras palabras cuya ortografía aparece alterada para provocar un juego lingüístico. En “murderfully in midmost o.c.an” (CP 335), por ejemplo, existen tres términos cuya escritura ha resultado manipulada:

```
murderfully in midmost o.c.an  
  
launch we a Hyperluxurious Supersieve  
(which Ultima Thule Of Plumbing shall receive  
  
the philophilic name S.S.VAN MERDE)  
  
having first put right sleuthfully aboard  
all to—mendaciously speaking—a man  
  
wrongers who write what they are dine to live
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 335

En el primer verso, el término *o.c.an* conlleva un doble sentido: por un lado, se entiende como *ocean*, ya que la pronunciación de ambos vocablos es la misma y el texto se define como una metáfora, la cual emplea la imagen de una embarcación que naufraga en el mar —*in midmost o.c.an/ launch we a Hyperluxurious Supersieve*—; por otro lado, y como apunta Wegner (1965), el término hace referencia a *Ossian*, poeta y guerrero irlandés del siglo III que se hizo famoso a través de James Macpherson.⁸ Wegner (1965) cree que Cummings vincula a MacPherson con William Wright (1965: 13-14),⁹ cuyo nombre también se oculta bajo los términos *dine* y *write* en el último verso: en *dine* [*Dine*] pseudónimo del autor, y en *write*, verbo homófono de Wright. Asimismo, la similitud entre

⁸ Ossian es considerado por muchos como uno de los mejores poetas irlandeses. El poeta y guerrero —también escrito como *Oisín*— se hizo famoso a mediados del siglo XVIII cuando el poeta escocés James Macpherson supuestamente publicó los poemas de Ossian. Aparentemente, el material publicado era una traducción de los originales del siglo III en gaélico, pero en la actualidad ha quedado demostrado que los poemas fueron inventados por el propio MacPherson (EB, 2011).

⁹ William Wright —S. S. Van Dine— es un escritor y crítico de arte norteamericano de finales del siglo XIX y principios del XX. Richard Kennedy explica la vinculación entre Wright y Cummings: Scofield Thayer —amigo y mentor del autor— le dio a Cummings una copia del libro *Modern Painting* en 1915, un estudio sobre la pintura desde los impresionistas hasta los cubistas, en el que Cummings hizo diversas anotaciones (1994a: 80). La influencia del libro fue tanta que se convirtió en la biblia del autor en su juventud (Cohen, 1987: 120), un referente constante a la innovación en las obras de autores como Cezanne o Picasso. Sin embargo, Wright terminó ganando prestigio por sus novelas policíacas, con las que Cummings perdió su admiración por el autor.

Dine y *dying* es otro de los juegos lingüísticos que pone de relieve la crítica del autor a MacPherson y Wright.

Este tono satírico mostrado por Cummings se mantiene en “The Mind’s(” (CP 474), un poema sobre un director de Hollywood y la superficialidad del mundo del cine. El texto está dividido en dos partes: los versos que permanecen fuera del paréntesis —*The Mind’s Ah,Soul*— y el resto del poema, que sí se incluye dentro de los signos. La expresión que queda fuera es en realidad un juego de palabras, ya que *Ah,Soul* posee una pronunciación cercana a *Asshole*, insulto dirigido al director descrito en el poema.

Otros casos menos complejos que merecen ser mencionados son el de *how/ ses humble* en lugar de *houses humble* —o *how sees*— en el poema “how” (CP 347), una descripción del proceso transitorio entre el otoño y el invierno; *fellow sit isn’ts* por *fellow citizens* en “applaws)” (CP 548); y *oweld song/olhd song*, sintagmas que simulan el estilo arcaico de los poemas en épocas anteriores en “ohld song” (CP 336), entre algunos otros.

4.2.2.2. ANAGRAMAS

Además de los juegos lingüísticos provocados por homofonía, existen aunque menos frecuentes, unos cuantos casos en los que aparecen anagramas, esto es, la transposición de las letras de una palabra o de una expresión que sirve para crear una nueva construcción (Coulmas, 1999: 17), en este caso con una intención lúdica. El origen de esta práctica explica la intención con la que se desordenan las letras de una palabra o expresión, puesto que su uso original estaba especialmente vinculado con el encubrimiento de misterios ocultos por los escritores hebreos (EB, 2011). Esta necesidad de ocultar algo es precisamente la que ha provocado que a lo largo de la historia hayan sido muchos los artistas que se han escondido bajo un pseudónimo anagramático, como Nabokov, quien usó el nombre de *Vivian Darkbloom* en *Lolita*, o Paul Verlain, quien se refería a sí mismo bajo el sobrenombre de *Pauvre Lélian*. En la actualidad, su uso sigue dependiendo de la ocultación de determinada información, especialmente si lo que se dice es una crítica o sátira sobre el tema o la persona tratada.

El análisis que hemos llevado a cabo nos ha permitido identificar tres anagramas diferentes a lo largo de toda la producción poética experimental de Cummings. Éstos aparecen en los poemas “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), “from the cognoscenti” (CP 334) y “ardensteil-henarub-izabeth” (CP 726), en los cuales, el uso del anagrama está relacionado con esta función encubridora, tal y como acabamos de explicar.

En “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), las letras de la palabra *grasshopper* aparecen desordenadas a lo largo del poema, hasta que resultan reordenadas en el verso final:

```

                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
                who
a)s w(e loo)k
upnowgath
                PPEGORHRASS
                eringint(o-
aThe):l
                eA
                !p:
S                a
                (r
                .gRrEaPsPhOs)
rlvIn
to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 396

La lectura de este texto resulta impenetrable por la particular disposición de las letras en varios de sus versos, además de por la acentuada fragmentación y el uso de los signos de puntuación y los espacios en blanco. Sobresalen especialmente las palabras *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r*, *PPEGORHRASS* y *gRrEaPsPhOs*, completamente incomprensible hasta que la lectura nos lleva al último verso, donde nos damos cuenta de que dichos usos son en realidad una transposición de la palabra saltamontes — *grasshopper*—, elemento principal de este poema.

En “from the cognoscenti” (CP 334), Cummings lo emplea para referirse a Charles Darwin como *radarw leschin*, una referencia que el propio poeta explicó a Norman Friedman en una carta no publicada del año 1955 (Webster, 2013). Igualmente, Cummings esconde a Elizabeth Arden y Helena Rubinstein en “ardensteil-henarub-izabeth)” (CP 726), precisamente porque el poema es una crítica mordaz contra los tratamientos de belleza de ambas marcas. Kidder (1979) se refiere a este verso del siguiente modo:

[...] a wonderful word combining Elizabeth Arden’s beauty treatments with hens, henna, rubs, and perhaps curiously New York spelling of ‘style’. The product of such treatments [...] has a ‘p-e-r-f-e-c-t-l-y-d-e-a-d’ voice that frightens even the park’s boldest pigeons.

Kidder, 1979: 208

4.2.3. OTRAS CATEGORÍAS MENORES

Junto a la representación de variaciones lingüísticas y la creación de juegos de palabras, hemos clasificado otros recursos de desviación grafológica bajo la denominación de *otras categorías menores*. Estas categorías responden a una frecuencia más baja que las anteriores, y se organizan en torno a tres funciones principales: el control del proceso de lectura, la representación de elementos orales y la creación de procesos de representación icónica.

En primer lugar, el *control del proceso de lectura* mediante la manipulación ortográfica se ha revelado común en la poesía experimental de Cummings, aunque este efecto es provocado con mayor frecuencia por los espacios en blanco y los signos de puntuación. El ejemplo más evidente lo tenemos en el poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), en el que Cummings se vale de las letras que componen la palabra *grasshopper* para alterar el orden natural de nuestro proceso de lectura:

```

                                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
                                who
a)s w(e loo)k
upnowgath
                                PPEGORHRASS
                                eringint(o-
aThe):l
                                eA
                                !p:
S                                a
                                (r
rlvInG                                .gRrEaPsPhOs)
to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;

```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 396

El desorden en la escritura de la palabra *grasshopper* está vinculado con el propio contenido del poema, lo que da como resultado una correspondencia entre la ortografía del texto y los saltos del animal. En esta dislocada representación del movimiento del saltamontes, participan activamente las letras mayúsculas, las cuales sirven para indicar la aproximación física del animal. El sentido caótico que provoca la particular distribución de las letras está explicado por Kidder (1979), quien considera que hay un doble proceso en el poema: en un principio, las letras están revueltas, pero el autor no mezcla minúsculas y mayúsculas (*r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r* en el primer verso, *PPEGORHRASS* en el segundo); después, el autor emplea la letra mayúscula y además organiza las letras facilitando la pronunciación de éstas —*gRrEaPsPhOs*—, para finalmente llegar a la forma correcta —*grasshopper*— (Kidder, 1979: 108). La peculiar composición de este poema altera nuestro proceso de lectura, de manera que se asemeja a los propios movimientos del saltamontes. La particularidad radica precisamente en el desorden de las letras, algo poco común en otros poemas de Cummings, quien prefiere recurrir a los espacios en blanco y los signos de puntuación para determinar nuestro proceso de lectura.

En segundo lugar, se encuentran aquellos poemas en los que la ortografía aparece alterada con el fin de representar *rasgos que pertenecen al discurso oral*, como son las interrupciones entre los hablantes o la elevación del tono de voz de éstos. En todo nuestro

corpus de análisis, tan sólo el poema “o” (CP 400) incluye este efecto, al transcribir una conversación oral entre dos personas.

o
sure)but
nobody unders(no
but Rully yes i
know)but what it comes

to(listen you don't have to

i mean Reely)but(no listen don't
be sil why sure)i mean the(o
well ughhuh sure why not yuh course yeh well
naturally i und certain i o posi but

i know sure that's)but listen here's

(correct you said it yeah)but
listen but(it's Rilly yeh
ughhuh yuh)i know

(o sure i

know yes
of

course)but what i mean is Nobody Understands Her RERLY

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 400

Algunas de las palabras que forman parte de este diálogo están incompletas — *unders* en el tercer verso, *sil* en el octavo, *und* y *posi* en el décimo—. La supresión de las sílabas finales de determinadas palabras sirve para indicar las interrupciones que uno de los hablantes hace al otro —*but/nobody unders(no/ but Rully yes i/ know)*— así como las expresiones incompletas en las que el propio hablante no finaliza la oración —*naturally i und certain i o posi*—. La fragmentación caótica de la conversación no permite que la comunicación fluya hasta el último verso, en el que uno de los hablantes afirma que *but what i mean is Nobody Understands Her RERLY*. El diálogo se apoya en otros elementos auxiliares como son los paréntesis, los cuales sirven para diferencias a cada uno de los hablantes, así como las mayúsculas del último verso para indicar el tono de voz mayor del personaje.

En tercer y último lugar, y al igual que ocurre con otros elementos grafológicos, Cummings emplea las alteraciones ortográficas para provocar efectos visuales y auditivos de tipo *icónico*. Estos efectos, además, son de dos tipos en función del grado de representatividad entre el elemento grafológico y su referente: en unos pocos casos, las letras se perciben como objetos físicos cuya presencia tiene un componente visual directo y claro; en otras ocasiones, sin embargo, la iconicidad se produce a nivel mental.

En aquellas ocasiones en las que la letra se percibe como un elemento físico, existe una relación directa entre dicha letra y un determinado objeto. El ejemplo más claro lo hemos encontrado en “o pr” (CP 392), una sátira en contra del progreso en la que Cummings se mofa del presidente de los Estados Unidos:

```
o pr
gress verily thou art m
mentous superc
lossal hyperpr
digious etc i kn
w&ifyou d

n't why g
to yonder s
called newsreel s
called theatre & with your
wn eyes beh

ld The
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 392

En el fragmento mostrado, la letra “o” aparece suprimida en determinados términos siguiendo un patrón específico: en todas las estrofas, la “o” suprimida pertenece al final de cada verso, de manera que las palabras *progress*, *momentous*, *supercolossal*, *hyperprodigious*, *know*, *don't*, *go*, *so-called*, *own* y *behold* la han perdido. La letra ausente es siempre la misma, como también es siempre la misma posición en la que dicha letra desaparece. La segunda parte del poema es aún más relevante, puesto que en ella, vuelve a aparecer la ortografía normativa a partir de la repetición del sintagma *The President of the United States*:

```
[...]
(The president The
president of The president
of the The)president of

the(united The president of the
united states The president of the united
states of The President Of The)United States

[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 392

Hace falta llegar a la parte final del poema para volver a observar la supresión de dicha letra en *supposedly* y *throwing*:

[...]

```
Of America unde negant redire quemquam supp  
sedly thr  
w  
i  
n  
g  
a  
b  
aseball
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 392

La importancia de la letra <o> en este poema radica en el hecho de que, a través de la manipulación ortográfica, Cummings la convierte en un elemento marcado [*foregrounded*] cuyo carácter sobresaliente nos permite advertir la relación icónica entre la apariencia visual de la letra y la bola de beisbol lanzada en el saque de honor por el presidente del país.

Algo similar sucede en “twi-”(CP 351), un poema que describe la luna nueva durante un amanecer. La escena se presenta llena de pájaros —*bird/ful/-ly*— y marcada por el ruido de las campanas —*a/c(h)luck/(l)ing of just bells (touch)ing*—. Una vez descrita la imagen, la segunda parte del poema se centra en la descripción de la luna, y en cómo ésta desaparece entre las montañas. Esta desaparición se materializa en las últimas palabras del poema, *O impercept i bl*, en las que falta alguna letra para completar el sentido del verso. La supresión de la letra *e* identifica el proceso visual a través del cual deja de verse la luna. Si bien en este caso el trazado de la letra no se corresponde con lo representado, sí se mantiene una relación directa entre la ortografía del verso y la imagen propuesta en el poema.

Frente a estos ejemplos de representación directa de una imagen u objeto físico, hemos observado otros casos en los que la manipulación ortográfica crea un efecto icónico de carácter indirecto, en el que no existe una relación visual entre las letras y su referente y donde generalmente lo que se aporta es un efecto de movimiento. Sobre este proceso en particular, Michael Webster (2001) dedica parte de su artículo “Magic Iconism: Defamiliarization, Sympathetic Magic, and Visual Poetry” (2001). Para Webster, este tipo de proceso sigue siendo icónico, si bien se trata de un iconismo *no mágico*, ya que es el propio lector el que crea el movimiento como un proceso mental en lugar de una conexión entre el icono y el contenido o referente:

Cummings's visual poetry usually stresses the need for the reader to create movement and life. For example, Cummings's famous iconic description of Buffalo Bill's marksmanship, 'break onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat', imitates both the rapidity of William Cody's gunfire and the speech pattern of an American reporting the event, but it does not seek to create a magic connection between icon and content (nature), or to call forth the absent and transform it in some way.

Webster, 2001: 108

En los poemas en los que aparece este proceso, existen dos posibilidades diferentes: por un lado, que Cummings añada o repita las letras de una palabra para provocar un efecto de descubrimiento o finalización; por otro, que reduzca o suprima las letras para provocar lo contrario, esto es, un efecto de ocultación, supresión o desvanecimiento. Sin embargo, los casos de descubrimiento o finalización son mucho más frecuentes.

El grupo de descubrimiento o finalización se caracteriza por ser más frecuente en la poesía experimenta de Cummings. Aunque en un principio, el poeta apenas lo utiliza, este proceso se hace más presente con la publicación de *No Thanks* (1935) y *New Poems* (1938), en los que hemos encontrado un mayor número de ejemplos. Uno de los poemas que mejor ejemplifican este efecto es "as if as" (CP 423), en el que Cummings manipula la ortografía del último verso, sugiriendo de esta forma la imagen progresiva y de descubrimiento que se produce en los amaneceres:

[...]

mmamakmakemakesWwOwoRworLworld

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 423

Igualmente, en el poema "brIght" (CP 455), Cummings utiliza varios signos de interrogación que actúan como un comodín del que se sirve para descubrir la palabra *star* a través de diferentes versos. Asimismo, en "fl" (CP 488), la modificación de la palabra *coughing* y el aislamiento del verso en el que aparece sugieren la tos de dos vagabundos a los que Cummings dedica este poema:

brIght
bRight s??? big
(soft)
soft near calm
(Bright)
calm st?? holy
(soft briGht deep)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(wHo
Yes
near deep wh0 big alone soft near
deep calm deep
????Ht ?????T)
Who(holy alone)holy(alone holy)alone

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 455

[...]
f
ooli
shsh
apes
ccocoucoughcoughcoughi
ng with me
n more o
n than in the
m

Cummings, 1940; en Cummings, 1994a: 488

El grupo de ocultación, supresión o desvanecimiento está formado por los poemas “birds” (CP 448) y “floastfloaflofl” (CP 431), en los que E. E. Cummings produce un efecto completamente contrario al que acabamos de ver. En “birds” (CP 448), el poeta descubre una bandada de pájaros en un amanecer. La grandeza de esta escena queda representada mediante la fragmentación y el descubrimiento de la palabra *vastness* en los primeros versos:

```
[...]  
tw  
iligH(  
t's  
    v  
      va  
        vas  
vast  
  
ness. [...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 448

Los últimos versos del poema describen el alejamiento de los pájaros de la escena mostrada. En ellos, Cummings invierte el proceso ortográfico mediante la supresión paulatina de las letras que forman la palabra *are*, creando así el efecto de desvanecimiento citado previamente:

```
[...]  
(  
  are  
    ar  
      a
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 448

En definitiva, y a tenor de los análisis realizados, podemos afirmar que E. E. Cummings emplea la ortografía principalmente para representar las variaciones lingüísticas características de algunas voces poéticas en su discurso, así como para crear juegos de palabras. Asimismo, el control del proceso de lectura, la representación de elementos característicos de la oralidad y la creación de efectos icónicos son advertidos a través de la manipulación ortográfica, si bien son menos frecuentes que los anteriores. En comparación con la puntuación y la tipografía, hemos observado que el aprovechamiento de la ortografía es menos productivo, pues el poeta crea menos efectos y éstos son apreciables en un menor número de poemas si los contrastamos con ambos niveles grafológicos, como veremos en los siguientes capítulos.

5.

PUNTUACIÓN

Punctuation is to words as cartilage is to bone, permitting articulation and bearing stress. Like layout it is always there and frequently critical, but rarely thought about.

En el capítulo 5 de la presente tesis doctoral, estudiamos la forma en la que E. E. Cummings utiliza los signos de puntuación y los espacios en blanco. La primera sección está dedicada a los signos; en cada uno de ellos, analizamos los usos normativos y los usos estéticos, los cuales varían bastante de unos a otros: mientras los paréntesis o los signos de exclamación provocan una gran variedad de efectos, otros signos como el punto o la coma están más limitados desde una perspectiva funcional. La segunda sección está dedicada a los espacios en blanco. En este apartado, analizamos la evolución de este aspecto grafológico a lo largo de la producción poética de Cummings y estudiamos los procesos de desviación que el poeta lleva a cabo. Después de clarificar el funcionamiento de los espacios en blanco, explicamos las diferentes funciones que esta opción grafológica es capaz de producir en el discurso poético experimental de Cummings. Igualmente, y tanto para los signos de puntuación como para los espacios en blanco, prestamos atención a los contextos en los que estos usos se producen y ofrecemos ejemplos que justifiquen nuestra tesis.

5.1. LOS SIGNOS DE PUNTUACIÓN

A las funciones tradicionales de cada uno de los signos de puntuación, Cummings añade otros valores que dan a su discurso efectos muy diversos: el guión, por ejemplo, le sirve para transmitir un sentido caótico al contenido del poema o provocar efectos icónicos, además de para dividir una misma palabra en distintos versos o unir dos o más vocablos en un único elemento. Mientras algunos signos como los paréntesis o la exclamación e interrogación destacan por aportar una gran cantidad de valores, otros como el punto, la coma o la raya están más limitados. Aún así, las posibilidades son inmensas, y en diversas ocasiones, un solo signo de puntuación provoca varios sentidos a la vez (v. tabla 5.1).

En cada uno de los siguientes apartados, presentamos los resultados de nuestro análisis. En primer lugar, descubrimos las funciones que tradicionalmente se han asociado a cada signo. Para explicar esta cuestión, nos hemos basado fundamentalmente en el manual de Partridge, *You Have a Point Here: A Guide to Punctuation and its allies* (1983). El motivo principal es que se trata de uno de los pocos manuales dedicados por completo a la puntuación, ofreciendo una información amplia y fiable. Sobre los usos del español, hemos empleado la *Ortografía de la Lengua Española* (2009), donde se recogen los usos de los principales signos de puntuación. En segundo lugar, exponemos los valores adicionales que E. E. Cummings aporta a través de sus poemas. Debido a la cantidad de signos empleados y de funciones realizadas, hemos ordenado dichos signos según las categorizaciones empleadas por Lennard ([1996] 2005): signos pausales, indicadores tonales, (des)agregadores, signos de omisión y reglas. De esta forma creemos poder obtener una visión más precisa de la técnica puntual de Cummings, y de cómo ésta fue evolucionando y enriqueciéndose a lo largo de sus distintas publicaciones.

Para facilitar la lectura de estos análisis, incluimos a continuación la tabla 5.1., en la cual aparecen resumidos todas y cada una de las funciones asociadas a cada signo empleado por E. E. Cummings.

Capítulo 5. Puntuación

Tabla 5.1. Funciones normativas y estéticas de los signos de puntuación en la poesía experimental de E. E. Cummings

		SIGNOS PAUSALES			INDICADORES TONALES		(DES)AGREGADORES		SIGNOS DE OMISIÓN		REGLAS		
		Coma	Punto y coma	Dos puntos	Punto	Interrogación	Exclamación	Paréntesis	Comillas	Apóstrofo	Puntos suspensivos	Guión	Raya
F. NORMATIVAS	Pausa				Pregunta	Exclamación		Cita	Omisión	Pausa	Composición	Interrupción	
	Aposición	Acumulación narrativa	Anuncio	Parada final	Orden		Subversión expectativas	Cita dudosa	Posesión		División	Diálogo	
	Localizaciones	Con conectores	Explicación/definición	Abreviaturas	I. crítica	Interjección	Signo matemático	Énfasis			Doble alternativa	Pausa	
	Vocativo	Aposición	Equivalencia		Junto a marcadores discursivos de relación			Extranjerismos				Aposición	
		Listas	Progresión lógica		Gradación			Dialectismos / vulgaridades					
F. ESTÉTICAS	Énfasis/focalizador		Paréntesis / inciso	Énfasis	Omisión		Heteroglosia				Caos	Apelación	
							Orden						
	Tempo						Temporalidad/simultaneidad				Pronunciación/silibificación		
	Caos						Caos				Iconicidad		
							Nivelación				Énfasis		
	Iconicidad visual				Iconicidad visual		Iconicidad (visual)						
						Iconicidad fonética	Valor nulo						
	Esquema/patrón					Esquema/patrón	Juegos de palabras				Esquema/patrón		
						Listados/esquema/patrón							

5.1.1. SIGNOS PAUSALES

5.1.1.1. COMA

La coma [*comma*] indica la parada más corta de todos los signos pausales: el punto, el punto y coma, los dos puntos y la coma.¹ El término procede del latín *comma*, que a su vez proviene del griego *komma* y *koptein*, que significa cortar (Partridge, 1983: 14). Consecuentemente, su función principal es la de separar oraciones, sintagmas y palabras para ofrecer la información de forma más lógica, así como para indicar pausas de lectura. Desde el punto de vista normativo, la coma es empleada por Cummings para indicar pausa, aposición y localización, así como para llamar la atención de alguien o algo; creativamente, este signo enfatiza determinadas partes en un poema, indica el tempo del mismo, contribuye al sentido caótico de algunas composiciones, implica procesos icónicos y es utilizado de forma esquemática (v. tabla 5.2). La principal particularidad de este signo de puntuación es la cantidad de funciones estéticas que cumple, una característica que comparte con los otros signos pausales y que la convierte en uno de los más creativos en la producción poética de Cummings.

Tabla 5.2. Categorías funcionales de la coma en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	PAUSA	General		CP 64, CP 103, CP 108, CP 114, CP 201, CP 228, CP 235, CP 253, CP 268, CP 287, CP 312, CP 321, CP 333, CP 336, CP 346, CP 350, CP 354, CP 417, CP 429, CP 444, CP 553, CP 584, CP 604, CP 655, CP 697, CP 701, CP 722, CP 793.
		Pausa adversativa		CP 114, CP 319, CP 403, CP 657.
		Pausa temporal		CP 82, CP 246.
		Pausa separativa		CP 82, CP 228, CP 389, CP 553, CP 793.
		Interrupción		CP 228, CP 319, CP 287, CP 611, CP 779.
	VOCATIVO	CP 72, CP 76, CP 108, CP 253, CP 354, CP 372, CP 604, CP 793.		
DIRECCIÓN	CP 322.	APOSICIÓN	CP 228.	
F. ESTÉTICAS	FOCALIZADOR	CP 61, CP 64, CP 103, CP 108, CP 114, CP 253, CP 287, CP 311, CP 343, CP 396, CP 426, CP 448, CP 471, CP 532, CP 656, CP 701, CP 792.		
	CONTROL TEMPO	CP 82, CP 246, CP 250, CP 278, CP 287, CP 332, CP 346, CP 388, CP 389, CP 423, CP 431, CP 487, CP 655, CP 676, CP 697, CP 835.		
	CAOS	Fragmentación	CP 87, CP 263, CP 320, CP 348, CP 423.	
		Acto sexual	CP 195, CP 246.	
		Pelea de boxeo	CP 387, CP 430.	
	SECUENCIA PAUSAL, ESQUEMA	Progresión (distintos signos)	CP 82, CP 201, CP 246, CP 263, CP 351, CP 362, CP 372, CP 387, CP 416, CP 423, CP 445, CP 471, CP 487, CP 495, CP 532, CP 584, CP 655, CP 656, CP 657, CP 710, CP 722, CP 726, CP 779, CP 792, CP 820, CP 838.	
Repetición (mismo signo)		CP 416.		

¹ Para obtener más información sobre la coma, consultar el capítulo 3 de Partridge (1983), dedicado por completo a este signo de puntuación.

USOS NORMATIVOS

La coma es utilizada de forma normativa por E. E. Cummings para indicar pausa, así como para señalar la localización de algunas ciudades o emplearla con una intención vocativa. A estas funciones dedicamos los siguientes párrafos.

De acuerdo a la norma, la función principal de la coma es la de indicar una *pausa* breve que añade lógica y claridad a un texto (Lennard, [1996] 2005: 116). Dado que esta definición es muy amplia, Partridge identifica algunos de los aspectos más básicos que puede transmitir este signo, y que son los de separación, causalidad, temporalidad, condicionalidad, contrariedad u oposición; además, se emplea como apóstrofe o llamamiento, para indicar fechas o lugares, y para provocar una interrupción, una aposición o a modo de paréntesis, entre otros. Como afirma Partridge, “one could classify still further, but there would be little point in doing so. Most of the simple uses of the comma fall under one or other of the above heads; the remainder are analogous to one or other of them.” (1983: 38).

Esta función pausal es la que se percibe con mayor frecuencia dentro de la poesía experimental de E. E. Cummings, al menos en lo que a usos normativos se refiere. Normalmente, las pausas que indican este signo de puntuación son generales, sin aportar un valor específico determinado más allá de la parada. Esto sucede, por ejemplo, en “writhe and” (CP 61), una descripción del atardecer en una ciudad cualquiera:

```
[...]           As
peacefully,
lifted
into the awful beauty
                               of sunset
[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 61

O en “that melancholy” (CP 697), una escena callejera en la que la voz poética se encuentra a un organista tocando en la calle, acompañado por su cacatúa:

```
[...]
but now, as Mr bowing Cockatoo

proffers the meaning of the stars
[...]
```

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 697

Sin embargo, en otras ocasiones la función pausal de la coma indica otros valores adicionales como los de oposición, temporalidad, separación, interrupción. Su valor

separativo se aprecia en “5” (CP 82), donde Cummings emplea la coma para distinguir a los turcos que juegan al backgammon de los que observan su juego:

```
5
derbies-with-men-in-them smoke Helmar
cigarettes2
play backgammon,3 watch

[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 82

En “why” (CP 793), una reflexión sobre el amor y el dinero, la voz poética concluye su reflexión de la siguiente forma:

```
[...] But

what does
do,
has always done
;&

will do alw
-ays something
is(guess)yes
you're
right:my enemy

. Love
```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 793

En ellos, como se aprecia, la coma separa elementos que pertenecen a la misma categoría gramatical, en este caso, el tiempo presente, pasado y futuro del verbo *to do*.

La pausa adversativa o de oposición se caracteriza por enfrentar ideas antagónicas como las que aparecen en las oraciones *go/ [...] to the/ ant,thou ant-/ eater* (CP 403) o *I could have been/ You, You/ might have been I* (CP 319). Merece la pena indicar el poema “the little horse is newLY” (CP 657), donde la voz poética afirma sobre el potro recién nacido del poema que *he knows nothing,and feels/ everything* (CP 657).

La pausa temporal es la que se utiliza para indicar una sucesión de diversas acciones a modo de narración, como la que aparece en el ya mencionado “5” (CP 82):

[...] enter
 paperboy, c

 buys Bawstinamereekin, exit
 paperboy [...]

 x and y
 play, effendi approaches, sets
 down coffee withdraws
 a and c discuss news in

 turkish [...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 82

Y en “she being Brand” (CP 246), donde la voz poética describe paso a paso el acto sexual como si estuviera estrenando un coche por primera vez:

[...] i went right to it flooded-the-carburetor cranked her

 up, slipped the
 clutch [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 246

Finalmente, hay comas que sirven para señalar cambios en el nivel discursivo del poema. A menudo, este tipo de pausas indican valoraciones subjetivas de la voz poética, como sucede por ejemplo en “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319). En este poema, que describe la escena en la que se encontraron los cadáveres de un hombre y su pareja después de que éstos se suicidaran, la voz poética concluye su descripción de los hechos aportando una valoración personal sobre el suceso, la cual queda resaltada por el empleo de la coma:

[...] (&

 both all hopped
 up) prettily
 then which did
 lie
 Down, honestly

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 319

De forma parecida, en “here’s a little mouse)and” (CP 287) la voz poética emplea la coma para reflexionar sobre el ratón protagonista del poema —*here’s a Little mouse)and/ what does he think about, i/ wonder* (CP 287)—, una función que se repite en otros textos como “POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (228).

Cummings emplea la coma según algunos otros usos normativos, aunque con menos frecuencia. De esta forma, utiliza en una ocasión la coma para indicar el nombre de

la *ciudad* de su primera esposa, Elaine D'Orr —*Troy, / / n.y.*— en el poema “poor But TerFLY” (CP 322). Asimismo, destacan algunos usos *vocativos* de este signo de puntuación, usados con relativa frecuencia. Aunque la mayoría de los casos incluyen la coma seguida del personaje requerido —*nix,kid* (CP 72), *not old,Harry* (CP 76), *How do you find the sun,ladies?* (253), *forgive us, o life!* (CP 604)—, en ocasiones la llamada de atención se produce mediante el empleo de un verbo en modo imperativo:

```
[...]  
look,  
    this was of a child  
's shy foot among cool ferns
```

[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 372

Finalmente, la coma sirve a Cummings para indicar aposición, esto es, un grupo gramatical que va justo detrás de la coma y que especifica o explica lo que aparece antes del signo. En “POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL” (CP 228) aparecen dos ejemplos de este tipo, uno en el mismo título del poema y otro en sus primeros versos:

```
take it from me kiddo  
believe me  
my country,'tis of  
  
you, [...]
```

Cummnings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

USOS CREATIVOS

Frente a estos usos normativos que acabamos de ver, hemos establecido cuatro categorías que pueden considerarse innovadoras, puesto que provocan diversos efectos que van más allá de las reglas ortográficas: la focalización de un elemento determinado dentro del poema, el control del tempo, la contribución al sentido caótico y el uso del signo de forma puramente esquemática.

El uso más común de todos es el *focalizador*, con el que la coma llama la atención del lector sobre una palabra o un verso en concreto. Con esta intención, la coma puede aparecer antes o después de lo marcado. Esta función focalizadora es muy frecuente, apareciendo especialmente al comienzo del poema. Una muestra de este uso aparece en el poema “birds(/ here,inven” (CP 448), que describe una escena en la que una bandada de pájaros desaparece durante el atardecer. En este caso, la coma sirve para aislar y marcar de forma pronunciada a dichos animales:

```
birds(
    here,inven
ting air
U)sing

tw
iligH(
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 448

Casos similares se producen en otros textos como “here’s a little mouse)and” (CP 287) y “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), en los que Cummings la utiliza para centrar la atención del lector sobre un ratón y un saltamontes respectivamente. En otras ocasiones, sin embargo, la atención no recae sobre el centro del poema, sino sobre cualquier otra cuestión que el autor quiera resaltar:

```
[...]      As

peacefully,
lifted
into the awful beauty
                of sunset

                the young city
putting off dimension with a blush
enters
the becoming garden of her agony
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 61

En este fragmento, Cummings enfoca la atención del lector sobre el sintagma *As/peacefully*, resaltando la tranquilidad y la sensación de paz de la escena que describe el poema, marcada también por la belleza del atardecer y la llegada de la noche —*the becoming garden of her agony*. Algo muy parecido sucede en “windows go orange in the slowly.” (CP 103), también sobre un atardecer. El poema comienza de la siguiente forma:

```
windows go orange in the slowly.
town,      night
featherly swifts
the
    Dark on us
[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 103

Junto a esta función focalizadora o enfática, Cummings también recurre a la coma para controlar el *tempo* del poema, asimilándolo en algunos fragmentos a la acción descrita en los mismos. En “5” (CP 82) se vale de este signo para reproducir, ortográfica y puntualmente, la velocidad de funcionamiento de un fonógrafo que aparece en la escena descrita:

```
[...]  
turkish x and y play b spits  
x and  
y  
play,b starts armenian record  
                                pho  
nographisrunn  
ingd o w, n phonograph  
                                stops.  
[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 82

Aunque el apoyo fundamental de este recurso recae sobre los espacios en blanco, el poeta emplea la coma con el mismo efecto, al igual que sucede al describir el acto sexual —*again slo-wly;bare,ly nudg. Ing—* (CP 246), la caída de las fichas de dominó —*while all the dominoes)fall:down;in,rows—* (CP 332) o el derrumbe de un galeón —*!ye/ galleon/ wilts/ b:/ e;n,d/ / i/ ng/ like like,like bad,like/ candy—* (CP 389). Sin embargo, y a diferencia de otros signos de puntuación, la coma no produce nunca un efecto de iconicidad visual. Aunque sí es posible que la coma aparezca en un contexto significativamente visual, el valor icónico proviene de otros elementos grafológicos, nunca del propio signo de puntuación. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en “5” (CP 82), donde los cinco personajes turcos que protagonizan la escena acaban abandonando el bar en el que han estado desde el principio. Para indicar esta salida, Cummings emplea la expresión *exeunt ax:by;c*, en la que cada letra representa a cada uno de los personajes, como si se tratara de una ecuación matemática. Dichas letras sustituyen a los nombres de los protagonistas, pero también son un indicativo visual que se identifica con ellos. En esta pseudoimagen, la coma acompaña a dichos elementos icónicos, pero no identifica nada, tan sólo modula la acción descrita. En “weazened Irrefutable unastonished” (CP 253) ocurre algo parecido, ya que Cummings sustituye los veinte dedos descritos —*tWeNtY,fi n g e r s—* por veinte caracteres antes y después de los dos puntos que parten este verso —*with-ered unspea-king:tWeNtY,fi n g e r s,large—* (Webster, 2008: 427). La relación directa entre lo grafológico y el contenido del poema se materializa de forma visual a través de un proceso del que, en este caso, la coma sí forma parte. Se trata de un caso tan aislado que no podemos considerarlo como una de las funciones creativas que cumple la coma. La particularidad de estos y otros ejemplos es que son en cierto modo icónicos, pues existe una relación, aunque indirecta, entre la escena descrita y los elementos gráficos empleados por el autor.

Al igual que sucede con muchos de los elementos grafológicos, la coma también es un instrumento que Cummings emplea para reforzar el *sentido caótico* de algunos poemas. Sucede especialmente cuando el autor describe escenas callejeras o de la naturaleza de manera fragmentada, como sucede en “*inthe,exquisite;*” (CP 87), “*thethe*” (CP 320), “*n(o)w*” (CP 348) o “*as if as*” (CP 423); pero también se da cuando narra el acto sexual en “*i will be*” (CP 195) y “*she being Brand*” (CP 246), y cuando muestra peleas de boxeo en los poemas “*i*” (CP 387) y “*ondumonde*” (CP 430).

Finalmente, la coma sirve a Cummings para crear una *secuencia* de signos de puntuación, sin que ésta aporte ningún valor adicional al poema. El único sentido que parece tener este uso, y que se da precisamente con los cuatro signos pausales es emplearlos arbitrariamente, por el simple gusto de que parezcan en los versos. Esto es lo que sucede precisamente en uno de los últimos poemas que publicó Cummings, “D-re-A-mi-N-gl-Y” (CP 838), en el que el último verso no parece tener ningún valor en relación con el contenido del poema:

,;:…:,

Si en este caso Cummings aísla la secuencia por completo, lo normal es que el autor incluya los signos entre las letras de una palabra determinada —*t,h;r:u;s,h;e:s* (CP 820), *s,p;r:i;n,g* (CP 726), *groa/ ning.ish:ly;* (CP 656)—, entre las palabras de uno o varios versos —*s.ti:rst;hiso,nce;ma:n* (CP 710), *c r O/ wing;ly:cry.be,gi N s* (CP 423), *a, strut:do;colours;are:m,ove* (CP 445)— e incluso esparcidos a lo largo del poema, como sucede en “the little horse is newLY” (657) o “(im)c-a-t(mo)” (CP 655). En todos estos casos, como decimos, el empleo de los signos no contribuye expresivamente al poema, a excepción de aquellos casos en los que aparece simultáneamente junto a otros efectos.

5.1.1.2. PUNTO

De acuerdo con la norma, el punto [*point, full point, full stop o period*] posee dos funciones principales: introducir una pausa al final de una oración e indicar omisión en abreviaturas e iniciales.² El término original con el que se designa a este signo es *period*, el cual procede del francés *période*, que a su vez proviene del latín *periodus* y del griego *periodos*. Éste último está formado por las palabras *peri* (que significa alrededor) y *hodos* (que significa camino). Para Partridge, se deduce de su origen etimológico que significa “a going round, hence a rounding off, especially as applied to time, more especially still the time represented by a breathing.” (1983: 9). Normativamente, el punto es empleado por Cummings para indicar pausa o parada final, así como en abreviaturas; desde el punto de vista estético, el punto sirve al poeta para provocar énfasis, control del tempo y caos, y es empleado también en ocasiones de forma esquemática (v. tabla 5.3). De todos los signos de puntuación que indican pausa, el punto es el más importante y el que indica la pausa mayor, siendo capaz de funcionar por sí mismo en la mayoría de las oraciones simples (1983: 9) (v. tabla 5.4). Aunque E. E. Cummings emplea este signo de puntuación a lo largo de toda su obra, la frecuencia de uso es curiosamente menor que la de la coma y la de otros signos puntuales.

² Para obtener más información sobre este signo, consultar los capítulos 2, 4 y 11 de Partridge (1983).

Tabla 5.3. Categorías funcionales del punto en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIÓNES NORMATIVAS	PARADA	CP 64, CP 65, CP 82, CP 98, CP 108, CP 201, CP 228, CP 312, CP 347, CP 397, CP 401, CP 423, CP 430, CP 431, CP 469, CP 697, CP 701, CP 793, CP 820, CP 823.	
	PARADA FINAL	CP 195, CP 268, CP 354, CP 372, CP 426, CP 657.	
		* Otros signos que indican parada final	Coma: CP 320, CP 429, CP 471, CP 838. Paréntesis: CP 347. Punto y coma: CP 396. Interrogación: CP 722, CP 727.
	ABREVIATURAS	CP 246, CP 322, CP 335.	
F. ESTÉTICAS	CAOS	CP 87, CP 320.	
	CONTROL DEL TEMPO	CP 103, CP 113, CP 114, CP 246, CP 263, CP 278, CP 312, CP 343, CP 388, CP 417, CP 423, CP 445, CP 448, CP 710.	
	ÉNFASIS	CP 347, CP 384, CP 471, CP 793.	
	ESQUEMA	CP 362, CP 372, CP 416, CP 423, CP 426, CP 445, CP 471, CP 487, CP 532, CP 584, CP 632, CP 656, CP 657, CP 710, CP 838.	

USOS NORMATIVOS

El punto es empleado por Cummings de forma normativa para indicar pausa o parada final, así como en las abreviaturas.

La función principal del punto es la de indicar el fin del sentido gramatical y lógico de un periodo u oración. En este sentido, el punto implica una *pausa* que es la mayor de todas las que se pueden expresar a través de los signos puntuales. Para entender bien las diferencias entre las pausas provocadas por los distintos signos de puntuación, Partridge ofrece una tabla en la que indica el valor pausal de cada uno de los signos:

Tabla 5.4. Valores relativos de los signos que indican pausa (Partridge, 1983: 91)

Parentheses	1 or 2
Comma	2 or 1
Dash	3-5
Semicolon	6
Colon	8
Period	10

En una escala del 1 al 10, el paréntesis tiene un valor de 1 o 2, mientras que el punto, en el extremo completamente opuesto, posee un valor de 10 (Partridge, 1983: 92).³ Teniendo en cuenta esta mayor amplitud, Cummings emplea paradas lógicas y coherentes que separan oraciones independientes e ideas completas. El primer poema de nuestro corpus de análisis en el que se produce este uso es “the/ sky/ was” (CP 64). En él, este signo de puntuación actúa como elemento articulatorio fundamental del texto al dividir el poema en dos partes completamente diferentes:

³ Partridge (1983) considera que el valor exacto de cada signo es arbitrario, puesto que los valores varían en función de su importancia sintáctica o de su duración retórica en función de las posibilidades prácticamente infinitas que ofrece el contexto (1983: 93).

```

the
  sky
    was
can dy lu
minous
  edible
spry
  pinks shy
lemons
greens coo l choc
olate
s.

un der,
a lo
co
mo
  tive s   pout
            ing
              vi
                o
                  lets

```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 64

El punto que se utiliza en el verso octavo separa las dos partes fundamentales que componen el poema: la primera, en la que la voz poética describe el cielo, y la segunda, en la que el foco de atención se desplaza hacia la locomotora y su movimiento oscilante. Un caso muy similar es el de “i was considering how” (CP 65), en el que el punto organiza el poema en torno a dos secciones principales: la primera muestra la reflexión de la voz poética sobre una estrella en la noche —*i was considering how/ within night’s loose/ sack a star’s/ nibbling in-/ fin/ -i-/ tes-/ i/ -mal-/ ly devours/ / darkness [...]*—; la segunda interrumpe esta reflexión describiendo el brillo de esa misma estrella ante la mirada de la voz poética —*when over my head a/ shooting/ star/ Bur s/ (t/ into a stale shriek/ like an alarm-clock*. Otro caso es el de “into the strenuous briefness” (CP 108), en el que, apoyado en un esquema repetitivo y los espacios en blanco, Cummings marca el tiempo del poema a la vez que indica las grandes pausas que articulan sus versos:

into the strenuous briefness
Life:
handorgans and April
darkness, friends

i charge laughing.
Into the hair-thin tints
of yellow dawn,
into the women-coloured twilight

i smilingly
glide. I
into the big vermilion departure
swim, sayingly;

(Do you think?)the
i do, world
is probably made
of roses & hello:

(of solongs and, ashes)

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 108

Junto a estos y otros ejemplos —“5” (CP 82), “the waddling” (CP 98), “(one!” (CP 201) o “oil tel duh woil doi sez” (CP 312) entre otros— que demuestran el uso ortodoxo del autor, cabe mencionar el caso de las *paradas finales*: tan sólo en seis de los ciento setenta poemas que componen el corpus de análisis, E. E. Cummings emplea el punto para indicar el cierre definitivo del poema, convirtiendo así a este signo de puntuación en el elemento marcado. Esto sucede en “i will be” (CP 195), “it’s jolly” (CP 268), “i’d think ‘wonder” (CP 354), “ítem:is” (CP 372), “theys sO alive” (CP 426) y “the little horse is newly” (CP 657). Curiosamente, muchos de sus poemas de cierran mediante el uso de otros signos de puntuación alternativos como la coma (CP 320, CP 429, CP 471, CP 838), el paréntesis (CP 347), el punto y coma (CP 396) o el signo de interrogación (CP 722, CP 727). El resto de los poemas que hemos incluido en nuestro análisis quedan abiertos al omitirse cualquier signo pausal.

La segunda función empleada por Cummings es la de omisión en *abreviaturas e iniciales*. En este sentido, encontramos en la poesía experimental de E. E. Cummings un par de ejemplos que así lo muestran: la locución *O.K.* en “she being Brand” (CP 246), la abreviatura *n.y.* como sustituto de *New York* en “poor But TerFLY” (CP 322), o las siglas del falso pseudónimo que Cummings inventa para el escritor Wright, *S. S. Van Merde*, en “murderfully in midmost o.c.an” (CP 335).⁴ En este mismo poema, Cummings crea un juego de palabras basado en el uso de las abreviaturas y los puntos: la expresión *o.c.an* del primer verso —*murderfully in midmost o.c.an*— esconde en realidad al poeta irlandés *Ossian* y al vocablo *ocean* en el que supuestamente se lanza el barco descrito en el poema, jugando de esta manera con la similitud fonética de los términos.

⁴ Como ya hemos explicado previamente, *S. S. Van Merde* es el nombre que utiliza E. E. Cummings para insultar a *S.S. Van Dine*, el pseudónimo empleado por Wright para firmar sus publicaciones.

USOS CREATIVOS

Frente a todos estos usos normativos, Cummings utiliza el punto con cuatro efectos discursivos principales: caos, énfasis, control del tempo y esquema. A estas funciones dedicamos los siguientes párrafos.

Al igual que sucede con otros recursos grafológicos como los espacios en blanco o las letras mayúsculas, Cummings coloca el punto aparece en lugares que no corresponde para provocar *caos*, como por ejemplo, entre el núcleo de un sintagma y su premodificador:

[...]

In theex qui site
 morning,
 her surelyeye s sit-ex actly her sitsat a surelyllittle,
 roundtable amongother;littleexactly round. tables,

Her
 .eyes

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 87

O entre las letras que componen una palabra:

[...]

Fields slowly Elysian in
 a firmcool-Ness taxis, s.QuirM
 and, b etw ee nch air st ott er s thesillyold
 WomanSellingBalloons

[...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 87

Además de para crear o reforzar el sentido caótico de los versos, Cummings se apoya en la función pausal del punto para controlar así el *tempo* del poema, asimilando la velocidad de la acción descrita en los versos a la del proceso de lectura de los mismos. Se trata de un proceso vinculado al movimiento, el cual indica pausas forzadas en lugares inesperados. Algunos de estos poemas representan escenas naturales; en “windows go orange in the slowly.” (CP 103), el punto indica la velocidad con la que cambia el color del cielo:

windows go orange in the slowly.
town, [...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 103

En “snow)says!Says” (CP 417), el mismo signo permite asimilar la velocidad de la nieve al caer, forzando al lector a identificar este proceso:

snow)says!Says
over un
 graves
 der, speaking
(says.word
Less)ly(goes
[...]

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 417

En otras ocasiones, la velocidad indicada corresponde a escenas que describen el acto sexual. En “i am going to utter a tree” (CP 114), el último punto empleado por Cummings sugiere la parada que se produce en el mismo acto por los dos protagonistas del poema:

[...]
last we
on the groaning flame of neat huge
trudging kiss moistly climbing hideously with
large
minute
hips, O
 .press
worms rushing slowly through loam

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 114

Igualmente, en “she being Brand” (CP 246), el punto indica la velocidad del movimiento en el siguiente verso:

[...]
again slo-wly;bare,ly nudg. ing(my
[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 246

Finalmente, Cummings reproduce movimiento en otro tipo de escenas. En “Among/ these/ red pieces of” (CP 278), la voz poética nos presenta la imagen de un atardecer en Italia y un tren en el que viajan algunos pasajeros. El movimiento de este medio de transporte y la brusquedad con la que acelera se plasma en el uso del punto en el penúltimo verso:

[...]

There is nothing left of the world but
 into this noth
 ing il treno per
 Roma si-gnori?
 jerk.
 ilyr,ushes

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 278

El tercer uso creativo del punto tal y como lo emplea Cummings es el uso *enfático* o focalizador, producido cuando el autor aísla un elemento del poema mediante este signo de puntuación. Como consecuencia de este aislamiento, el elemento queda reforzado y es percibido con mayor intensidad por parte del lector. Se trata de una categoría funcional que se da con más frecuencia en otros elementos grafológicos, y que en el caso particular del punto apenas contamos con tres o cuatro ejemplos en nuestro corpus de análisis. El más evidente de todos es el que se produce en “why” (CP 793), un poema en el que a través de una conversación entre dos amigos, se concluye afirmando que el amor puede mucho más que el dinero. Esta superioridad queda marcada grafológicamente a través del uso del punto en el verso final y del uso de un espacio en blanco mayor, con los que la palabra *Love* queda totalmente separada del resto del poema:

[...] But

what does
 do,
 has always done
 ;&

will do alw

-ays something
 is(guess)yes
 you're
 righf.my enemy

. Love

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 793

Otros textos en los que Cummings atribuye un valor enfático al punto son “ how” (CP 347), “moon over gai” (CP 384) y “so little he is” (CP 471).

Finalmente, el autor utiliza en ocasiones este signo de forma *esquemática*, al igual que con otros signos de puntuación. El poema “emptied.hills.listen.” (CP 416) es una buena muestra que ya hemos enseñado con anterioridad, a la que se suman otros ejemplos como “D-re-A-mi-N-gl-Y” (CP 838), “they sO alive” (CP 426) o “it)It will it” (CP 362):

```
[...]  
  
thither :t,ouch soft-ly me and eye(you  
leSs  
  
)ly(un  
      der the mi  
          crosopic world's  
  
whens,wheels:wonders:  
murders .cries :hopes;  
houses,clouds.kisses,  
lice;headaches:ifs.  
  
)  
yet shall  
our Not to  
be  
  
deciphered  
selves  
  
[...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 362

En todos estos casos, el uso esquemático del punto es un recurso meramente formal.

5.1.1.3. DOS PUNTOS

Los dos puntos [*colon*] se utilizan en escritura con una gran variedad de efectos, siendo el más frecuente de todos el que consiste en anunciar o anticipar lo que vamos a mostrar posteriormente: una cita, una lista, un resumen... También se emplean para explicar o definir ideas o conceptos, indicar aposición, establecer un balance de sentido entre las oraciones anterior y posterior al signo, equiparar retórica o rítmicamente las mismas oraciones, señalar contrariedad, complementar la información aportada, interpolar acciones, suplir la ausencia de una conjunción, establecer una relación de acciones o argumentos, ofrecer una conclusión, alternar el uso del punto y coma y cumplir

con otras funciones no puntuales como son las de indicar direcciones, fechas, horas, fracciones o referencias bibliográficas (Partridge, 1983: 52-62). Este signo de puntuación es uno de los cuatro signos llamados pausales, estableciéndose como la segunda parada más larga, sólo por detrás del punto. Su nombre proviene del griego *kolon*, término que hacía referencia al miembro de una persona o animal, a una de las partes de las unidades prosódicas, a una oración y al signo que indica la parada al final de esta oración (Partridge, 1983: 52). Al igual que sucede con otros signos pausales, E. E. Cummings emplea los dos puntos con mucha frecuencia, aunque su uso tiende a ser más creativo que normativo: frente a los casos ortodoxos en los que el autor emplea este signo en su función anunciativa, explicativa, equivalente y progresiva, sobresalen especialmente las prácticas creativas en las que el signo sirve para crear un efecto caótico, establecer procesos icónicos, controlar el tempo de los versos, instaurar esquemas de puntuación y realizar un paréntesis o inciso en el poema (v. tabla 5.5).

Tabla 5.5. Categorías funcionales de los dos puntos en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	ANUNCIO	CP 98, CP 228, CP 791.	
	EXPLICACIÓN, DEFINICIÓN	CP 108, CP 228, CP 604, CP 701.	
	EQUIVALENCIA	CP 228.	
	PROGRESIÓN	CP 553, CP 697.	
FUNCIONES ESTÉTICAS	CAOS	Escena fragmentada/ impresionista	CP 87, 263, CP 320, CP 321, CP 348, CP 423.
		Acto sexual	CP 195, CP 246, CP 447.
		Pelea de boxeo	CP 387, CP 430.
	ICONICIDAD	CP 82, CP 346.	
	PARADA, TEMPO	CP 103, CP 113, CP 201, CP 246, CP 332, CP 343, CP 388, CP 389, CP 396, CP 397, CP 417, CP 431, CP 445, CP 471, CP 627, CP 653, CP 655, CP 657, CP 674, CP 835.	
	ESQUEMA PUNTUAL	CP 347, CP 351, CP 362, CP 384, CP 416, CP 426, CP 448, CP 487, CP 495, CP 532, CP 553, CP 584, CP 632, CP 656, CP 674, CP 710, CP 722, CP 726, CP 792, CP 793, CP 820, CP 838.	
	PARÉNTESIS, INCISO	CP 372.	

USOS NORMATIVOS

Dentro de los usos normativos, Cummings emplea los dos puntos para presentar un enunciado, dar una explicación, ofrecer una definición, establecer equivalencia lógica entre dos partes de una misma oración compleja y establecer un sentido de progresión. A estas funciones dedicamos los siguientes apartados.

El uso normativo por excelencia de los dos puntos es el denominado *anunciativo*, y que consiste en anunciar o presentar un enunciado, una cita, una lista, un resumen o incluso el comienzo de una carta (Partridge, 1983: 54). E. E. Cummings emplea este signo

con tal finalidad en pocas ocasiones, y siempre vinculado a los actos de habla. Así sucede en “the waddling” (CP 98) en el siguiente fragmento:

```
[...]  
a waiter intones:bloo-moo-n  
sirkusricky  
platzburg  
hoppytoad          yesmam. [...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 98

Aunque este caso no incluye comillas, los dos puntos introducen las palabras del camarero de un burdel en el que tiene lugar la acción descrita en este poema. La voz poética presenta a los distintos personajes que configuran la particular escena: un irlandés, un obrero, un taxista, un nigeriano... En mitad de esta descripción, la voz poética introduce al camarero, quien a tenor de sus palabras, se encuentra sirviendo cuatro cócteles diferentes: un *Blue moon*, un *Circus rickey*, un *Plattsburgh* y un *Hop toad* (Webster, 2013). Los dos puntos anticipan y presentan las palabras del camarero, al igual que sucede en “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228) con las de la voz poética:

```
take it from me kiddo  
believe me  
my country,'tis of  
  
you,land of the Cluett  
Shirt Boston Garter and Spearmint  
Girl With The Wrigley Eyes(of you  
land of the Arrow Ide  
and Earl &  
Wilson  
Collars)of you i  
sing:land of Abraham Lincoln and Lydia E. Pinkham,  
land above all of Just Add Hot Water And Serve-  
from every B.V.D.
```

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

En este segundo caso, hay que destacar la posición de los dos puntos. Como ya hemos visto que sucede con otros signos de puntuación, Cummings los coloca de manera singular. El orden lógico de esta secuencia sería *i sing: my country,'tis of/ you,land of the Cluett/ Shirt Boston Garter and Spearmint/ Girl With The Wrigley Eyes(of you/ land of the Arrow Ide/ and Earl &/ Wilson/ Collars)*. Aquí, la voz poética trata de presentarnos a través de determinados eslóganes, la esencia de los Estados Unidos, empleando para ello los

iconos más representativos.⁵ El último de los casos que corresponden a esta categoría aparece en la última estrofa del poema “everybody happy?” (CP 791):

[...]

Q:how numb can an unworld get?
A:number

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 791

La segunda función convencional en el uso de los dos puntos es la *explicativa* o *definicional*. Como explica Partridge, el signo anticipa una explicación o definición de lo que se acaba de decir (Partridge, 1983: 54-55), siendo muy parecido en este sentido a la función *anunciativa*. La diferencia, según el análisis de los poemas, se aprecia en los fragmentos poéticos, en los que Cummings muestra con claridad el sentido de algunos conceptos o ideas. Así sucede en el inicio de “into the strenuous briefness” (CP 108):

into the strenuous briefness
Life:
handorgans and April
darkness, friends

i charge laughing.
[...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 108

En este fragmento la voz poética define el término *Life*, aunque de nuevo sobresalga en él un marcado desorden sintáctico. Los dos puntos que acompañan al término van seguidos de *handorgans and April/ darkness*, que es lo que la voz poética del poema considera la vida: organistas y un atardecer de abril. Un uso muy similar es el que aparece en el ya citado “POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL” (CP 228):

⁵ *Cluett Shirt* es una marca de camisas de comienzos del siglo XX; *Boston Garter* de tirantes para los calcetines; *Wrigley* es una marca de chicles, y el eslogan *Spearmint with the Wrigley Eyes* forma parte de un famoso anuncio de la misma marca. Para obtener información detallada sobre la publicidad en los Estados Unidos a través de este poema, consultar el artículo “Advertising in poetry: a reading of E. E. Cummings’ ‘Poem, or Beauty Hurts Mr Vinal’” (Miller, 1986), en el que el autor ofrece una lectura del poema con esta cuestión como núcleo del mismo.

[...] Art is O World O Life
a formula:example,Turn Your Shirttails Into
Drawers and If It Isn't An Eastman It Isn't A
Kodak [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

En éste, los dos puntos definen el sentido de las fórmulas preestablecidas: *Turn Your Shirttails Into/ Drawers* y *If Itsn't An Eastman It Isn't A/ Kodak*, dos eslóganes empleados a comienzos del siglo XX para anunciar ropa interior y cámaras de fotos respectivamente. Ejemplos de la misma función para los dos puntos aparecen en “dying is fine)but Death” (CP 604) y “ev erythingex Cept:” (CP 701).

La tercera función empleada por Cummings es la de señalar una *equivalencia*, aunque ésta aparece sólo en una ocasión en el grupo de poemas analizados. Es el caso de “POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL” (CP 228), en el que los dos puntos sirven para establecer un balance lógico y de sentido entre lo que aparece antes y después del signo:

[...]
-how silently
emit a tiny violetflavoured nuisance:Odor?

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

Aquí, las dos partes que componen el verso son idénticas en lo que a sentido se refiere: ambas emplean términos diferentes —*a tiny violetflavoured nuisance* y *Odor*— para referirse a lo mismo.

Finalmente, un cuarto y último uso normativo de los dos puntos es el que señala *progresión*, a través del cual este signo ortográfico une “a series of related acts”, “the logical development of an argumento or of an exposition”, o “the deliberate creation of an increasing effect” (Partridge, 1983: 59). Esta función aparece en dos ocasiones, y en ambas, se aprecia con claridad la relación entre los diferentes elementos que componen la serie. El primer poema es “plato told” (CP 553), una de las composiciones más famosas del autor de Cambridge:

plato told

 him:he couldn't
 believe it(jesus

 told him;he
 wouldn't believe
 it)lao

 tsze
 certainly told
 him,and general
 (yes

 mam)
 sherman;
 and even
 (believe it
 or

 not)you
 told him:i told
 him;we told him
 [...]

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 553

En la secuencia que hemos mostrado, vemos como las distintas oraciones se encadenan empleando para ello distintos signos de puntuación. Aunque si prestamos atención a la totalidad del poema, estos signos siguen un esquema de puntuación, los dos puntos actúan en dos ocasiones como un signo progresivo que ayuda a crear correlación entre las diversas oraciones que aparecen a lo largo del poema. En *plato told/ / him:he couldn't/ believe it*, el signo es un nexos que marca la continuidad (adversativa) entre ambas partes; de forma similar, *you/ told him:i told/ him* incluye el mismo sentido correlativo que se atribuye a los dos puntos. Más claro aún es el ejemplo que se aprecia en dos estrofas del poema “that melancholy” (CP 697):

[...]
 .At which(smiling)he stops:
 &pick
 ing up a magical stick
 t,a,p,s

 this dingy cage:then with a ghost

 's rainfaint windthin
 voice-which-is
 no-voice sobcries

 "paw?lee"
 [...]

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 697

La organización de los versos muestra la progresión lógica de los actos y la conexión entre cada uno de ellos. A este sentido gradual contribuyen el uso de los conectores & y *then*, pero también los dos puntos que el autor incorpora en ambas ocasiones. El protagonista del poema comienza por detenerse —*At which(smiling)he stops:—*; posteriormente, coge su varita mágica —& *pick(ing up a magical stick/ t,a,p,s/ / this dingy cage:—* y termina por llamar a la cacatúa, que se encuentra dentro de su jaula —*“paw?lee” —*.

USOS CREATIVOS

De las trece posibles categorías de uso de los dos puntos según Partridge (1983), nuestro análisis revela que solamente cuatro son empleados por Cummings en toda su poesía experimental; por el contrario, los dos puntos tienden a emplearse principalmente de forma creativa, tal y como sucede con todos los signos pausales. Las funciones creativas que E. E. Cummings atribuye a este signo de puntuación son las que hemos denominado caos, iconicidad, control del tempo, esquema puntual y paréntesis; la mayoría de ellas son las mismas que el poeta emplea con la coma, el punto, y el punto y coma, por lo que a continuación mostramos estas coincidencias.

La primera función creativa que E. E. Cummings atribuye a los dos puntos es la que consiste en crear un *efecto caótico* en poemas donde el contenido es también anárquico. La mayoría de las veces, este tipo de procedimiento se produce en conjunción con los otros tres signos pausales: coma, punto y coma, y punto. Algunas escenas fragmentadas o de toque impresionista muestran este tipo de función, como es el caso de “*inthe,exquisite;*” (CP 87), “*life hurl my*” (CP 263), “*thethe*” (CP 320) o “*n(o)w*” (CP 348):

```
n(o)w
      the
how
      disappeared cleverly)world
iS Slapped:with;liGhtniNG
!
[...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 348

En otros casos, se trata más bien de descripciones del acto sexual, como sucede en “*i will be*” (CP 195), “*she being Brand*” (CP 246) o “*(we)under)over,the thing of floating Of*” (CP 447):

```

we)under)over,the thing of floating Of
;elate
shyly a-live keen parallel specks float-ing create
height,
    liv-

ing
    ly who:seemSwoop
                (whir
-ling be,yond!thought
are.more(Than girl

's
tears boy Dream's)forge

tful:e
    ver than,is e
                ven:th
                        e(s
                            e
                                a's;m
                                    e,
                                        m(or.y

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 447

```

Además, poemas que muestran peleas de boxeo como “i” (CP 387) y “ondumonde” (CP 430) también incluyen fragmentos en los que los dos puntos refuerzan el sentido caótico del propio combate.

La segunda intención discursiva de este signo de puntuación es la de provocar *efectos icónicos*. Este procedimiento está presente en sólo dos poemas del grupo analizado, pero dada la representatividad de ambas hemos considerado necesario incluirlas e ilustrarlas en este apartado. En “5” (CP 82), poema al que ya nos hemos referido con anterioridad, la escena en la que se describe el bar se cierra con el verso *exeunt ax:by;c*. El término *exeunt* es una voz latina empleada en teatro para indicar a los actores que tienen que salir de escena. Su presencia ayuda a reforzar la teatralidad del poema, en el que la voz poética nos presenta con extrema meticulosidad a cinco turcos que toman café en un bar. Junto a la expresión *exeunt*, E. E. Cummings incluye cinco letras —*a, x, b, y, c*— que representan a los cinco personajes, a los que el autor se refiere de esta manera a lo largo de todo el poema. El uso de una letra como sustituto del nombre de un personaje permite identificarlos visualmente, pues en cada una de las letras podemos estar observando a cada uno de los cinco turcos respectivamente. Cummings, además, emplea los dos puntos, el punto y coma, y la coma entre ellos, agrupando a los personajes según van saliendo del establecimiento:

exeunt ax:by;c,

En el fragmento que acabamos de mostrar, las letras indican personajes y los signos de puntuación señalan el espacio físico entre ellos. No salen los cinco a la vez —*axbyc*—, tampoco lo hacen de uno en uno —*a;x;b,y;c*—. Así, los dos puntos y los demás signos de puntuación crean el espacio físico entre los cinco turcos. Algo similar sucede en “sunset)edges becomes swiftly” (CP 346), un poema que describe un atardecer de invierno. La parte central del poema es la siguiente:

```
[...]  
  
    twilight the a little  
    tilted streets spill lazily  
    multitudes out of final  
  
    towers;captured:in  
    the narrow light  
  
of  
  
inverno) [...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 346

El verso *towers;captured:in* y los dos signos pausales que incluye recogen grafológicamente lo que se transmite a través del léxico y la gramática: los dos puntos y el punto y coma delimitan a las propias torres que se muestran en el poema, y por las que pasan los rayos de luz antes de que anochezca *in/ the narrow light/ / of/ / inverno*).

Aunque Partridge (1983) no especifique en su manual la función pausal de este signo de puntuación, lo cierto es que en la poesía experimental de E. E. Cummings los dos puntos provocan en muchas ocasiones una *parada* forzada en el proceso de lectura. De esta forma, el control es mayor, ya que el lector asimila en su proceso la velocidad de la acción descrita en el poema. Este tipo de proceso aparece también en los demás signos pausales, produciéndose simultáneamente y a través de todos ellos el control del tempo del poema. Tal y como vimos en el espacio dedicado a las funciones de la coma en textos como “she being Brand” (CP 246), “Lord John Unalive(having a fortune of fifteengrand” (CP 332) o “exit a kind of unkindness exit” (CP 389), o en el apartado dedicado al punto, también observábamos poemas como “snow)says!Says” (CP 417) o “windows go orange in the slowly.” (CP 103). Aquí mencionaremos otros como “ a white idea(Listen” (CP 113). En el fragmento que mostramos a continuación, la voz poética describe y muestra la caída de la nieve en una tarde de invierno. Para Kennedy ([1980] 1994a), algunos signos del poema son pausas que el autor incluye para hacernos escuchar el ruido de la nieve: “The snowflakes, ‘loosely’ falling, that bring the cleansing death are now ‘voices’ that we have been asked to listen for. The period and the comma are presumably other pauses for listening” (Kennedy, [1980] 1994a: 69). En otros poemas como “(b/ eL!/ s?/ bE” (CP 445) y “nine birds(rising” (CP 627), la velocidad de la escena descrita se transmite igualmente a través de los dos puntos.

```
a white idea(Listen
drenches:earth's ugly)mind.
[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, [1980] 1994a: 113

El cuarto efecto asociado a este signo es el que señala un *esquema puntual*, esto es, cuando varios signos de puntuación se utilizan siguiendo un patrón determinado. La función de este proceso es estrictamente formal, a no ser que alguno de los signos lleve a cabo procesos discursivos adicionales; además, puede producirse tanto a lo largo de todo el poema como exclusivamente en un único verso. Hemos observado una presencia muy frecuente de este uso en el grupo de poemas sometidos al análisis. Los esquemas de puntuación sencillos son aquellos en los que el autor utiliza cada signo una única vez, como sucede por ejemplo en “twi-/ is -Light bird” (CP 351), “(it)It will it” (CP 362), “theys sO alive” (CP 426) o “!blac” (CP 487), entre otros muchos poemas:

```
twi-
      is -Light bird
ful
-ly dar
kness eats

a distance a
c(h)luck
(l)ing of just bells (touch)ing
?mind

(moon begins The
)
now,est hills er dream;new
.oh if

      when:
&
a
nd O impercept i bl
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 351

En este poema se describe la luna nueva en un atardecer, e incluye otras referencias naturales como los pájaros o el ruido de las campanas. En lo que a puntuación se refiere, los únicos signos pausales que se incluyen aquí son una coma [,], un punto y coma [;], un punto [.] y los dos puntos [:]. Los cuatro signos pausales modifican la velocidad de lectura del poema, controlan su tempo y en cierto modo ayudan a crear un referente de la imagen descrita. Además, los cuatro se utilizan siguiendo un esquema; nunca se repiten, y aparecen de forma escalonada:

,;:.

Su distribución muestra la intención de destacarlos y hacerlos valer por sí mismos en lugar de integrarlos. Otros esquemas de puntuación son más complejos que éste que acabamos de mostrar, y emplean un proceso de “ida y vuelta”. En estos casos, los signos pausales se usan doblemente, existiendo en ocasiones un signo que actúa como punto de inflexión. La imagen que provocan es similar a la de un espejo, como la que forman las siguientes secuencias:

.:;,:.

.:;,:.

Este tipo de esquemas aparecen en poemas como “moon over gai” (CP 384), “plato told” (CP 553), “ how” (CP 347) y “after screamgroa” (CP 656):

```
after screamgroa
ning.ish:ly;
come

      (s

gruntsqueak
,while,
idling-is-grindstone

one;what:of.thumb

stutt(er(s a)mu)ddied
bushscytheblade
"pud-dih-gud"

      )S

creang
roami
ngis
```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 656

Especial atención merecen algunas estrofas, en las que se comprime el uso esquemático de los signos. En ellas, se muestra esta función en su imagen más clara, a la vez que queda demostrado que su valor discursivo es nulo. Tal es el caso de “(it)It will it” (CP 362), del cual reproducimos el siguiente fragmento:

```
[...]

whens,wheels;wonders:
murders.cries:hopes;
houses,clouds.kisses,
lice;headaches:ifs.
```

[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 362

El patrón puntual que aparece en esta estrofa — ,;::;,,;. — tan sólo actúa como un marcador de cada uno de los términos que aparece en el correspondiente apartado. Igual sucede en el ya mencionado “emptied.hills.listen” (CP 416), en donde cada uno de los signos de puntuación se repite un número concreto y variable de veces a lo largo del poema:

```
emptied.hills.listen.
,not,alive,trees,dream(
ev:ery:wheres:ex:tend:ing:hush

)
andDark
IshbusY
ing-roundly-dis

tinct;chuck
lings,laced
ar:e.by(

fleet&panelike&frailties
!throughwhich!brittlest!whitewhom!
f
  l o a t ?)
      r
        hyt h m s
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 416

El último efecto que Cummings atribuye al uso de los dos puntos es aquel que consiste en incluir un *paréntesis o inciso* en el poema. Este uso aparece sólo una vez en todo el corpus de análisis, pero destaca por su capacidad para elaborar el mismo efecto que los paréntesis, los corchetes o la raya: ofrecer información adicional sobre el tema principal. El poema en el que este uso aparece es “item:is” (CP 372), en el que la voz poética critica las grandes ciudades llenas de edificios donde la gente pierde su libertad:

```
item: [...]  
:locking  
  
    foreverfully  
  
blend  
    we a universe of gulls'  
drift Of thickly  
        starhums wherefore  
  
& wormSmile eternal;quite  
perhaps as sternly  
much not life nor stop as  
a tear is darker than a mile.
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 372

La información acotada por los dos puntos ha sido suprimida en el fragmento anterior, en el que sólo hemos dejado la oración principal. Ésta última es el eje sobre el que gira el poema, construido en torno al uso de los dos puntos. El término *item*, que se refiere a la gran ciudad, encierra a la gente en un zumbido de estrellas creado por las luces artificiales —*we a universe of gulls'/ drift Of thickly/ starhums*—. Todo lo que queda dentro de los dos puntos son referencias adicionales a ciertos elementos de la ciudad como *laughtering blocks* o *ToyTown*, todos ellos creando una sátira feroz contra lo urbano.

5.1.1.4. PUNTO Y COMA

El punto y coma [*semicolon*] se emplea en la escritura para separar palabras, sintagmas y especialmente oraciones, creando lo que Lennard denomina “clearer connection in pararell” ([1995] 2006: 116). Dentro de los signos pausales, el punto y coma es la segunda parada más ligera, sólo por detrás de la coma: “Stronger, more decisive than the comma, the semicolon is slighty weaker, slighty less decisive than the colon, and considerably weaker than the period” (Partridge, 1983: 44). A la función general del punto y coma, Partridge añade otras categorías funcionales como mostrar el desarrollo o la progresión de una narración o exposición, crear antítesis, sustituir a un conector, acompañar a un conector, indicar listas como enumeraciones, inventarios, bibliografías o referencias, y separar oraciones con dependencia mutua (Partridge, 1983: 44-49). Mediante los análisis realizados, hemos podido determinar que E. E. Cummings utiliza el punto y coma de forma normativa para indicar acumulación narrativa, a modo de conector, para señalar aposición y para indicar un listado; asimismo, y de forma creativa, el poeta crea efectos de iconicidad, caos, esquema y control del tempo mediante el mismo signo (v. tabla 5.6).

Tabla 5.6. Categorías funcionales normativas de los puntos suspensivos en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	ACUMULACIÓN NARRATIVA	CP 319, CP 553, CP 657, CP 674, CP 701, CP 791, CP 793, CP 835.	
	JUNTO A CONECTOR	CP 287.	
	APOSICIÓN	CP 604.	
	ANTÍTESIS	CP 676.	
FUNCIONES CREATIVAS	ICONICIDAD	CP 82, CP 346.	
	CAOS	Escena fragmentada/ impresionista	CP 87, CP 263, CP 320, CP 348.
		Acto sexual	CP 195, 246, CP 447.
		Pelea de boxeo	CP 387, CP 430.
	ESQUEMA	CP 87, CP 362, CP 347, CP 351, CP 362, CP 384, CP 416, CP 417, CP 426, CP 431, CP 448, CP 471, CP 487, CP 495, CP 532, CP 553, CP 584, CP 632, CP 656, CP 674, CP 710, CP 722, CP 726, CP 792, CP 793, CP 820, CP 838.	
	PARADA	CP 103, CP 113, CP 246, CP 253, CP 321, CP 332, CP 336, CP 343, CP 346, CP 372, CP 388, CP 389, CP 396, CP 431, CP 444, CP 445, CP 653, CP 655, CP 657, CP 722, CP 779.	
ORACIONES DEPENDIENTES	CP 697, CP 835.		

USOS NORMATIVOS

Como acabamos de mencionar, E. E. Cummings emplea el punto y coma normativamente para indicar acumulación narrativa, a modo de conector, como aposición y para señalar un listado. A estos usos dedicamos los siguientes párrafos.

El uso normativo de este signo que con mayor frecuencia emplea E. E. Cummings es el de *acumulación narrativa*, que consiste en emplear este signo para indicar la progresión o el desarrollo en narraciones y exposiciones (Partridge, 1983: 45). Uno de los primeros poemas en los que se aprecia este uso es “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319):

[...]
"?" quoth the
front;and there was yz
SHOT AND KILLED her
(in his arms)Self
&Him
self in the hoe tell days are
teased:
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 319

Sin embargo, donde mejor se observa el valor acumulativo del punto y coma es en el famoso poema "plato told" (CP 553):

plato told
him:he couldn't
believe it(jesus
told him;he
wouldn't believe
it)lao
tsze
certainly told
him,and general
(yes
mam)
sherman;
and even
(believe it
or
not)you
told him:i told
him;we told him
(he didn't believe it,no
sir)it took
a nipponized bit of
the old sixth
avenue
el;in the top of his head:to tell
him

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 553

En este poema, el punto y coma y los demás signos pausales contribuyen a destacar el carácter acumulativo descrito en la escena. Además de la progresión que se produce entre unas oraciones y otras, sobresale el carácter repetitivo del poema, acentuado también por la alternancia entre los dos puntos, el punto y coma, y la coma. En este sentido, “to stand(alone)in some” (CP 674) incluye también la función acumulativa del punto y coma, la cual se aprecia con mayor facilidad debido al carácter menos experimental del poema:

to stand(alone)in some
 autumnal afternoon:
 breathing a fatal
 stillness;while
 enormous this how
 patient creature [...]

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 674

En todos estos ejemplos se aprecia el valor acumulativo que aporta el punto y coma, creando una relación directa y de continuidad entre los elementos a los que acompaña. Este proceso aparece en otros poemas analizados como “the little horse is newLY” (CP 657), “ev erylthingex Cept:” (CP 701), “everybody happy?” (CP 791), “why” (CP 793) o “(listen)” (CP 835).

En otras ocasiones, el punto y coma viene acompañado por un *conector*. El resultado es prácticamente el mismo que en el uso anterior: crear un efecto de continuidad lógica entre las dos oraciones. En este caso, sin embargo, los propios conectores son los que necesitan de este signo de puntuación:

therefore we'll kiss;for maybe/ what was disappeared [...] (CP 287)
 this man's heart/ / is true to his earth;so/ anyone's world/
 does/ -n't interest him (CP 676)
 almost/ / white morethanPerson;who/ / (riding through space/
 to diminutive this/ opened drawer)/ tweak/ / S (CP 697)

Junto a estos dos usos, encontramos también algún ejemplo en el que el punto y coma señala una *función apositiva*, como ocurre en “dying is fine)but Death” (CP 604):

```
[...] dying is  
  
perfectly natural;perfectly  
putting  
it mildly lively [...]
```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 604

U otro en el que el mismo signo se emplea para *enumerar* diversos elementos en una lista:

```
[...]  
-look-  
selves, stir:writhe  
o-p-e-n-i-n-g  
  
are(leaves;flowers)dreams  
  
[...]
```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 835

USOS CREATIVOS

Además de los usos normativos que acabamos de descubrir, Cummings también utiliza el punto y coma con otros fines creativos, muy similares todos ellos a los que ya hemos ido tratando en otros signos puntuales. Estas funciones son cuatro: procesos de iconicidad, contribución al sentido caótico del poema, uso esquemático y control del tiempo.

El principal uso creativo que Cummings concede al punto y coma es el de la elaboración de un *esquema puntual*. Un ejemplo de esta categoría es el último fragmento del poema “they sO alive” (CP 426), en el que los signos siguen un orden preestablecido y ayudan, además, a controlar el tiempo de los versos:

```
[...]
ump-A-tum
      ;tee-die

uM-tuM
  tidl
    -id

  umptyumpty(OO—
                !
                ting
            Bam-
        :do)
, chippity.
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 426

Son muchos los poemas a lo largo de toda la producción poética de E. E. Cummings en los que encontramos el uso del punto y coma como indicativo del esquema puntual del texto: “twi/ is -Light bird” (CP 351), “floatfloafloflf” (CP 431), “!blac” (CP 487), “air,” (CP 532), “plato told” (CP 553), “ardensteil-henarub-izabeth)” (CP 726) y “D-re-A-mi-N-gl-Y” (CP 838) son algunos de los muchos ejemplos que aparecen escalonados en el corpus. Aunque lo normal es que los signos se utilicen de forma gradual, en otras ocasiones también puede suceder que el signo se repita un número determinado de veces. Las siguientes dos estrofas pertenecientes a los poemas “inthe,exquisite;” (CP 87) y “snow)says!Says” (CP 417) sirven como ilustración de esta función del punto y coma:

```
[...]

the like,a)sLEEPing neck a breathing a ,lies
(slo wlythe worn an pa)ris her
flesh:wakes
      in little streets

while exactlygir lisHlegs;play;ing;nake;D

[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 87

```
[...]  
  
)L  
  iv  
es(c  
      omeS  
  
says)sinioiw(says  
  
W  
I  
  
elds)  
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 417

La segunda categoría creativa del punto y coma, tal y como nuestro análisis revela, es la del *control del tiempo* del poema. Como ya señalamos con anterioridad, E. E. Cummings introduce en ocasiones los signos pausales con el único fin de controlar la velocidad de lectura de los versos, y hacer que dicha lectura se adecue en lo posible al proceso descrito en el poema. De esta manera, el autor acerca la lectura a diferentes escenas naturales, como son el movimiento del sol en el atardecer (CP 103; CP 346), la caída de la nieve (CP 113) o de la lluvia (CP 653), la apertura de los pétalos de las flores (CP 343), el movimiento de un saltamontes (CP 396), un gato (CP 655) o un potro que acaba de nacer (CP 657); en otras ocasiones, el movimiento corresponde a otro tipo de imagen, como por ejemplo la caída de las fichas de dominó (CP 332), el sexo entre dos amantes (CP 246), el baile de algunos personajes (CP 431; CP 444) o el sonido de las campanas en el pueblo (CP 445). En todos estos casos, la particular distribución del punto y coma —y de otros signos pausales— condiciona el proceso de lectura, forzándonos a seguir un ritmo similar al de la imagen descrita.

En tercer lugar, E. E. Cummings incorpora el punto y coma para reforzar el *sentido caótico* de algunos poemas, algo que también sucede con el resto de signos pausales. Como explicamos previamente, hemos clasificado los denominados poemas caóticos en tres grupos diferentes: escenas fragmentadas o impresionistas, escenas sexuales y peleas de boxeo. El primer grupo recoge algunos poemas como “inthe,exquisite;” (CP 87), “life hurl my” (CP 263), “thethe” (CP 320) o “n(o)w” (CP 348), en los que el autor presenta una imagen cotidiana descrita a través de procesos altamente experimentales:

inthe,exquisite;
 morning sure lyHer eye s exactly sit,ata little roundtable
 among otherlittle roundtables Her,eyes count slow(ly
 obstre peroustimidi ties surElyfl)oa t iNg,the
 ofpieces ofof sunligh tof fa l l in gof throughof treesOf.
 (Fields Elysian
 the like,a)sLEEPing neck a breathing a ,lies
 (slo wlythe worn an pa)ris her
 flesh:wakes
 in little streets
 [...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 87

El segundo grupo está formado por textos en los que la voz poética describe el acto sexual, como “i will be” (CP 195), “she being Brand” (CP 246) o “we)nder)over,the thing of floating Of” (CP 447):

we)nder)over,the thing of floating Of
 ;elate
 shyly a-live keen parallel specks float-ing create
 height,
 liv-
 ing
 ly who:seemSwoop
 (whir
 -ling be,yond!thought
 are.more(Than girl
 's
 tears boy Dream's)forge
 tful:e
 ver than,is e
 ven:th
 e(s
 e
 a's;m
 e,
 m(or.y

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 447

El último grupo lo forman dos poemas en los que Cummings describe sendas peleas de boxeo, “i” (CP 387) y “ondumonde” (CP 430). En cada uno de estos tres grupos, la contribución del punto y coma coincide en recrear el sentido fragmentado y caótico de las escenas mostradas, jugando con la función pausal del signo de puntuación.

Finalmente, una última función de acuerdo a nuestro análisis es la de crear *procesos icónicos* con carácter visual. Esta función es atribuible únicamente en dos poemas, “5” (CP 82) y “sunset)edges becomes swiftly” (CP 346), a los que ya hacíamos alusión al referirnos a los dos puntos. En el primer caso, la expresión *exeunt ax:by;c*, representa grafológicamente a los 5 protagonistas del poema, los cuales salen del bar para cerrar la escena; los signos de puntuación que se intercalan entre las letras acompañan a los personajes, marcando la distancia física que separa a cada uno de ellos. En el segundo caso, en el que uno de los versos se lee como *towers;captured:in*, el punto y coma y los dos puntos delimitan a las torres que aparecen mencionadas en este poema, en el que la voz poética describe un atardecer de invierno.

5.1.2. INDICADORES TONALES

5.1.2.1. SIGNO DE INTERROGACIÓN [?]

El signo de interrogación [*question mark, interrogation mark o interrogation point*]⁶ se utiliza básicamente para indicar una pregunta. Mientras que para Partridge (1983) este signo representa la letra *q* de la palabra latina *quaere*, para otros autores como Bilderdijk personifica las letras *q* y *o* de la palabra *quaestio* (Partridge, 1983: 79). De este signo de puntuación sobresalen su carácter externo y auxiliar, así como su naturaleza principalmente retórica (1983: 79). Frente a su carácter prominentemente retórico, el signo de interrogación indica una pausa similar a la del punto, además de representar algunos otros matices como duda o pregunta en procesos editoriales, marcadores discursivos, gradaciones, énfasis o asombro. De acuerdo a los análisis realizados, el uso del signo de interrogación es principalmente normativo, empleado por Cummings para hacer preguntas, peticiones e interrogaciones críticas, así como para indicar gradación y a modo de marcador discursivo (v. tabla 5.7). Creativamente, el signo de interrogación indica omisión e iconicidad fonética. El uso de este signo se dispara especialmente en *No Thanks* (1935), donde pasa de aportar un valor meramente interrogativo a indicar otro tipo de matices.

⁶ Para Partridge (1983), otros nombres adicionales son *mark of interrogation, note of interrogation y point of interrogation* (1983: 79). Además, el autor explica que mientras en Estados Unidos se prefiere el término *point*, en Reino Unido es mucho más común emplear la forma *mark* (1983: 79).

Tabla 5.7. Categorías funcionales del signo de interrogación en la poesía experimental de E. E. Cummings

F. FUNCIONES NORMATIVAS	PREGUNTA	Yes/no question	CP 72, CP 108, CP 228, CP 791.	
		Wh- question	Con respuesta	CP 253, CP 417, CP 426, CP 430, CP 653, CP 715, CP 791, CP 831.
			Sin respuesta	CP 278, CP 618.
	Pregunta retórica	CP 397, CP 417, CP 604, CP 628, CP 722, CP 727.		
	PETICIÓN	CP 312, CP 697.		
	INTERROGACIÓN CRÍTICA	CP 320, CP 348, CP 351, CP 384, CP 385, CP 388, CP 397, CP 416, CP 421, CP 423, CP 429, CP 431, CP 471.		
	MARCADOR DISCURSIVO	CP 228, CP 287, CP 618.		
GRADACIÓN	CP 72, CP 444.			
F. ESTÉTICAS	OMISIÓN	Letras	CP 455.	
		Palabras	CP 319, CP 321, CP 571.	
	ESQUEMA	CP 487.		
	ICONICIDAD FONÉTICA	CP 387, CP 445, CP 469, CP 655.		

USOS NORMATIVOS

Como acabamos de mencionar, los usos normativos del signo de interrogación son mucho más frecuentes que los creativos. En este sentido, E. E. Cummings emplea dicho signo para indicar preguntas, peticiones e interrogaciones críticas, así como para sugerir gradación o a modo de marcador discursivo. A todos estos usos dedicamos los siguientes párrafos.

El uso principal del signo de interrogación es, como su propio nombre indica, señalar ortográficamente una *pregunta*. Ésta es la función más presente en la poesía experimental de E. E. Cummings, dentro de la que hemos identificado tres tipos de preguntas básicas: *yes/no questions*, *wh- questions* y preguntas retóricas. El primer grupo, formado por las *yes/no questions*, comprende aquellas preguntas cerradas que demandan una respuesta afirmativa o negativa por parte del receptor del mensaje. Todos los poemas en los que se producen estas interrogaciones incluyen la respuesta correspondiente:

will anyone tell him why he should/ blow two bits for the
coming of Christ Jesus/ ?/ ???/ ???/ !/ / nix,kid (CP 72)
(Do you think?)the/ [...] world/ is probably made/ of roses &
hello: [...] I do (CP 108)
Odor?/ ono. [oh, no] (CP 228)
everybody happy? WE-WE-WE [OUI-OUI-OUI] (CP 791)

El segundo grupo, constituido por las *wh- questions*, incluye aquellas preguntas abiertas que demandan una información más amplia por parte del receptor del mensaje:

How do you find the sun,ladies?/ [...] "there is not enough/ of
it" (CP 253)
(who is/ ?niggers) (CP 426)
who? [...] "ahlbrhoon [Al-Brown] (CP 430)
wh/ o could/ be/ so/!f!/ te/ r?n/ oo/ ne) [who could be
softer? no one] (CP 653)
Q:how numb can an unworld get?/ A:number (CP 791)
who is this/ dai/ nty/ mademoiselle [...] ?la lune (CP 831)
il treno per/ Roma si-gnori? (CP 278)
He/ no/ care/ so/ what/ yoo-gointa-doo? (CP 618)

El tercer y último grupo, formado por las preguntas retóricas, incluye todas aquellas interrogaciones que se llevan a cabo sin esperar respuesta alguna por parte del receptor, y que en la mayoría de los casos son formuladas por la voz poética:

dying is fine)but Death/ ?o/ baby/ i/ wouldn't like/ Death
(CP 604)
o [...] moon,how/ do/ you [...] float;/ who/ lly & [...] go/
:ldenly [...] ? [o moon, how do you float; wholly & goldenly?
(CP 722)
what the/ hell are we all morticians? (CP 727)

En otras ocasiones el signo de interrogación indica una *petición* hacia otros personajes presentes en el poema. Esto es lo que sucede en "oil tel duh woil doi sez" (CP 312) cuando el personaje principal, un soldado descendido, pide a los clientes del bar en el que se encuentra un cigarrillo y un poco de música:

[...] Oilsaisough.)-Hool
spairruh luckih? Thangzkeed. Mairsee.
Muh jax awl gawn. Fur Croi saik
ainnoughbudih gutnutntuhplai?
HAI
[...]
[...] [I'll say so.)-Who'll
spare a lucky [strike]? Thankskid. Merci.
My jack's all gone. For Christ sake
ain't nobody got nothing to play?
HEY
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 312

En la reproducción de este poema, el signo de interrogación señala una petición directa de la voz poética a los otros personajes que aparecen en escena, algo que también sucede en “that melancholy” (CP 697) con el organista callejero que pide a su cacatúa que salga de la jaula mediante la interrogación “paw?lee” (CP 697).

La *interrogación crítica* se produce cuando se expresa la particular actitud del escritor, corrector o editor sobre una parte del texto, y que se indica mediante el signo de interrogación. Partridge (1983) resume este concepto de la siguiente forma:

One has only to add what may be called the critical question mark and the critical exclamation mark. These occur when either the author himself or an editor draws attention to an element of doubt or to matter that strikes him as amazing or surprising or perhaps merely regrettable; much the same thing applies to a proof-reader’s query about the correctness or relevance or propriety (whether moral or aesthetic) of a word, a figure, a phrase, or a sentence.

Partridge, 1983: 80

Este signo crítico se coloca entre paréntesis (?) o entre corchetes [?] (Partridge, 1983: 81), y está vinculado especialmente con la práctica editorial. En el caso de E. E. Cummings, es la voz poética la que cuestiona la información aportada por sí misma, colocando el signo de interrogación en cualquier posición con respecto al elemento cuestionado y sin incluirlo entre paréntesis o corchetes. Esta práctica está restringida a la producción de Cummings en los años treinta, periodo de máxima experimentación, con las publicaciones de *W [ViVa]* (1931) y *No Thanks* (1935). Esto es lo que sucede en “twi-/ is – Light bird” (CP 351), un poema que describe la imagen de una luna nueva en un atardecer:

[...]
a distance a
c(h)luck
(1)ing of just bells (touch)ing
?mind
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 351

En el fragmento anterior, el signo de interrogación que aparece junto al verbo (*touch)ing* indica la duda de la voz poética sobre el hecho de que las campanas que suenan lleguen a tocarse entre sí. Este tipo de incertidumbre también se expresa en otros poemas como “a glazed mind layed in a / urinal” (CP 388) o “swi(/ across!gold’s” (CP 429), en el que la voz poética pone en cuestión la quietud del cielo mediante la expresión *a-motion-*

upo-nmotio-n/ / Less?; el valor expresivo de estos versos recae en el contraste entre el movimiento del ave —*a-motion*— y la aparente calma del cielo sobre el que éste vuela —*upo-nmotio-n/ / Less?*.

Además de todos estos usos normativos, E. E. Cummings también utiliza el signo de interrogación como un *marcador discursivo*. En ellos, el emisor del mensaje busca la reacción discursiva del receptor, esto es, llamar su atención y mantenerlo dentro de la conversación. Expresiones como *do you get me?* (CP 228), *and see?* (CP 287) o *yoo/ un-air-stan?me* [you/ understand me?] (CP 618) son algunos ejemplos que se producen tanto por parte de la voz poética como por la del resto de los participantes.

El último uso normativo que Cummings hace del signo de interrogación es el de *gradación*. Para Partridge, el uso del doble [??] o triple [???] signo de interrogación puede darse en aquellos autores que desean expresar gradaciones sutiles, “from unease through doubt to fear; from mild astonishment to sharp surprise to blank amazement” (1983: 86), si bien el *Chicago Manual of Style* no recomienda su empleo (2010). El caso del poema “the skinny voice” (CP 72) es particularmente representativo del uso del signo de interrogación con función de gradación:

```
[...]  
the Divine Average who was  
  
attracted by the inspired  
sister's howling moves  
off  
will anyone tell him why he should  
  
blow two bits for the coming of Christ Jesus  
  
?  
??  
???  
!  
  
nix,kid
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 72

El comienzo del poema nos presenta a un capitán de la Armada y a una monja que piden en la calle dinero para obras de caridad. Después de las palabras pronunciadas por la monja —*the skinny voice/ of the leatherfaced/ woman [...] having ceased*—, el capitán pide a la gente veinticinco centavos para alcanzar el dolar —*as three/ dimes seven nickels and ten/ pennies have been deposited upon/ the drum there is need/ of just twenty five cents/ dear friends/ to make i tan even/ dollar*—. La respuesta de la gente se muestra en el fragmento superior, mediante el uso de los signos de interrogación y exclamación: ante la creciente duda y expectación de los transeúntes representada en el uso cada vez más

numeroso de los signos de interrogación, la exclamación indica el sobresalto de los mismos y la respuesta final por la que dichos transeúntes se niegan a dar dinero —*nix,kid*.

La reacción de estos participantes es similar a la de “sh estiff” (CP 444), poema en el que la voz poética nos presenta un espectáculo de striptease en el que una bailarina se desnuda ante varios espectadores. Tras los primeros movimientos de la bailarina, la mirada perpleja de estos personajes queda plasmada en el uso de un esquema repetitivo y de un signo de interrogación que se repite cada vez más:

```
[...]  
  
unununun?  
butbutbut??  
    tonton??  
ing????  
  
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 444

USOS CREATIVOS

Además de los usos convencionales que acabamos de ver, en los que Cummings introduce algunas modificaciones funcionales, también recurre a este signo de puntuación de forma creativa. En este sentido, el poeta recurre a dos funciones estéticas, que son las de omisión e iconicidad fonética.

En primer lugar, E. E. Cummings aprovecha los signos de puntuación para indicar *omisión*. Esta práctica, que según las normas ortográficas corresponde a otros signos como el asterisco o los puntos suspensivos, ocurre cuando Cummings intenta ocultar letras concretas de una palabra. Este es el caso de “brIght” (CP 455):

brIght

bRight s??? big
(soft)

soft near calm
(Bright)
calm st?? holy

(soft briGht deep)
yeS near sta? calm star big yEs
alone
(wHo

Yes
near deep wh0 big alone soft near
deep calm deep
????Ht ?????T)
Who(holy alone)holy(alone holy)alone

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 455

En este poema, calificado como uno de los más elaborados de toda la producción poética de Cummings (Kidder, 1979: 123), nos presenta a una estrella cuyo brillo resulta enfatizado mediante la utilización de este signo a lo largo de los versos. Los signos de interrogación del segundo verso —s???—, del sexto —st??— y del octavo —star?— esconden en realidad la palabra *star*. Más adelante en el poema, en el penúltimo verso, los mismos signos —????Ht?????T— ocultan la expresión *brighTbrighT*.

En otras ocasiones, sin embargo, es más común que el autor emplee el signo de interrogación para ocultar una palabra o sintagma completos. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en “y is a WELL KNOWN ATHETE’S BRIDE” (CP 319), en el que uno de los versos se lee como “?” *quoth the/ / front*; En este caso, el signo bien podría sustituirse por la expresión *a question* o *an interrogation*, haciendo referencia al contenido de la portada del periódico en el que se anunció el suicidio de Harry Crosby y Josephine Bigelow. Igual ocurre en otros poemas como “a/ mong crum/ bling people(a)” (CP 321) o “a-” (CP 571), en los que este signo refleja siempre el sentido de pregunta, interrogación o duda.

Finalmente, el signo de interrogación aparece en algunas oraciones para crear un proceso de *iconicidad fonética*. En este caso, el signo se relaciona con el sonido de la escena descrita y los cambios que en ella se producen, combinándose en ocasiones con el signo de exclamación. Esto se debe al carácter retórico y emotivo que el escritor atribuye a este signo, el cual permite asociar lo escrito con lo oído. Así, los ejemplos de este grupo aparecen siempre en poemas con un alto contenido fonético, como sucede en “i” (CP 387), donde se representa un combate de boxeo:

```
[...]

Crowdloomroar:ing;diskface,es
(are two
notSoft soft one are

hard one notHard)not
boys boy-
ish(a stopped A)with!notgirl'swith?dumb
(thewith girl)ness(ish The eyesthe

[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 387

O en “(b/ eL!/ s?/ bE” (CP 445), donde los signos de interrogación y exclamación sugieren el cambio tonal del sonido de las campanas de una iglesia:

```
(b
  eL!
    s?
      bE

-ginningIy(come-swarm:faces
ar;rive go.faces a(live)
sob bel
[...]
```

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 387

5.1.2.2. SIGNO DE EXCLAMACIÓN [!]

El signo de exclamación [*exclamation mark* o *exclamation point*]⁷ se utiliza básicamente para emitir un enunciado exclamativo que expresa asombro, deseo o aseveración, entre otros muchos matices; se incluyen también en este grupo las interjecciones. De este signo de puntuación, al igual que sucede con el de interrogación, sobresalen su carácter externo y auxiliar, así como su naturaleza principalmente retórica (Partridge, 1983: 79), existiendo una vinculación directa de este signo con el lenguaje oral y las emociones (Lennard, [1995] 2006: 120). Frente a su carácter prominentemente retórico, el signo de exclamación indica una pausa similar a la del punto, además de representar algunos otros matices como duda o sorpresa en procesos editoriales, gradaciones, énfasis y órdenes. En el caso de E. E. Cummings, el uso del signo de exclamación es sobre todo normativo, empleándose para indicar exclamación, petición, interjección o gradación. Creativamente, este signo sólo es empleado para producir efectos de iconicidad y emplearse de forma esquemática (v. tabla 5.8). Al igual que sucedía con el

⁷ Para Partridge, otros nombres adicionales son *mark of exclamation*, *note of exclamation* y *point of exclamation* (1983: 79). Además, mientras en Estados Unidos se prefiere el término *point*, en Reino Unido es mucho más común emplear la forma *mark* (1983: 79), una cuestión que se aplica por igual tanto a este signo como al de interrogación.

signo de interrogación, los poemas en los que el poeta incorpora el signo de exclamación son aproximadamente una cuarta parte de los que forman el grupo de poemas analizados, pudiendo observarse este uso a lo largo de toda su producción.

Tabla 5.8. Categorías funcionales del signo de exclamación en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	EXCLAMACIÓN	Tono elevado	CP 72, CP 87, CP 103, CP 113, CP 201, 263, 321, CP 389, CP 444, CP 447, CP 449, CP 471, CP 495, CP 604, CP 611.
		Asombro/sorpresa	CP 320, CP 384, CP 396, CP 423, CP 606, CP 722.
		Énfasis	CP 431, CP 715.
		Pregunta exclamativa	CP 628.
	PETICIÓN	CP 311, CP 348, 503.	
	INTERJECCIÓN	CP 322, CP 350.	
F. ESTÉTICAS	GRADACIÓN	CP 401.	
	ESQUEMA PUNTUAL	CP 416, CP 487.	
	ICONICIDAD	Visual	CP 268, CP 423, CP 429, CP 653, CP 722.
		Fonética	CP 387, CP 421, CP 426, CP 445, CP 469, CP 627, CP 655.

USOS NORMATIVOS

Como acabamos de mencionar, los usos normativos del signo de exclamación que hemos apreciado en la poesía experimental de E. E. Cummings son cuatro: exclamación, petición, interjección y gradación. A ellos dedicamos los siguientes párrafos.

La función principal del signo de exclamación es la de marcar un *enunciado exclamativo* con matices tales como asombro, deseo, énfasis o aseveración, entre otros muchos. Al igual que ocurre con los signos de interrogación, ésta práctica normativa también es la aparece con mayor frecuencia dentro de la poesía experimental de E. E. Cummings. A continuación, desarrollamos este grupo y mostramos diversos ejemplos que muestran este uso.

Algunos poemas analizados incluyen el tono exclamativo de determinados personajes, como por ejemplo, la respuesta de la gente en “the skinny voice” (CP 72) cuando se le pide dinero para obras de caridad:

[...]
will anyone tell him why he should

blow two bits for the coming of Christ Jesus

?
??
???
!

nix,kid

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 72

En este caso, aunque el signo de exclamación está colocado en el penúltimo verso, se aplica a la expresión *nix,kid*, puesto que en muchos de los versos elaborados por E. E. Cummings, los signos aparecen colocados en una posición no normativa. La negación de los transeúntes a dar dinero queda reforzada por la presencia de este signo, también vinculado al tono oral y retórico de la exclamación: no sólo se intensifica su respuesta, sino que además indica un tono de voz más elevado por parte de los personajes. Igual sucede en “windows go orange in the slowly.” (CP 103):

[...]

(ta-te-ta
in a parenthesis!said the moon

)

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 103

Otro ejemplo exclamativo lo encontramos en “who(is?are)who” (CP 715), donde la expresión *joy!joy!joy* refleja el disfrute de un niño y su padre al ver caer la nieve tras la ventana:

[...]

eyes eyes

looking(alw
ays)while
earth and sky grow
one with won

der until(see

the)with the
bigger much than biggest
(little is)now(dancing yes for)white
ly(joy!joy!joy)and whiteliest all

wonderings are [...]

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 715

O en "(one!)" (CP 201):

(one!)

the wisti-twisti barber
-pole is climbing

people high,up-in

tenements talk.in sawdust Voices

a:whispering drunkard passes

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 201

En éste último caso, la expresión *one!* parece recordar a la famosa *three, two, one!*, con la que el director inicia el rodaje de cualquier escena, en este caso la del poste de una barbería en un edificio de barrio por el que pasa un borracho.

En otras ocasiones, el valor del signo aparece vinculado a la percepción particular de la voz poética, quien enfatiza determinados conceptos o enunciados dentro del poema. Algunos ejemplos son *yoursmine mineyours yoursmine/!* (CP 444) o *forgive us,o life!* (CP 604), un verso que marca de forma explícita las propiedades orales del signo de exclamación y nos recuerda el tono elevado de la poesía lírica:

[...]

we thank thee
god
almighty for dying
(forgive us,o lifelthe sin of Death

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 604

Las oraciones exclamativas introducidas por este signo también indican en muchas ocasiones asombro o sorpresa, como la que experimenta la voz poética al describir a un hombre que fuma con mucha intensidad:

```
[...] a soft eyes syriansang asong tohim self
all
about the desertbyIt self
while) nextto
Mesmoked eleven camels
!
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 320

Al igual que sucede con el signo interrogativo, la voz poética emplea en ocasiones la exclamación para hacer una *petición* al receptor de su mensaje. Expresiones como *see!* (CP 311), *But !look* (CP 348) o *sleep!* (CP 503) así lo demuestran.

Otra de las funciones del signo de exclamación es la de indicar una *interjección*, aunque E. E. Cummings sólo lo emplea de esta forma en dos ocasiones. En “poor But TerFLY” (CP 322), la voz poética cuestiona la decisión de la protagonista, Elaine, de irse con otro hombre:

```
poor But TerFLY
went(flesh is grass)
from Troy,
n.y.
the way of(all
flesh is grass)with one “Paul”
a harvard boy
alas!
[...]
```

Cummings, 1931, en Cummings, 1994a: 322

El poema, que relata a modo de metáfora la huida de Elaine D’Orr después de que ésta se casara con Cummings, emplea el signo exclamativo para representar el sentir quejumbroso de la voz poética, que es incuestionablemente la voz directa del poeta. De igual forma se emplea la interjección *ah!* como reacción de la voz poética ante la imagen de una estrella en un atardecer en “thou/ firsting a hugeness of twi/ -light” (CP 350).

El último uso normativo del signo de exclamación es el de *gradación*, que se produce al emplear este signo de forma escalonada. Aunque este uso es más propio del signo de interrogación, uno de los poemas de E. E. Cummings expresa el creciente sentimiento de sorpresa mediante este proceso gradual:

[...]

But he turned into a fair
y!a fair
y!!a
fair
y!!!
but she turned into a fair-y(and
it seems to be doing nicely

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 401

En este caso, se trata de un poema sobre una joven pareja que descubre el sexo. La sorpresa inicial —*But he turned into a fair/y!*— se hace cada vez mayor —*!! [...] !!!*—, en un juego de palabras sobre los términos *fair* —feria— *fairy* —hada— y *affair* —aventura.

USOS CREATIVOS

Además de los usos normativos, Cummings emplea el signo de exclamación con dos finalidades concretas: crear procesos icónicos y establecer esquemas puntuales.

La *función icónica* del signo de exclamación responde a dos categorías diferentes: iconicidad visual e iconicidad fonética. La iconicidad visual se produce cuando la relación entre el signo y el referente está vinculada a la imagen. Esto es lo que ocurre en el poema “it’s jolly” (CP 268), el cual presenta la muerte de un soldado causada por la explosión de una bomba:

it's jolly
 odd what pops into
 your jolly tete when the
 jolly shells begin dropping jolly fast you
 hear the rrrmp and
 then nearerandnearerandNEARER
 and before
 you can

!

& we're

NOT
 [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 268

El signo de exclamación, aislado del resto del poema por dos versos en blanco, representa la explosión que provoca la muerte del soldado, tanto visualmente —una escena de impacto—, como fonéticamente —el ruido de la bomba. Esta idea, defendida hace algunos años por Levenston (1992: 82), se extiende más allá del presente ejemplo, ya que son varios los poemas en los que este mismo signo representa otros elementos como es la luz del sol. El caso más evidente es el de “n(o)w” (CP 348), una escena que muestra una tormenta lluviosa y la posterior llegada de los primeros rayos de sol:

n(o)w

the

how
 disappeared cleverly)world

iS Slapped:with;liGhtninG
 !

at
 which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps

of
 THuNdeRB
 loSSo!M iN
 -visiblya mongban(gedfrag-
 Ment ssky?wha tm)eani ngl [...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 348

Este fragmento incluye dos signos exclamativos, aunque a lo largo del poema pueden observarse otros dos adicionales. La composición fragmentada, su alto contenido visual y la estrecha relación de estos signos con conceptos como *liGhtninG* y *THuNdeRB/loSSoM* facilitan la conexión visual del signo con los propios rayos de la tormenta. En otros poemas, sin embargo, el mismo signo es utilizado para encarnar la lluvia:

(fea
therr
ain

:dreamin
g field o
ver forest &;

wh
o could
be
so

!f!
te

r?n
oo
ne)

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 653

O incluso la aparición de la propia luna, a la que Cummings dedica el siguiente poema:

!

o(rounD)moon, how
do
you(rouNd
er
than roUnd)float;
who
Hy&(rOunderthan)
go
:ldenly(Round
est)

?

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 722

Por otra parte, la iconicidad fonética se observa cuando la relación entre el signo y el referente está vinculada al sonido. En el caso particular del signo de exclamación, esta vinculación se produce a menudo en conjunción con el signo interrogativo, como sucede en el ya citado “(b/ eL!/ s?/ bE” (CP 445) con el ruido de las campanas o en “&-moon-He-be-hind-a-mills” (CP 469) con la respiración de un chico que se imagina teniendo relaciones sexuales. En otros poemas aparece independientemente, como ocurre con el sonido del disparo de un cazador que mata a unos pájaros (CP 627) o el sonido de unos bailarines negros en “they sO alive” (CP 426):

```
[...]
    ump-A-tum
          ;tee-die
    uM-tuM
          tidl
          -id
    umptyumpty(OO—
                                !
          ting
    Bam-
    :do)
, chippity.
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 426

Una segunda función discursiva del signo exclamativo consiste en elaborar un *esquema puntual* que se extiende a lo largo de un verso, de una estrofa o del poema en su conjunto. Este uso en particular es más propio de los signos de parada, pero en el caso de la exclamación, existen dos poemas en los que el uso exclamativo también responde a esta función. El primero de ellos es “emptied.hills.listen.” (CP 416), una escena natural de un paisaje en el que anochece mientras nieva:

```
emptied.hills.listen.
,not,alive,trees,dream(
ev:ery:wheres:ex:tend:ing:hush
)
andDark
IshbusY
ing-roundly-dis
tinct;chuck
lings,laced
ar:e.by(
fleet&panelike&frailties
!throughwhich!brittlest!whitewhom!
f
  l o a t ?)
      r
        hyt h m s
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 416

Como se aprecia en este poema, algunos de los versos recurren a determinados signos de puntuación como si se tratara de un inventario —punto [.], coma [,], dos puntos [:], guión [-], ampersand [&] y signo de exclamación [!]—, algo que también sucede en otros poemas como “!blac” (CP 487). Sin embargo, en ambos casos el valor

expresivo aportado por el signo de exclamación es nulo, limitándose a constituir un mero elemento físico.

5.1.3. (DES)AGREGADORES

5.1.3.1. PARÉNTESIS [()]

De acuerdo a la norma, los paréntesis [*parentheses, round brackets o lunulae*] realizan una gran variedad de funciones, siendo la más importante la que consiste en añadir comentarios o explicaciones, y en general cualquier tipo de información que no sea esencial.⁸ Otros usos adicionales se dan en las referencias bibliográficas, así como en matemáticas, indicando que todos los elementos que aparecen dentro de los signos deben tratarse como una única unidad (Partridge, 1983: 63-67). Lennard es más explícito al definir las funciones de estos signos, e incluye entre ellas las oraciones relativas, las oraciones vocativas, las comparaciones, las omisiones, los actos de habla, las indicaciones escénicas, las numeraciones de páginas, y algunos otros (Lennard, [1991] 2003: 123-134). Para E. E. Cummings, los paréntesis se constituyen probablemente como los signos puntuales más productivos desde el punto de vista creativo: por un lado, son los signos empleados con más frecuencia dentro del corpus de análisis, estando ausentes tan sólo en veinte poemas de los casi doscientos que lo componen; por otro lado, y a pesar de las múltiples funciones que la norma les atribuye, E. E. Cummings recurre a ellos para provocar efectos discursivos como el caos, la iconicidad, la simultaneidad o la heteroglosia, entre muchos otros (v. tabla 5.9). En *Tulips & Chimneys* (1922) su uso es intermitente, incluyendo algunos poemas en los que aún no se incorporan estos signos; sin embargo, a partir de *is 5* (1925), su segunda publicación, su empleo se convierte prácticamente en absoluto, una práctica que ya Friedman reconoce en 1960 al afirmar “Almost every poem that Cummings has written contains a parenthesis” (1960: 116).⁹

A pesar de su alta frecuencia y de su valor discursivo, el uso de los paréntesis por parte de E. E. Cummings es a veces arbitrario. En primer lugar, el autor omite en algunas ocasiones el signo de apertura o el de cierre, y en otras incluye nuevos paréntesis dentro de los ya existentes, creando estructuras grafológicamente subordinadas desde el punto

⁸ Sobre la cuestión terminológica, John Lennard ([1996] 2005) explica en su libro el creciente interés en emplear el término *lúnula* para referirse a los paréntesis; se trata de un vocablo acuñado por Erasmo de Rotterdam en 1531. Mientras que el término *paréntesis* sólo indica (en inglés) un *paréntesis* propiamente dicho, esto es, una suspensión o interrupción, *lúnula* la suspensión o interrupción provocada por el uso de este tipo específico de paréntesis. Por su parte, Partridge dedica el capítulo sétimo de su libro (1983) a los *paréntesis*, entendiendo éstos como la categoría general que hace referencia a los diversos signos que indican la inclusión de una oración que provoca un inciso. Así, Partridge distingue entre los *paréntesis ordinarios* [()], los *paréntesis cuadrados o corchetes* [[]] y los *paréntesis angulares* [< >] (1983: 65-66). La confusión terminológica se produce, tanto en inglés como en español, porque se emplea el mismo término para designar a la parte y al todo.

⁹ En sus dos últimas publicaciones, *95 Poems* (1958) y *73 Poems* (1963), se observa una disminución en la incorporación de estos signos, aunque aún así, su uso sigue siendo muy frecuente.

de vista de la puntuación. En segundo lugar, y a pesar de las categorías funcionales delimitadas a continuación, son varios los poemas en los que el uso de los paréntesis no aporta ningún valor expresivo.

Tabla 5.9. Categorías funcionales de los paréntesis en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	SUBVERSIÓN EXPECTATIVAS	Comentario	CP 113, CP 114, CP 228, CP 238, CP 246, CP 273, CP 278, CP 319, CP 322, CP 332, CP 335, CP 336, CP 347, CP 350, CP 362, CP 372, CP 397, CP 401, CP 423, CP 426, CP 430, CP 431, CP 444, CP 464, CP 469, CP 495, CP 534, CP 553, CP 584, CP 604, CP 610, CP 627, CP 632, CP 635, CP 674, CP 697, CP 699, CP 701, CP 703, CP 708, CP 713, CP 723, CP 724, CP 726, CP 727, CP 739, CP 779, CP 782, CP 785, CP 792, CP 793, CP 823, CP 826, CP 827, CP 835.	
		Explicación	CP 228, CP 235, CP 242, CP 273, CP 635, CP 696, CP 699, CP 700, CP 708, CP 803.	
	MATEMÁTICAS	CP 330.		
FUNCIONES ESTÉTICAS	CAOS	CP 87, CP 263, CP 348, CP 387, CP 445.		
	ICONICIDAD	Luna	CP 103, CP 351, CP 571.	
		Paréntesis	CP 103, CP 113.	
		Puente	CP 113.	
		Vacío	CP 444.	
		Descenso de los pájaros	CP 448.	
		Inmovilidad del gato	CP 655.	
		Ojos	CP 740.	
	ORDEN	CP 113, CP 287, CP 449, CP 503, CP 604, CP 610, CP 715, CP 779, CP 792, CP 793, CP 835, CP 838.		
	TEMPORALIDAD/ SIMULTANEIDAD	CP 195, CP 278, CP 287, CP 396, CP 429, CP 430, CP 495, CP 532, CP 632, CP 656, CP 673, CP 691, CP 692, CP 740, CP 820, CP 830, CP 833.		
	HETEROGLOSIA	CP 201, CP 253, CP 312, CP 318, CP 319, CP 389, CP 392, CP 519, CP 618, CP 791.		
	NIVELACIÓN POEMA	CP 269, CP 327, CP 354, CP 400, CP 403, CP 408, CP 430, CP 436, CP 503, CP 536, CP 548, CP 581, CP 600, CP 611, CP 617, CP 676, CP 693, CP 722, CP 729, CP 740, CP 795, CP 829.		
	INVERSIÓN COMENTARIO	CP 311, CP 472, CP 474.		
	CONTEXTUALIZACIÓN	CP 318, CP 327, CP 346, CP 400, CP 653.		
	VALOR NULO	CP 320, CP 321, CP 333, CP 351, CP 388, CP 396, CP 397, CP 401, CP 416, CP 426, CP 447, CP 455, CP 487, CP 488, CP 553, CP 653, CP 655, CP 657, CP 680, CP 693, CP 715, CP 719, CP 740, CP 795.		
	JUEGOS DE PALABRAS	CP 327, CP 351, CP 548, 606.		
	ÉNFASIS	CP 397, CP 417, CP 423, CP 536, CP 726, CP 795, CP 835.		
SIGNOS DE PUNTUACIÓN	CP 401, CP 604.			
LISTADO	CP 803.			

USOS NORMATIVOS

E. E. Cummings emplea los paréntesis de forma normativa para romper las expectativas del lector o para marcar una unidad completa en matemáticas.

La *subversión de las expectativas del lector* se produce al introducir un paréntesis en los versos de forma repentina. Se trata de una categoría propuesta por Tartakovski (2009: 236), en la que pueden incluirse muchos de los ejemplos que aparecen en el corpus de análisis. A la hora de romper dichas expectativas, E. E. Cummings emplea dos procedimientos básicos: el comentario y la explicación.¹⁰

El primer procedimiento, la subversión de las expectativas mediante el comentario, consiste en una observación que se lleva a cabo en los versos y que generalmente es menos determinante que el segundo procedimiento de explicación, pues puede suprimirse sin que afecte demasiado a la comprensión del mensaje. Atendiendo a su naturaleza, existen distintos tipos de comentarios, aunque básicamente pueden agruparse en información adicional, información repetitiva o valoración personal. El primer grupo, la información adicional, actúa como complemento:

```
themselves/ (on/ air)/ don't speak (CP 113)
a harvard boy/ alas!/ (who simply wor/ shipped her) (CP 322)
a Hyperluxurious Supersieve/ (which Ultima Thule Of Plumbing
shall receive/ the philophilic name S. S. VAN MERDE) (CP 335)
these(whom;pretends/ / blue nothing)are built of soon carved
(CP 584)
At which(smiling)he stops (CP 697)
```

El segundo grupo, la información repetitiva (o de refuerzo), es aquella a través de la cual se reitera algo que ya se ha dicho previamente, ya sea mediante repetición directa o por el empleo de estructuras que robustecen versos anteriores. Este tipo de comentario se aprecia con claridad al comienzo de "POEM,OR BEAUTY HURTS. MR.VINAL" (CP 228), donde el paréntesis introduce la repetición exacta de la estructura *of you*:

¹⁰ Para Partridge, existen en realidad tres tipos de paréntesis: comentario, explicación e información sin importancia (1983: 64). Sin embargo, el paréntesis con información sin importancia es muy similar en contenido a las otras dos categorías, en tanto en cuanto en todos estos casos es posible omitir la información que aparece entre paréntesis. Por ello, hemos creído más apropiado distinguir únicamente entre comentario y explicación.

take it from me kiddo
believe me
my country, 'tis of
you, land of the Cluett
Shirt Boston Garter and Spearmint
Girl With The Wrigley Eyes (of you
land of the Arrow Ide
and Earl &
Wilson
Collars) of you i
sing: [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

Esta estructura, empleada desde el inicio del poema con un valor vocativo, es usada por la voz poética para dirigirse al lector y así poder criticar las costumbres de la sociedad norteamericana. Otro inciso similar es el que se produce en “plato told” (CP 553), aunque en este caso se emplea una estructura de refuerzo (y no repetitiva):

[...] lao
tsze
certainly told
him, and general
(yes
mam)
sherman;
and even
(believe it
or
not) you
told him: [...]

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 553

El tercer grupo dentro del comentario, las valoraciones personales, incluye todas aquellas anotaciones subjetivas que se producen normalmente a través de la voz poética:

(the// Flics, tidium, are/ very tidium reassuringly similar,/
they all have very tidium/ mustaches, and very/ tidium
chins, and just above/ their very tidium ears their/ very
tidium necks begin) (CP 273)
Poor But TerFLY/ went (flesh is grass)/ from Troy, / n.y. (CP
322)
Ire (land must be/ heav/ / en/ FoR/ / my/ / moth) [...] (Er/
camef/ romth/ AIR (CP 322)
A soursweet bedtime/ / -less un- (wonderful)/ story (CP 464)
Anybody- / yes; no/ / matter who, some/ / total (preferably/
blonde/ of course) (CP 779)

Aunque es más frecuente que los comentarios se sitúen dentro de los paréntesis, en ocasiones E. E. Cummings invierte el proceso y los deja fuera, situando el núcleo del poema en la información albergada dentro de los paréntesis. Esto ocurre en poemas como “,mean” (CP 311), “nor woman” (CP 472) o “The Mind's(” (CP 474), en los que los versos externos al paréntesis ocultan un comentario despectivo:

```
The Mind's(  
  
i never you never  
he she or it  
  
never we you and they never  
saw so  
much heard so much smelled so much  
  
tasted  
plus touched quite so And  
How much nonexistence  
eye sed bea  
  
yew tea mis  
eyesucks unyewkuntel finglestein idstings  
yewrety oride lesgo eckshun  
  
kemeruh daretoi  
nig  
  
)Ah,Soul
```

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 474

La expresión *The Mind's [...] Ah,Soul*, situada fuera de los paréntesis en este poema, esconde en realidad el sintagma *The Mind's Asshole*, con el que Cummings ataca la artificialidad de la gente descrita en dichos versos.

El segundo procedimiento de ruptura de las expectativas del lector se denomina explicación. Consiste en la utilización de los paréntesis para delimitar la justificación o el razonamiento de lo que se ha dicho. Uno de los ejemplos más claros que responde a esta categoría lo encontramos en el poema “dim” (CP 696), en el que la voz poética describe un parque prácticamente desierto:

```

dim
i
nu
tiv

e this park is e
mpty(everyb
ody's elsewher
e except me 6 e

nglish sparrow
s) [...]

```

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 696

La excepción a tal vacío la constituyen la misma voz poética y los seis gorriones que lo acompañan, algo que queda explicado a través del empleo de los paréntesis. Similar es lo que sucede en “even if all desires things moments be” (CP 235), donde los paréntesis ayudan a entender el significado de la expresión *Satter Nailyuh*, la cual se refiere a *Saturnalia*, una de las celebraciones romanas más conocidas que tenía lugar del diecisiete al veinticuatro de diciembre (EB, 2011). El siguiente ejemplo lo encontramos en “yes but even” (CP 708), los paréntesis sirven para indicar dónde se encuentra el hotel citado en el poema. Asimismo, en “POEM(or)” (CP 803) estos signos incluyen la aclaración del significado de la palabra *poema* en los primeros versos de la composición:

```

[...]
in dem daze kid Christmas
meant sumpn youse knows wot
i refers ter Satter Nailyuh(comes but once er
year) [...]

```

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 235

```

[...] in l'ho
tel nor
man(rue d
e l'echelle)
[...]

```

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 708

```

POEM(or
"the divine right of majorities,
that illegitimate offspring of the
divine right of kings" Homer Lea)

[...]

```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 803

Además de la función subversiva de los paréntesis, E. E. Cummings emplea este signo en una ocasión para darle un *valor matemático* (Partridge, 1983: 67). El segundo uso de los paréntesis, en el último verso, es claramente matemático, ya que sirve al autor para emular una fórmula científica. De esta forma, la voz poética critica lo científico y muestra su postura de rechazo hacia sus principios. Siguiendo los principios teóricos expresados por Partridge, la expresión (2b) que aparece en el último verso del poema indica que la letra y la cifra incluidas dentro de los signos actúan como una única unidad, la cual es afectada en su conjunto por el elemento que aparece en el superíndice.

```
but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal  
pride which tends to compel me to decline to admit i've died)  
seeing your bald intellect collywobbling on its feeble stem is  
believing science=(2b)a herr professor m
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 330

USOS CREATIVOS

Además de los usos normativos, destaca en el empleo de los paréntesis la gran cantidad de matices creativos que E. E. Cummings les atribuye. A los ya propuestos por Tartakovski (2009) —órdenes, iconicidad, simultaneidad, heteroglosia, nivelación— se añaden algunos otros como el caos, los juegos de palabras o el valor nulo. Todas estas categorías evidencian cómo el uso creativo de este signo de puntuación es mucho más frecuente que el normativo. En los siguientes párrafos desarrollamos estas funciones.

La primera categoría creativa dentro del uso creativo de los paréntesis es la de *caos*, en la que éstos ocasionalmente contribuyen a la creación de una escena caótica, sin mayor aportación que la de provocar un efecto anárquico en los versos. Aunque este tipo de procedimiento se considera mucho más frecuente en los signos pausales —coma, punto y coma, dos puntos y punto—, hemos encontrado algunos ejemplos en los que también los paréntesis participan de esta función. Poemas como “inthe,exquisite;” (CP 87), “life hurl my” (CP 263), “n(o)w” (CP 348), “i” (CP 387) o “(b/ eL!/ s?/ bE” (CP 445) así lo demuestran. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento tomado de “i” (CP 387):

```
i  
(meet)t(touch)  
ems crouch(  
lunge  
)ing bruiseD  
Suddenly by thousand  
  
starings rinsed with  
thoroughly million yells they  
f-oo-l(whom,blinds;blood)pa-nt  
stab are  
  
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 387

La segunda función de los paréntesis es la llamada *iconicidad*, en la que la particular apariencia visual de los paréntesis es empleada por Cummings para sugerir diferentes conceptos con los que dicho signo mantiene una determinada conexión. Tal y como sugiere Tartakovski (2009), el uso icónico de los paréntesis constituye el caso más rudimentario de todas las funciones que lleva a cabo:

Cummings, unlike the Dadaists, “does not attempt to *replace* traditional linguistic utterance but to *modify* and *enhance* it,” claims Martin Heusser, and to that effect he “makes particularly apt use of the iconic dimensions inherent in the typography” (19). Indeed, Cummings explored iconicity in many aspects of language, and when dealing with his use of parenthesis the most rudimentary examples are those that draws on its graphic shape.

Tartakovski, 2009: 219

El concepto al que con mayor frecuencia recurre el autor es al de la luna, la cual aparece representada en varias ocasiones por este signo.¹¹ Uno de los primeros poemas en los que Cummings utiliza los paréntesis con este valor expresivo es “windows go orange in the slowly.” (CP 103) (Tartakovski, 2009: 219):

¹¹ Otras forma de representación de la luna es a través de la letra *o* mayúscula [O]. Para obtener información sobre esta cuestión, consultar el apartado sobre la apariencia del tipo.

[...]

 upon Our
(ta-te-ta
in a parenthesis!said the moon

)

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 103

El paréntesis final sobresale en relación con el resto del poema debido al aislamiento del último verso; esto facilita la percepción de la imagen de la luna creciente (Tartakovski, 2009: 219-220; Alderson, 1998: 25). Otros ejemplos similar aparecen en “twi-/ is -Light bird” (CP 351) y “a-” (CP 576), en el que el paréntesis sustituye a la propia palabra *moon*:

[...]

(moon begins The

)

[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 351

[...]

who
is
the
)

[...]

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 571

Además de la luna, los paréntesis también son empleados para sugerir un puente (Tartakovski, 2009: 220), el vacío (2009: 220), la caída en picado de una bandada de pájaros (2009: 220) o la inmovilidad de un gato, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

[...]

.fingered by (a parenthesis
the)pond on whoseswooning edge
black trees think

[...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 113

```
[...]  
  
seethe firm swirl hips whirling climb to  
GIVE  
(yoursmine mineyours yoursmine  
!  
i()t)
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 444

```
birds(  
    here,inven  
ting air  
U  
)sing  
  
tw  
iligH(  
t's  
    v  
        va  
            vas  
vast  
  
ness.Be)look  
now  
    (come  
soul;  
&:and  
  
who  
    s)e  
        voi  
c  
es  
(  
    are  
        ar  
            a
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 448

```
(im)c-a-t(mo)  
b,i;l:e  
  
[...]
```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 655

La tercera categoría efectiva del paréntesis es la que consiste en emplear este signo para indicar una *orden o mandato*, siendo ésta una práctica relativamente frecuente

en la poesía experimental de E. E. Cummings.¹² Los siguientes extractos ponen de manifiesto este uso eexpresivo:

a white idea(Listen/ / dreches:earth's ugly)mind. (CP 113)
(hear little knives of flower/ stropping soft a. Thick
silence) (CP 113)
(sleep!new/ / girlgold (CP 503)
(forgive us,o life!the sin of Death (CP 604)
for once/ / (imag/ -ine)/ / You (CP 779)
what does/ do,/ has always done/ ;&/ / will do alw/ / -ays
something/ is(guess)yes/ you're/ right:my enemy/ / . Love
(CP 793)

Uno de los ejemplos más evidentes se produce en "D-re-A-mi-N-gl-Y" (CP 838), donde la voz poética anima a prestar atención a las hojas que tiemblan en un árbol en un atardecer dorado:

D-re-A-mi-N-gl-Y

leaves
(sEe)
locked

in

gOLd
after
gLow

are

t
ReMbLiN
G

, i : . : i ,

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 838

La cuarta categoría creativa del uso de los paréntesis es la de *temporalidad*. Este signo de puntuación posee, al igual que ocurre con otros, una dimensión temporal a través

¹² Tartakovski (2009) incluye esta categoría dentro de una más general, *Direct Address* (2009: 226), la cual incluye tanto las oraciones imperativas como las vocativas. El autor cree que E. E. Cummings emplea en ocasiones ambas construcciones dentro de los paréntesis para crear intimidad entre la voz poética y el receptor de su mensaje (2009: 226). Sin embargo, sólo existen dos ejemplos vocativos, por lo que creemos que no son lo suficientemente frecuentes para ser incluidos en esta categoría.

de la cual el autor crea diversos efectos (Tartakovski, 2009: 238).¹³ En lo que a temporalidad se refiere, los paréntesis sirven al autor para indicar la simultaneidad entre dos acciones diferentes. Uno de los poemas que mejor ejemplifican este uso es “i will be” (CP 195), en el que un fragmento muestra la coincidencia entre el vuelo de varias palomas y el brillo que se percibe al observarlos en el atardecer:

[...]

Maybe Mandolins
l o o k-
pigeons fly ingand

whee(:are,SpRiN,k,LiNg an in-stant with sunLight
then)l-
ing
all go BlacK wh-eel-ing

[...]

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 195

Como se observa en esta escena, el paréntesis que aparece en mitad del fragmento parte la palabra *wheeling*. Las palomas que vuelan y giran por el cielo —*pigeons fly ingand/ / wheeling*—, ofrecen a la vez una imagen brillante sobre el atardecer —*are.SrRiN,k,L,iNg an in-stant with sunLight*—. En este sentido, la práctica grafológica de E. E. Cummings desafía el principio de linealidad del lenguaje, ofreciendo a un mismo tiempo diversos conceptos verbales. Igual sucede en otros poemas como “Among/ these/ red pieces of” (CP 278), “swi(/ across!gold’s” (CP 429) o el famoso “l(a” (CP 673), en el que el texto se construye sobre dos niveles diferentes que se funden en una única imagen:

¹³ Para Tartakovski (2009), esta categoría se denomina *Temporality, Simultaneity, Tmesis* (2009: 238), e incluye diversos efectos como la prolongación temporal para crear suspense (2009: 238), la simultaneidad (2009: 239), o los juegos de palabras (2009: 239), entre algunos otros. En este trabajo, sin embargo, hemos preferido ceñirnos a la cuestión puramente temporal, y tratar algunos de los demás efectos en otras categorías funcionales.

l(a
le
af
fa

ll

s)
one
l

iness

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 673

En este caso, el paréntesis (*a/ / le/ af/ fa/ / ll/ / s*) [(*a leaf falls*)] aparece incrustado en la palabra *loneliness*. El uso de este signo de puntuación ayuda a crear esta dualidad de conceptos —*loneliness*, a leaf falling—, en la que las hojas de otoño parecen depositarse suavemente sobre el suelo, en una escena donde el elemento protagonista es la soledad. Los paréntesis refuerzan el sentido visual del poema, en el que con apenas cuatro palabras el autor es capaz de sintetizar una imagen completa. Como afirma Ruiz Sánchez en relación a este poema, “Como en el haiku, Cummings no describe ni comenta, pues la pretensión última no es la de aprehender un sentido trascendental sino la de presentar diversos trazos en un estado iluminativo privado de toda felicidad específica.” (2000: 108). La fuerza de este poema, así como su capacidad para sugerir diversos matices mediante tan pocas palabras, se encuentran sustentadas precisamente en el uso de los paréntesis, sin los que este poema perdería su capacidad de inmediatez. No es éste el único ejemplo, pues precisamente en *95 Poems* (1958), en el que este poema se publicó, incluye Cummings algunas otras imágenes técnicamente similares, como son “un(bee)mo” (CP 691):

un(bee)mo

vi
n(in)g
are(th
e)you(o
nly)

asl(rose)eep

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 691

Y “off a pane)” (CP 692):

```

off a pane)the
(dropp
ingspinson
his

back mad)fly(ly
who
all at)stops
(once

```

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 692

Estos tres poemas constituyen los mejores ejemplos de este proceso de simultaneidad, pues en ellos Cummings consigue concentrar elementos sincrónicos. El hecho de que el autor emplee los paréntesis de forma exclusiva y elimine cualquier otro signo de puntuación, refuerza su valor poético y permite apreciar con facilidad dicho proceso, empleado por Cummings en otros poemas posteriores como “the(oo)is” (CP 740), “t,h;r;u;s,h;e;s” (CP 820), “& sun &” (CP 830) y “who is this” (CP 831).

El quinto nivel de uso creativo de los paréntesis es denominado *heteroglosia* (Tartakovski, 2009: 233-235),¹⁴ y que consiste en diferenciar las voces del poema mediante este signo de puntuación (2009: 233). En algunas ocasiones, los paréntesis sirven para cambiar el tono del poema, distinguiendo entre el estilo directo de una de las voces y la parte narrativa o descriptiva de los versos. Esto es lo que sucede en “(one!)” (CP 201), donde el primer verso del poema, que aparece entre paréntesis, simula la voz de un director de cine indicando el comienzo de la grabación de una escena:

```

                                     (one!)
the wisti-twisti barber
-pole is climbing

people high,up-in

tenements talk.in sawdust Voices
                                     a:whispering drunkard passes

```

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 201

Frente al tono oral del primer verso, que señala las palabras del director, el resto de la composición sobresale por su carácter descriptivo. De forma similar, en “oil tel duh woil doi sez” (CP 312), los paréntesis indican el cambio discursivo entre la narración del

¹⁴ El concepto de *heteroglosia* fue propuesto por Bajtín en 1934, y supone la idea de que en un único texto, coexisten distintas variedades lingüísticas. Del griego *hetero* (diferente) y *glossa* (lengua, idioma), Bajtín considera que en una sola novela habitan distintos tipos de discursos, no solamente el de los personajes, sino también el de los narradores y el del autor. Los principios concernientes a este concepto son desarrollados por el autor en su artículo “Discourse in the novel”, reimpreso en 1981 en el libro *The Dialogic Imagination: Four Essays*.

protagonista, en la que cuenta cómo su superior lo ha descendido de rango, y el momento en el que se dirige a los presentes del bar para pedirles opinión:

oil tel duh woil doi sez
dooyuh unnurs tanmih eesez pullih nizmus tash,oi
dough un giv uh shid oi sez. Tom
oidoughwuntuh doot,butoiguttuh
braikyooz,datswut eesez tuhkih. (Nowoi askyuh
woodundat maik yurarstoin
green? Oilsaisough.) [...]

I'll tell the world I says
do you understand me as he's pulling his moustache, I
don't give a shit I says. Tom
I don't want to do it, but I got to
break youse, that's what he says to me. (Now I ask you
wouldn't that make your arse turn
green? I'll say so.) [...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 312

En otros poemas como “o pr” (CP 392) y “one slipslouch twi” (CP 519), estos signos sirven para marcar las palabras mostradas en un rótulo de un campo de beisbol: (*The President of the United States of America*). Versos como los de “goo-dmore-ning(en)” (CP 618) y “(one fine day)” (CP 318) son también ejemplos similares.

La sexta categoría de uso de los paréntesis es la de *nivelación*.¹⁵ Como afirma Tartakovski (2009), los signos confieren a los elementos incluidos dentro un doble status: por un lado, siguen formando parte de la totalidad del poema; por otro, están marcadamente separados. La separación no es absoluta, lo que permite variadas e interesantes manipulaciones relacionadas todas ellas con la autonomía textual (2009: 228). De esta manera, E. E. Cummings organiza el siguiente poema, “look at this)” (CP 269) en torno a dos niveles diferentes articulados sobre los paréntesis, los únicos signos empleados en la totalidad del texto:

¹⁵ Tartakovski (2009) se refiere a esta categoría como *Plural Layers and Framed Poems* (2009: 228-232).

look at this)
a 75 done
this nobody would
have believed
would they no
kidding this was my particular

pal
funny aint
it we was
buddies
i used to

know
him lift the
poor cuss
tenderly this side up handle

with care
fragile
and send him home

to his old mother in
a new nice pine box

(collect

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 269

En este caso, el doble nivel en el que se construye el poema se aprecia con claridad: por un lado, la expresión del primer y último verso enmarcadas en los paréntesis —*look at this*) (*collect*—; por otro, el resto del poema que queda fuera de los signos. Si los elementos parentéticos implican un sentido imperativo por parte de la voz poética —*look at this*—, los demás versos constituyen el núcleo del poema, en el que la misma voz poética explica el origen de la caja en la que yace muerto uno de sus compañeros —*this was my particular/ / pal [...] we was/ buddies [...] a new nice pine box*. En la composición se revelan algunos de los rótulos que aparecen en la caja de pino —*handle/ / with care, fragile [...] collect*— en la que el soldado es repatriado de vuelta a casa —*to his old mother*. Otro ejemplo de paréntesis niveladores es el de “o” (CP 400), en el que los signos son empleados para organizar un diálogo entre dos personajes:

o
sure)but
nobody unders(no
but Rully yes i
know)but what it comes

to(listen you don't have to

i mean Reely)but(no listen don't
be sil why sure)i mean the(o
well ughhuh sure why not yuh course yeh well
naturally i und certain i o posi but

i know sure that's)but listen here's

(correct you said it yeah)but
listen but(it's Rilly yeh
ughhuh yuh)i know

(o sure i

know yes
of

course)but what i mean is Nobody Understands Her RERLY

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 400

De esta forma, los paréntesis orientan la conversación y marcan su carácter no lineal, en el que ambos personajes se interrumpen continuamente. Como antes, los paréntesis en este caso organizan el poema en su conjunto, constituyéndose como la clave técnica y expresiva a través de la que se crea el sentido de los versos. Esta práctica es relativamente frecuente en E. E. Cummings, quien nivela muchos de sus poemas a través de los paréntesis. “i’d think ‘wonder” (CP 354), “go(perpe)go” (CP 403), “this(that” (CP 408), “ondumonde” (CP 430) o “mortals)” (CP 536) son solo algunos de los muchos ejemplos en los que podemos apreciar este tipo de práctica.

La séptima categoría funcional de los paréntesis en la poesía de E. E. Cummings consiste en emplear estos signos de puntuación para crear *juegos de palabras*. No es una práctica muy frecuente, ya que el autor suele recurrir con mayor asiduidad a otros elementos tipográficos para provocar ambigüedades —como por ejemplo, la manipulación ortográfica. Aun así, encontramos algunos casos de doble sentido que se producen gracias a estos signos:

FULL SPEED ASTERN)

m

 usil(age)ini
sticks
tuh de mans

[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 327

El segundo verso de este poema se lee como *m/usil(age)ini*, un juego de palabras con el que el autor transmite tres sentidos diferentes: *musilini* [*Mussolini*], *musilage* y *age* (Webster, 2013). El poema en su conjunto es una crítica a la humanidad, y a través de él vemos como el autor juega con los nombres de ciertas personalidades, entre ellas las del dictador italiano. Otros ejemplos de juegos de palabras son la expresión *c(h)luck* (CP 351), donde se funden los verbos *cluck* y *chluck*, o *now(he)re* (CP 606), donde sucede algo similar con los adverbios *nowhere* y *here*.

La octava categoría funcional del paréntesis es la de *listado*, que aunque sólo aparece una vez en el corpus de análisis, merece atención por su particular contribución al poema en el que se incluye. Se trata ésta de una cuestión que también es desempeñada por otros signos, y que en este caso, como en los demás, ayuda a la estructuración del poema de una forma más clara. En el caso que nos ocupa, el listado no se produce a través de los paréntesis, sino de los números; pero los paréntesis ayudan a delimitar la función de estos últimos como marcadores del listado:

POEM(or
"the divine right of majorities,
that illegitimate offspring of the
divine right of kings" Homer Lea)

here are five simple facts no sub

human superstate ever knew
(1)we sans love equals mob
love being youamiare(2)

the holy miraculous difference between

firstrate & second implies nonth
inkable enormousness by con
trast with the tiny stumble from second to tenth

rate(3)as it was in the begin

ning it is now and always will be or
the onehundredpercentoriginal sin
cerity equals perspicuity(4)

Only The Game Fish Swims Upstream &(5)
unbeingdead isn't beingalive

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 803

El poema, al que ya hemos hecho mención previamente, representa cinco cuestiones fundamentales para la voz poética. Estos cinco principios aparecen numerados y estructurados a lo largo del texto, lo que permite que se perciban de una forma más clara. No contribuyen, de este modo, ni paréntesis ni números al sentido del poema, constituyéndose como una cuestión de forma.

Finalmente, existe un grupo relativamente grande de poemas en los que el uso de los paréntesis tiene un *valor nulo*, esto es, los signos deben interpretarse como si no existieran dentro de los versos. El caso más evidente es el de "(fea" (CP 653), en el que la totalidad del poema se encuentra entre paréntesis:

```
( fea
therr
ain

:dreamin
g field o
ver forest &

wh
o could
be

so
!f!
te

r?n
oo
ne)
```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 653

El hecho de que los paréntesis en este poema estén dispuestos al inicio y al final provoca la falta de sentido en su empleo, aunque Tartakovski lo considere dentro del grupo de *intimidación* o *protección* (2009: 224-225). En otros muchos poemas, los paréntesis se intercalan a lo largo de los versos, en los que es fácil darse cuenta de que estos signos deben omitirse para comprender con mayor facilidad el contenido del poema. Textos como “ thethe” (CP 320), “emptied.hills.listen.” (CP 416) o “out of night’s almost Floats a color(in” (CP 719) son algunos de los múltiples ejemplos con los que podemos encontrarnos.

5.1.3.2. COMILLAS [“ ”] [“ ”]

Convencionalmente, las comillas [*quotation marks, inverted commas*] se emplean principalmente para reproducir las palabras de un hablante o de un texto; además, cumplen otras funciones como enfatizar una palabra, sintagma u oración, señalar tecnicismos, dialectismos y expresiones vulgares, indicar términos y oraciones en otros idiomas, marcar el título de un libro, periódico, artículo o poema, y señalar citas dudosas. Existen en inglés dos tipos de comillas diferentes: *single quotes* o comillas simples [“ ”], que son las que se emplean con mayor frecuencia en la actualidad, y *double quotes* o comillas dobles [“ ”],¹⁶ cada vez más en desuso (Partridge, 1983: 122). Las comillas utilizan siempre un signo de apertura y otro de cierre; y de emplearse una cita dentro de otra, se debe alternar el uso de cada una de ellas. Partridge (1983) recomienda el uso de este signo lo menos posible, argumentando que las comillas deben aligerar el texto, y no hacerlo más pesado (Partridge, 1983: 122). Dentro de la poesía experimental de E. E. Cummings, los

¹⁶ En español, el término *comillas dobles* es más amplio que en inglés, puesto que recoge tanto a las comillas angulares [« »], también llamadas *latinas* o *españolas*, como a las comillas inglesas [“ ”] (*Ortografía de la Lengua Española*, 1999: 46). Las comillas simples [“ ”], por el contrario, apenas se usan en español, prefiriéndose su uso para aclarar el significado de un término (*OLE*, 1999: 47).

casos de comillas son muy poco frecuentes, contando poco más de 20 los poemas en los que hemos señalado su presencia.¹⁷ Además, el poeta nunca utiliza este signo de forma creativa, limitándose a respetar las normas ortográficas relativas al uso de las comillas (v. tabla 5.10). De todos los ejemplos analizados, sólo en dos ocasiones el escritor no respeta las normas ortográficas de las comillas: en uno omite la comilla de apertura (CP 823); en otro, las coloca donde no corresponde (CP 332).

Tabla 5.10. Categorías funcionales normativas de las comillas en la poesía experimental de E. E. Cummings

CITA	CP 82 CP 98, CP 253, CP 273, CP 319, CP 321, CP 332, CP 333, CP 354, CP 388, CP 423, CP 430, CP 464, CP 656, CP 697, CP 803, CP 823.
CITA DUDOSA	CP 322, CP 332, CP 708.
ÉNFASIS	CP 287, CP 548.
EXTRANJERISMOS, DIALECTISMOS, VULGARISMOS	CP 273, 322, CP 332, CP 333, CP 388, CP 430, CP 656.

El uso más frecuente de las comillas es el de *citar* de forma exacta las palabras de un hablante o de un texto (Partridge, 1983: 122). E. E. Cummings emplea este signo con tal finalidad en muy pocas ocasiones, siendo mucho más frecuente su omisión. De todos los casos en los que sí se incluyen las comillas para citar lo que se dice, la mayoría son ejemplos de diversos personajes a los que Cummings da voz en sus poemas.

Uno de los primeros poemas en los que Cummings introduce las comillas es “5” (CP 82), una escena de corte teatral en la que aparecen cinco personajes de origen turco en un bar realizando diversas actividades:

```
[...]

a has gold
teeth b pink
suspenders c
reads Atlantis

x and y play b
cries "effendi" "Uh". coffee"
"uh" [...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 82

En este poema, las comillas indican las palabras de uno de los turcos, quien pide al camarero que le sirva un café. Muy similar es el caso de “the waddling” (CP 98), en el que la regenta de un burdel pide a las chicas que se preparen para salir a escena:

¹⁷ Aunque su función principal es la de indicar las palabras de un hablante, el autor prefiere utilizar otras formas de representación indirecta en las que raramente se observan estos signos.

the waddling
madam star
taps
taps, "ready girls". [...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 98

O el de "16 heures" (CP 273), donde un policía francés anima a los manifestantes comunistas a aligerar la marcha:

[...]
the Prefect of Police

(a dapper derbied
creature, swaggers daintily
twiddling
his tiny cane
and, mazurkas about tweaking
his wing collar pecking at his im-
-peccable cravat directing being
shooting his cuffs
saluted everywhere saluting
reviewing processions of minions
tapping people on the back

"allez circulez")

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 273

En cada uno de los tres poemas anteriores, los ejemplos mostrados no son los únicos casos de estilo directo, pero sí los únicos en los que Cummings ha empleado las comillas. En este sentido, la práctica de Cummings es irregular, mezclando en un mismo texto formas de representación lingüística diferentes.

Además, hay dos poemas en los que Cummings coloca las comillas donde no corresponde. Uno de ellos es "Lord John Unalive (having a fortune of fiftengrand" (CP 332), donde la voz poética nos presenta a un personaje con un acento marcadamente británico:

Lord John Unalive (having a fortune of fiftengrand
£
thanks to the so called fact that maost faolks rally demannnd canned
saounds)
gloats
upon the possession of quotes keltyer close
" "
aureally (yawning while all the dominoes) fall: down; in, rows

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 332

Las comillas que aparecen en el penúltimo verso deberían acompañar sus palabras: la oración *maost faolks rally demannnd canned/ saounds* y el término posterior *kelyer*. Cummings las coloca, sin embargo, aisladamente, provocando un efecto enfático que resalta al propio signo de puntuación. Este refuerzo se manifiesta además en el empleo del término *quotes*.

El segundo poema en el que Cummings altera la posición de las comillas es “ondumonde” (CP 430), una composición en la que la voz poética y la de algunos personajes retratan una pelea de boxeo. El poema presenta dos partes complementarias: la descripción de la pelea y las conversaciones entre algunos espectadores allí presentes. En la descripción de la escena, el primer y último verso conectan gracias al empleo de las comillas: mientras que el primer verso se lee como *ondumonde*”, el último concluye *“ahlbrhoon*. El empleo singular del signo de puntuación permite crear una conexión directa entre ambos versos, constituyéndose éstas como las palabras del presentador del espectáculo. En ellas, además, falta la primera parte: [*champi*]ondumonde”“ahlbrhoon, o lo que es lo mismo, *“Al-Brown champion du monde”*. El fragmento, que se constituye como un ejemplo de “in media res”, está escrito en francés porque reproduce uno de los combates de un boxeador real, Al-Brown, famoso en París durante entre los años 1926 y 1938 (Wickels, 1980: 117):

```
      ondumonde"  
      (first than caref  
      ully;pois  
      edN-o wt he  
      n  
      ,whysprig  
      sli  
  
nkil  
-Ystrol(pre)ling(cise)dy(ly)na(  
  mite)  
  
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 430

Además de los casos en los que los mensajes de los personajes aparecen entrecomillados, Cummings emplea estos signos en ocasiones para reproducir las palabras o el pensamiento de la voz poética. Así sucede en “i’d think ‘wonder” (CP 354), un poema en el que la voz poética se imagina entrando en un edificio junto a su compañera. En este caso, las comillas reproducen parte de las reflexiones del protagonista —*i’d think “wonder/ / if” if/ i were a/ child “we can see a bat in this/ twilight”*—, así como parte de la conversación entre los dos amantes. Igualmente, las comillas marcan el susurro del protagonista ante la muerte de un amigo en el poema “but” (CP 823): *but/ / he”i/ staring/ / into winter twi/ / light(whisper)“was/ my friend”*.

[...]
 look

 (it's back again there therehere
 And)i say "won't you"(remembering)
 knowing that you
 are afraid "go first" of dreams and little

 bats & mice(and

 you,
 you say "let's" going in
 "take
 hands" smiling "coming up
 these dark stairs.

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 354

Asimismo, las comillas también pueden reproducir el texto de un periódico o de cualquier otro medio lingüístico. En el caso de E. E. Cummings, este uso sólo aparece en el ya mencionado “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319), donde uno de los versos afirma “?” *quoth the/ front*, en referencia a la noticia de periódico en la que se publicó el suicidio de dos amantes en un hotel de Nueva York.

El segundo uso de las comillas es el de reproducir *citas dudosas*, o lo se conoce en inglés como *scare quotes* (Lennard, [1995] 2006: 130; CMS, 2010). Este tipo de citas son aquellas en las que se pone en cuestión la información aportada, normalmente una palabra o sintagma, y que en lenguaje oral se indican tonalmente o con un gesto de los dedos índice y anular. E. E. Cummings incluye algunos ejemplos de este tipo a lo largo de su poesía experimental, como por ejemplo en “now dis ‘daughter’ uve ve(who aint precisely slim)sim” (CP 238). En esta escena sobre un cura y una prostituta, el autor emplea las comillas para cuestionar el status de ambos personajes:

now dis "daughter" uv eve(who aint precisely slim)sim

 ply don't know duh meanin uv duh woid sin in
 not disagreeable contras tuh dat not exacly fat

 "father"(adjustin his robe)who now puts on his flat hat

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 238

Las comillas en este poema tienen una doble función: por un lado, indican los términos en lo que cada uno de los personajes se dirige al otro, bien como *padre* — *father*— o bien como *hija* —*daughter*—; por otro, ponen en duda la relación entre ambos, pues de los versos y de estos signos de puntuación se deduce que los personajes van más allá de una relación estrictamente profesional. Hemos detectado otros ejemplos de este uso en poemas como “poor But TerFLY” (CP 322), en los que Cummings relata cómo su

primera mujer, Elaine, lo abandona para irse con un Paul McDermot —“Paul”/ a harvard boy/ alas!—; los signos muestran el tono dudoso e irónico del autor, quien pone en tela de juicio al amante de su esposa. En uno de los poemas que ya hemos mencionado, “Lord John Unalive(having a fortune of fifteengrand” (CP 332), es la palabra *keltyer* [culture] la que se pone en cuestión, aunque los signos no estén colocados en su lugar correspondiente, mientras que en “yes but even” (CP 708) cuatro hombres discuten en un hotel de París sobre la paridad —“parity”.

Una tercera función de las comillas consiste en indicar *términos o expresiones en otros idiomas*, así como dialectalismos o vulgarismos. En los poemas analizados, es frecuente encontrar este tipo de variaciones, aunque como ocurre con las citas, no siempre aparece entrecomillada. Aunque la mayoría de los ejemplos provienen del francés —“allezcirculez” (CP 273), *ondumonde*”(CP 430), “parity” (CP 708)—, hay otros casos aislados en los que el autor subraya la pronunciación típicamente marcada de un británico burgués —*maost faolks rally demmand canned/ saounds* (CP 332)—, un hombre de campo —“*pu-dih-gud*” [pretty good] (CP 656)— o alguna palabra italiana —“*stetti*”— de un hombre borracho que vomita en un urinal (CP 388).

Mucho menos frecuente es el uso de las comillas con función *enfática*, algo a lo que Cummings recurre sólo en un par de ocasiones: en “here’s a little mouse)and” (CP 287) aísla en un verso el término “*mouse*”, protagonista del poema; en “applaws)” (CP 548), las comillas cumplen con un indudable papel enfático que sirve al autor para resaltar el juego de palabras que se produce gracias a la particular disposición de los versos:

```
applaws )
  
"fell
ow
sit
isn'ts"
  
(a paw s
```

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 548

El tono satírico de la pieza se manifiesta precisamente en la segunda estrofa, la cual está delimitada por las comillas. La expresión “*fell/ ow/ sit/ isn'ts*” esconde fonéticamente al verdadero “*fellow citizens*”. Las comillas en este caso enfatizan la estrofa y marcan el juego de palabras, animando al lector a prestar mayor atención a dichos versos. Las comillas cumplen así con una función enfática similar a la de las letras mayúsculas y otros signos de puntuación como la coma, el punto o la raya, entre otros.

5.1.4. SIGNOS DE OMISIÓN

5.1.4.1. APÓSTROFO [']

El apóstrofo [*apostrophe*]¹⁸ cumple dentro de la ortografía inglesa con tres funciones claramente delimitadas: indicar omisión, formar los plurales de las letras y los símbolos e indicar posesión a través del genitivo sajón. Su apariencia, además, es la misma que la de la comilla simple final, aunque su uso es totalmente diferente. En poesía, su empleo ha estado vinculado tradicionalmente a la prosodia, aunque las últimas décadas se ha aproximado igualmente a la representación de las variedades dialectales, como sugiere Lennard ([1996] 2005):

Contraction has a special place in poetry, but before Modernism was (oddly) restricted to prosodic elision (typically in the weakly form'd past tense) and time-honoured poeticisms (n/e'er, e'en, etc.). Modern use admits *enclitic* apostrophes (contracting one word into another, as will in I'll), but some poets don't contract elisions ("It' s", not "it's"), which affects pronunciation but not meaning and is commonest in dialect or regionally accented poetry.

Lennard, [1996] 2005: 133

Según los datos recogidos a través de nuestro análisis, E. E. Cummings no le aporta al apóstrofo ningún valor más allá de lo convencional, siendo este signo empleado exclusivamente para indicar omisión y posesión (v. tabla 5.11). Su uso es muy frecuente y está presente a lo largo de toda su producción poética. Aunque Lennard ([1995] 2006) considera que el apóstrofo también sirve para indicar variaciones dialectales, este tipo de función no es aplicable a Cummings, puesto que el poeta prefiere recurrir a la ortografía para marcar estas diferencias lingüísticas.

¹⁸ No se debe confundir el término *apóstrofo* con el de *apóstrofe*, que en inglés también se escribe *apostrophe*. El apóstrofe, como bien indica Partridge, es una figura retórica que consiste en dirigirse a algo o alguien de forma directa (1983: 155). El *DRAE* (2001) lo define como "Figura que consiste en dirigir la palabra con vehemencia en segunda persona a una o varias, presentes o ausentes, vivas o muertas, a seres abstractos o a cosas inanimadas, o en dirigírsela a sí mismo en iguales términos."

Tabla 5.11. Categorías funcionales normativas del apóstrofo en la poesía experimental de E. E. Cummings

OMISIÓN	Inicial	CP 28, CP 72, CP 76, CP 90, CP 114, CP 195, CP 228, CP 242, CP 268, CP 273, CP 287, CP 318, CP 330, CP 397, CP 400, CP 429, CP 469, CP 474, CP 534, CP 571, CP 600, CP 604, CP 668, CP 674, CP 680, CP 697, CP 700, CP 701, CP 779, CP 782, CP 789, CP 793, CP 827, CP 835.
	Intermedio	CP 113, CP 238, CP 268, CP 318, CP 354, CP 397, CP 400, CP 401, CP 417, CP 472, CP 548, CP 553, CP 604, CP 606, CP 611, CP 635, CP 676, CP 697, CP 701, CP 729, CP 739, CP 779, CP 791, CP 793, CP 795.
	Final	CP 273, CP 333, CP 430, CP 708.
POSESIÓN	CP 65, CP 72, CP 113, CP 287, CP 318, CP 319, CP 321, CP 333, CP 362, CP 372, CP 387, CP 447, CP 448, CP 635, CP 676, CP 697, CP 699, CP 708, CP 726, CP 779, CP 782, CP 789, CP 827.	

La primera función del apóstrofo es la de indicar *omisión* de una o varias letras o números. Si la omisión se produce al comienzo o al final de la palabra, recibe el nombre de *suspensión* (Lennard, [1996] 2005: 133). De los poemas analizados, hemos encontrado más de cincuenta poemas en los que se observa este uso. Algunos casos son los siguientes:

l'Etoile [le Etoile*] (CP 273)
 good ole days we/ spent in '18 [good old days we spent in
 1918] (CP 333)
 qu'est-ce que tu veux [que est-ce que tu veux*] (CP 430)
 c'est fini [ce est fini*] (CP 430)
 l'hotel [le hotel*] (CP 708)

it's/ spring [it is] (CP 28)
 my country, 'tis [it is] (CP 228)
 i've died [i have] (CP 330)

Si la omisión se produce a mitad de la palabra, recibe el nombre de *contracción* (Lennard, [1995] 2006: 133):

don't speak [do not] (CP 113)
 young fore'er [forever] (CP 318)
 he couldn't/ believe it [he could not] (CP 553)

La segunda función del apóstrofo consiste en indicar *posesión* a través del genitivo sajón. Partridge(1983) explica que originariamente, este uso sólo señalaba la omisión de la letra *e* en la escritura — *fox's* —, pero con el tiempo, se extendió a todos los posesivos, incluso en aquellos en los que no se había suprimido dicha letra (1983: 157). La regla general que se sigue para la formación de este caso es que se añade el apóstrofo y la letra *s* [' s] a la palabra en singular, y sólo el apóstrofo ['] a la palabra en plural.¹⁹ En la

¹⁹ Las normas adicionales que rigen el uso del apóstrofo en su función de indicador posesivo son muchas, y no corresponde aquí desarrollarlas. Para conocer estas reglas en detalle, consultar Partridge (1983: 157-161).

poesía experimental de E. E. Cummings contamos con algunos ejemplos de esta función, siempre dentro de la norma, algunos de los cuales mostramos a continuación:

a star's nibbling (CP 65)
 the room's Silence (CP 287)
 the sea's memory (CP 447)
 this man's heart (CP 676)

Ninguno de estos dos usos, omisión y posesión, provocan en los poemas valores expresivos adicionales. Su función queda limitada a lo que indican las normas ortográficas. Se trata, pues, del único signo que, junto a las comillas, carece de interés expresivo para Cummings, no teniendo usos destacados más allá de los normativos que acabamos de citar.

5.1.4.2. PUNTOS SUSPENSIVOS [...]

Los puntos suspensivos [*ellipsis points*, *ellipsis dot*, *suspension dots* o *suspension points*] se utilizan en la escritura con dos finalidades básicas: indicar omisión e indicar parada. La primera función incluye los casos de omisión dentro de cita, para los que se emplean los tres puntos dentro de dos corchetes [...] (Lennard, [1995] 2006: 133); la segunda función incluye diversas intenciones, como por ejemplo pausa de acción, pausa de pensamiento, duda, reflexión, suspense o silencio (Partridge, 1992: 84-85).²⁰ Los puntos suspensivos están representados por tres puntos que se colocan sin que haya espacio entre ellos, y aunque su posición suele ser a final de oración, en realidad pueden aparecer en cualquier parte. E. E. Cummings emplea este signo con muy poca frecuencia, apareciendo tan sólo en nueve de los ciento setenta poemas que componen el corpus de análisis. Su empleo se extingue por completo a partir de la publicación de *No Thanks* en 1935. Además, Cummings los utiliza siempre de acuerdo a la norma para indicar una pausa. Destaca probablemente el hecho de que Cummings emplee en sus primeros libros los puntos suspensivos de cuatro puntos [...], frente a los de tres puntos [...] que comienza a utilizar a partir de *W [ViVa]* (1931).²¹ No se aprecian, sin embargo, diferencias en el uso de una u otra opción.

²⁰ Las funciones que llevan a cabo los puntos suspensivos no están delimitadas con exactitud, probablemente porque este signo se percibe como secundario o auxiliar. A diferencia de la mayoría de los signos de puntuación, Partridge (1983) no dedica un apartado en exclusiva a los puntos suspensivos, y las referencias al mismo por Parte de Lennard ([1995] 2006) son muy limitadas. El *Chicago Manual of Style* (2010) tampoco los delimita en una sección del libro, sino que hace diversas menciones a lo largo del manual, sin que queden sus funciones claramente establecidas.

²¹ Según el *Chicago Manual of Style* (2010), existen algunas diferencias posibles entre el uso de los tres puntos o los cuatro cuando indican omisión. Según el manual, los tres puntos indicarían omisión dentro de una cita, mientras que los cuatro indicarían la omisión de una o más oraciones completas. Donde los tres puntos incluyen un espacio antes del primero y después del último, los cuatro puntos sólo incluyen un espacio al final (CMS, 2010: 11.57). Para obtener más información

E. E. Cummings sólo emplea los puntos suspensivos con la finalidad de parada, aunque esta pausa aporta en los ejemplos analizados tres valores diferentes: parada de acción, en la que se produce un cambio narrativo; parada de reflexión, en la que se da un proceso de deliberación por parte de la voz poética; y finalmente, parada suspensiva, con la que se crea un efecto de misterio o suspense.

Tabla 5.12. Categorías funcionales normativas de los puntos suspensivos en la poesía experimental de E. E. Cummings

PAUSA	Acción	CP 82, CP 114, CP 235, CP 333.
	Reflexión	CP 98, CP 273, CP 320, CP 321.
	Suspense	CP 195.

En primer lugar, la *parada de acción* indica un cambio narrativo provocado por la voz poética. En este caso, los puntos suspensivos pueden sustituirse por un punto y seguido en el poema; el empleo de tres o cuatro puntos en su lugar supone una pausa de mayor envergadura. Esto es lo que ocurre en “5” (CP 82), donde este signo de puntuación marca el final de la descripción de la escena por parte de la voz poética:

```
[...]
                                pho
nographisrunn
ingd o w, n phonograph
                                stopS.

b swears in persian at phonograph
x wins exeunt ax:by;c,
Goo dnightef fendi
...

five men in derbies
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 82

En la parte final del poema, vemos como el fonógrafo que habían puesto anteriormente en marcha acaba por detenerse. En este momento, los cinco turcos protagonistas salen del bar, uno de ellos despidiéndose del camarero —*Goo dnightef fendi*—. Los puntos suspensivos empleados por Cummings indican el fin de esta descripción, y marcan igualmente el cambio narrativo con el que la voz poética refuerza a los protagonistas del poema, *five men in derbies*. Este cambio entre la narración descriptiva y el inciso de la voz poética aparece en otros poemas como “even if all desires things moments be” (CP 235), en el que tras la primera reflexión de la voz poética en los primeros versos, los puntos suspensivos indican el inicio de la escena propiamente dicha:

sobre las diferencias entre uno y otro sistema, consultar las secciones 11.52, 11.55-11.56 y 11.62-11.65 del CMS (2010).

even if all desires things moments be
murdered known photographed, ourselves yawning will ask ourselves
ou sont les neiges....some

guys talks big

about Lundun Burlin an gay Paree an
some guys claims der never was
nutn like Nooer Leans Shikahgo Sain
Loeey Noo York an San Fran dictaphones
wireless subways vacuum
cleaners pianolas funnygraphs skyscrapers an safetyrazors

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 235

La diferencia entre la reflexión poética inicial y la descripción siguiente de la escena la marca el uso de los puntos suspensivos, pero sobre todo el empleo de una ortografía manipulada que representa la particular forma de hablar de los protagonistas. El punto de inflexión se produce, por tanto, en el tercer verso. Igualmente, aunque no tan abrupto, los puntos suspensivos indican una parada en la acción del poema. Esta parada, como ya hemos señalado anteriormente, es mayor que la de un punto y seguido; y ésta es precisamente la diferencia que marca su uso. “i am going to utter a tree, Nobody” (CP 114) y “buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla” (CP 333) ilustran claramente esta función.

En segundo lugar, la *parada de reflexión* supone una pausa en la narración o descripción de la escena por parte de la voz poética, como consecuencia del tono reflexivo de la misma. A diferencia de la parada de acción, la parada reflexiva tiende a aparecer en lugares inesperados de la oración, lo que provoca que la parada se perciba con mayor intensidad. Los ejemplos que hemos detectado en el grupo de poemas analizados son los siguientes:

it is eighteen hundred/ years.../ exactly (CP 98)
but as fer I gimme de good ole daze.../ / in dem daze kid
Christmas [but as for I give me de good old days.../ / in them
days kid Christmas] (CP 235)
-my he's brave.../ the/ communists pick/ up themselves
(CP 273)
Thepinkisht artskiDs.../ with themaa Tiss eeyeb Rowspeach (CP
320)
Hotel du Golf...that notable structure/ or ideal
edifice...situated or established/ far from the noise of
waters/) (CP 321)

En todos estos casos, el tono de la voz poética se muestra dudoso. La acción no se termina, sino que se produce de forma escalonada. Especialmente claro resulta el último ejemplo mostrado, “a/ mong crum/ bling people(a” (CP 321), y en el que se aprecia fácilmente el tono reflexivo de la voz poética.

Finalmente, la *parada suspensiva* es aquella que indica suspense o intriga, y que en el caso de nuestro corpus de análisis, sólo aparece en una ocasión. Los puntos suspensivos invitan al lector a concluir por sí mismos la secuencia, aunque finalmente Cummings la completa con el término apropiado:

```
[...] totouch
           the curvedship of
           Her-
....kIss  [...]
```

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 195

El poema “i will be” (CP 195) describe una escena en la que la voz poética narra el acto sexual. Los puntos suspensivos, en este caso, no sólo señalan intriga, sino que además inducen a pensar que lo que toca la voz poética está tocando una zona íntima del cuerpo de su amada. Cummings juega en este poema con la censura, ocultando a lo largo de los versos algunos términos no aceptables y empleando en ocasiones dobles sentidos. Los puntos suspensivos funcionan como apoyo para Cummings, constituyendo una forma más de producir implícitamente en el lector sensaciones adicionales.

5.1.5. REGLAS

5.1.5.1. GUIÓN

Tradicionalmente, el guión [*hyphen*] lleva a cabo dos funciones básicas: la división de una única palabra en unidades menores y la composición de varios vocablos en una sola unidad (Partridge, 1983: 134).²² El término procede del latín *hyphen*, que a su vez viene del griego *huphen*, cuyo sentido original era *bajo uno* —*hupo*, bajo, *hen*, uno, esto es, *en uno*, *en una sola forma*, *de manera conjunta* (Partridge, 1983: 134). El guión [-] no debe confundirse con la raya [—], puesto que ambos signos de puntuación difieren en tamaño y en funciones. Mientras que el primero divide las palabras en unidades menores o junta varios términos en uno solo, la raya [—] sirve para indicar omisión, ofrecer información adicional y parentética o indicar los diferentes hablantes en un diálogo, entre otras funciones. En la poesía experimental de E. E. Cummings, el guión es empleado de forma normativa para dividir o componer palabras, así como para indicar dos alternativas a un mismo término; sin embargo, es mucho más frecuente su empleo de forma creativa, siendo capaz de provocar un sentido caótico en el poema, aportar información relativa a la pronunciación de determinados términos, enfatizar diversas cuestiones, crear un efecto esquemático o proporcionar un valor icónico a sus versos (v. tabla 5.13). Cummings emplea el guión desde sus primeras composiciones y lo mantiene hasta sus últimas publicaciones, destacando su alta frecuencia en *W [ViVa]* (1931) y *No Thanks* (1935).

²² Para obtener más información sobre el guión, consultar el capítulo 17 del manual de Partridge (1983), dedicado por completo a este signo de puntuación.

Tabla 5.13. Categorías funcionales del guión en la poesía experimental de E. E. Cummings

F. FUNCIONES NORMATIVAS	COMPOSICIÓN	Creación lexica	CP 27, CP 90, CP 103, CP 108, CP 195, CP 201, CP 228, CP 246, CP 250, CP 253, CP 263, CP 311, CP 343, CP 351, CP 417, CP 423, CP 430, CP 436, CP 445, CP 656, CP 726, CP 795, CP 838.
		Composición (no palabras nuevas)	CP 27, CP 28, CP 65, CP 78, CP 98, CP 246, CP 469, CP 628.
		Usos normativos	CP 27, CP28, CP82, CP 273, CP319, CP320, CP384, CP 430, CP 431, CP 715.
	DIVISIÓN	CP 65, CP 78, CP 228, CP 246, CP 250, CP 273, CP 384, CP 403, CP 421, CP 436, CP 445, CP 449, CP 464, CP 471, CP 534, CP 571, CP 627, CP 676, CP 719, CP 779, CP 793.	
	DEFERENCIA	CP 87, CP 350.	
F. ESTÉTICAS	CAOS	CP 87, CP 195, CP 348, CP 387, CP 430.	
	PRONUNCIACIÓN O SILABIFICACIÓN	CP 98, CP 228, CP 278, CP 320, CP 426, CP 431, CP 618, CP 656, CP 791.	
	ICONICIDAD	CP 195, CP 246, CP 278, CP 362, CP 429, CP 655, CP 835.	
	ÉNFASIS	CP 228, CP 278, CP 346, CP 387, CP 396, CP 417, CP 436, CP 469, CP 655, CP 726, CP 820, CP 835, CP 838.	
	ESQUEMA	CP 348, CP 416, CP 464, CP 503, CP 627, CP 739, CP 838.	

USOS NORMATIVOS

El guión se emplea normativamente en la poesía de E. E. Cummings para dividir o componer palabras, así como para indicar dos alternativas a un mismo término.

La *función divisoria* del guión afecta a aquellas palabras que son indivisibles, y aparece en los textos sólo por razones tipográficas (Partridge, 1983: 134). Una palabra se divide con guiones cuando queremos indicar las sílabas que la componen —*com-po-si-tion*—, cuando aparece al final de línea o verso y queda incompleta —*my mo-/ther came from there*—, cuando indicamos de forma independiente un morfema que pertenece a una palabra —*in predispose, pre- means “in advance”*—, cuando ofrecemos distintas alternativas para un mismo término —*a ten- or twelve-months job*— o, más creativamente, implicando tartamudeo, pronunciación indecisa, sollozo o jadeo (Partridge, 1983: 134-135). Por defecto, la división se produce siempre entre sílabas, a no ser que se ocasione en un contexto más creativo, y carece de espacios en blanco entre sí y el elemento al que acompaña.

Son muchos los casos en los que E. E. Cummings emplea el guión para indicar esta segmentación, y en la mayoría de ellos, el único valor añadido es el de la contribución al diseño visual del poema. Así ocurre, por ejemplo, en “i was considering how” (CP 65), primer poema en el que Cummings emplea el guión de esta manera. En estos versos, la fragmentación de las palabras *infinitesimally* y *eventually* contribuyen a la impresión de verticalidad del poema en su conjunto:

i was considering how
within night's loose
sack a star's
nibbling in

fin
-i-
tes-
i
-mal-
ly devours

darkness the
hungry star
which
will e

-ven
tu-
al
-ly jiggle
the bait of
dawn and be jerked

[...]

Cummings, 1922; en 1994a: 65

Aunque la norma indica que el guión debe utilizarse al final de la primera línea o verso en el que se fragmenta una palabra determinada, Cummings lo coloca también al comienzo de la segunda, como hemos visto en este ejemplo. Otros poemas en los que Cummings indica la división de las palabras a través del guión son “ta” (CP 78), “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228), “moon over gai” (CP 384), “Spring(side)” (CP 436) o “out of night’s almost Floats a colour(in)” (CP 719), entre más de veinte ejemplos diferentes.

La *función compositiva* del guión es presentada por Partridge como “the junction of two or more single words into a discernible collective union.” (1983: 134). Para estos casos no existen una regla clara por dos motivos: es imposible recopilar de forma exhaustiva un conjunto de normas aplicables que recojan todos los usos y las excepciones son muchas en este grupo (1983: 137). Aun así, Partridge indica algunos principios generales, como el de que los guiones deben omitirse siempre que sea posible o que cuando un sintagma u oración se emplea como adjetivo o sustantivo, requiere el uso de este signo —*This is a never-ending story*— (1983: 136). En este sentido, el guión también puede servir para clarificar ambigüedades, existiendo además distintos grados de vinculación entre los elementos combinados que varían en función del uso del espacio en blanco —*ant eater*—, el guión —*ant-eater*— o la conjunción directa —*anteater*— (1983: 136).

De este modo, Cummings emplea términos ya existentes como *goat-footed* (CP 27), *hob-a-nob* (CP 28) o *ça-y-est* (CP 430), o crea construcciones nuevas que funcionan

como adjetivos o sustantivos: *derbies-with-men-in-them* (CP 82), *freshly-creased-uniforms* (CP 273), *She-in-he* (CP 319), *-as-in-tip-toe* (CP 431) o *more-than-thin* (CP 715) son algunos ejemplos. En ocasiones, el guión es utilizado en combinaciones que no suelen llevarlo, como sucede en *hop-scotch* y *jump-rope* (CP 27), *alarm-clock* (CP 65) *Brand-new* (CP 246) o *willow-dog* (CP 628). La desviación es aún mayor cuando Cummings crea combinaciones completamente nuevas, como *Just-spring* (CP 27), *mud-luscious* (CP 27), *muscles-sink* (CP 195), *Fred/-someBody* (CP 250) o *idling-is-grindstone* (CP 656).

Merecen especial atención “*inthe,exquisite;*” (CP 87) y “*thou/firsting a hugeness of twi/-light*” (CP 350), pues en ellos, Cummings aporta dos *alternativas* para un mismo término, siendo ésta la tercera opción normativa. En el primer ejemplo, las palabras *firmness* y *coolness* aparecen unidas por este signo de puntuación:

[...]
Fields slowly Elysian in
a firmcool-Ness
[...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 87

El segundo ejemplo describe una estrella que aparece y desaparece a lo largo de la escena de un atardecer en “*thou/firsting a hugeness of twi/-light*” (CP 350):

[...]
liness than dream more sing

(buoyant & who
silently shall to rea- disa)

ular,

(ppear ah! Star
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 350

Aunque de manera fragmentada, y con un verso anterior intercalado —*ular*,—, el fragmento *rea- disa* está conectado con *ppear*, provocando un efecto idéntico al ejemplo anterior.

USOS CREATIVOS

Además de cumplir con los usos convencionales del guión, Cummings emplea este signo con otros fines creativos. El autor se vale de él para provocar un sentido caótico al poema, aportar información oral o relativa a la pronunciación de determinados términos, enfatizar diversas cuestiones, crear un efecto esquemático o proporcionar un valor icónico a sus versos.

En aquellos poemas cuya apariencia general es de *caos*, Cummings recurre en ocasiones al guión para ayudar a reforzar ese sentido caótico, además de apoyarse en otros elementos grafológicos que también crean esta impresión. Eso es lo que sucede en “ondumonde” (CP 430), un poema sobre un boxeador negro llamado Al-Brown, el cual gozó de éxito y fama en París a finales de los años veinte y comienzos de los treinta:

```
[...]  
                sli  
nkil  
  -Y-  
    strol(pre)ling(cise)dy(ly)na(  
      mite)  
  
:yearnswoons;  
  
&Isdensekil-  
  ling-whipAlert-floatScor  
    ruptingly)  
  
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 430

Como cuenta George Wickels (1980) en *Americans in Paris*, la composición del poema define al boxeador en acción, pero también dibuja la escena al completo, incluyendo fragmentos de conversaciones y detalles incidentales (1980: 117). La descomposición de esta escena y la multitud de impresiones que ésta ofrece quedan reflejadas en el uso de los paréntesis, las mayúsculas, los espacios en blanco y los guiones; estos últimos se insertan en lugares en los que no corresponde, produciendo un efecto confuso que acompaña al contenido del poema. Un caso muy similar es el de “i” (CP 387), que también describe un combate de boxeo y recurre a los mismos elementos puntuales con idéntica intención. Otros ejemplos son “i will be” (CP 195), sobre un acto sexual, y “inthe,exquisite;” (CP 87), imagen de una mujer en un escenario parisino.

En un sentido completamente opuesto, el guión sirve para *esquematisar* el poema, aportando armonía y orden a sus versos. Esta práctica aparece en *No Thanks* (1935) y se mantiene así hasta las últimas publicaciones del poeta. Uno de los casos más

evidentes es el de “emptied.hills.listen” (CP 416), un poema en el que Cummings utiliza algunos signos de puntuación esquemáticamente para separar palabras y letras, especialmente en la primera estrofa:

```
emptied.hills.listen.
,not,alive,trees,dream(
ev:ery:wheres:ex:tend:ing:hush

)
    andDark
IshbusY
ing-roundly-dis

tinct;chuck
lings,laced
ar:e.by(

fleet&panelike&frailties
!throughwhich!brittlest!whitewhom!
f
    l o a t ?)
        r
            hyt h m s
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 416

El séptimo verso del poema —*ing-roundly-dis*— repite dos veces el guión, al igual que el decimoprimer repite el signo et [&] —*fleet&panelike&frailties*— y el decimosegundo el signo de exclamación —*!throughwhich!brittlest!whitewhom!*—; el único sentido de todos estos usos es provocar una secuencia repetitiva, sin aportar nada nuevo al contenido del poema en este caso. De forma parecida, el guión aparece en la segunda estrofa de “kind)” (CP 464) para delimitar las cuatro esquinas del fragmento:²³

```
[...]

-less un-
(wonderful)
story atrickling a
-rithmetic o-

[...]
```

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 464

Esto mismo se repite con mayor insistencia en las distintas estrofas de “this little huge” (CP 739):

²³ Esta delimitación visual es muy parecida a la de “dim” (CP 696), cuando aísla la segunda estrofa del poema dejando cuatro letras *e* en las esquinas de la misma.

this little huge
-eyed per-
son(nea
-rly burs-

Ting with the

in
-expressib-
le

num

-berlessn-
ess of her
selves)can't

u

-nderstan-
d my o
-nl-

y me

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 739

Otros poemas en los que Cummings emplea el guión de forma esquemática es en “youful” (CP 503), “nine birds(rising)” (CP 627) y “D-re-A-mi-N-gl-Y” (CP 838), aunque en estos la presencia del signo es mucho menos marcada.

Además de provocar un efecto caótico o crear un patrón esquemático, los guiones también sirven a Cummings para indicar *aspectos orales o de pronunciación*, sobre todo en aquellos poemas en los que las voces hablan en estilo libre. En “the waddling” (CP 98), donde se describe la escena de un burdel, el verso decimotercero se lee como *a waiter intones bloo-moo-n*, sugiriendo a través de los signos la velocidad con la que el camarero grita el nombre de un famoso coctel. En otro poema posterior, “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228), el guión indica la pronunciación forzosamente prolongada de la primera vocal en la palabra *America*, evocando rítmicamente una canción popular de corte patriótico:

[...] therefore my friends let
us now sing each and all fortissimo A-
mer
i
ca,I
love,
You. [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

Igual sucede con el pasajero que pregunta *il treno per/ Roma si-gnori?* en “Among/ these/ red pieces of” (CP 278) y con uno de los protagonistas de “goo-dmore-ning(en)” (CP 618), también italiano, cuya pronunciación del inglés se reproduce a través de la alteración ortográfica. En este poema, los guiones señalan la velocidad del personaje al hablar, la cual es menos fluida que la de un hablante nativo:

goo-dmore-ning(en
 ter)nize-aday(most
 gently herculanean
 my mortal)yoo
 [...]
 He
 no
 care
 so
 what
 yoo-gointa-doo?(ice
 coal wood
 man)nic
 he like
 wint-air
 nic like ot-am
 sum-air(young
 old nic)
 like spring yoo
 un-air-stan?me
 crazy
 me like
 evry-ting

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 618

Otros ejemplos de este uso aparecen en “after screamgroan” (CP 656) donde un granjero termina de afilar su guadaña y afirma orgulloso *pud-dih-gud* [*pretty god*], o en “everybody happy?” (CP 791), donde la gente grita *WE-WE-WE* en respuesta a la pregunta del primer verso.

Además de los casos que acabamos de ver, el guión sirve a Cummings para producir un *efecto icónico*, transmitiendo a través de este signo parte del contenido del poema. Normalmente, la sensación icónica que expresa el guión es de movimiento, indicando la contracción de unos músculos —*muscles-sink*— (CP 195), el vuelo cíclico de unos pájaros —*a-motion-upon-motion*— (CP 429), la subida en espiral del papel al chamuscarse —(*clim/ b)ing/ s-p-i-r-a-/ l*— (CP 278) y la apertura de los pétalos de una flor —*o-p-e-n-i-n-g*— (CP 835). Si bien en ninguno de estos casos se da una representación directa, el guión ayuda a crear un efecto que recuerda a la acción descrita, provocando una lectura rítmicamente similar a los pájaros, el papel, los pétalos o los músculos en cada uno de esos casos. En otras ocasiones, el movimiento se ralentiza como en una caricia suave —*touch soft-ly me and eye*— (CP 362) o como en el acto sexual:

```
[...]  
her radiator made sure her springs were O.  
  
K.)i went right to it flooded-the-carburetor cranked her  
  
up,slipped the  
clutch(and then somehow got into reverse she  
kicked what  
the hell)next  
minute i was back in neutral tried and  
  
again slo-wly;bare,ly nudg. ing(my  
  
lev-er Right-  
oh and her gears being in  
A l shape passed  
from low through  
[...]
```

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 246

En este caso, los guiones sirven para indicar el ahogamiento del carburador a través de la fragmentación léxica, así como para frenar la lectura de varios versos, de igual manera que disminuye la velocidad de los movimientos de los amantes. La quietud del gato en “(im)c-a-t(mo)” (CP 655) también se intuye a través de este signo, alcanzando un efecto icónico de plena quietud.

Finalmente, Cummings recurre a los guiones para *enfaticar* determinados términos o versos completos, otorgándoles así una especial importancia. En estos casos, los guiones pueden delimitar el elemento enfatizado apareciendo a ambos lados, como sucede con *-selves-* en “Among/ these/ red piecdes of” (CP 278), *f-oo-l* en “i” (CP 387) o *m-oo-n* en “Spring(side)” (CP 436). Sin embargo, lo más común es los guiones aparezcan entre las letras y las sílabas que componen una palabra o una expresión, como sucede con *p-e-r-f-e-c-t-l-y-d-e-a-d* en “ardensteil-henarub-izabeth)” (CP 726). Expresiones como *hun-dred-mil-lion-oth-ers* (CP 228) o *&-moon-He-be-hind-a-mills [...] not-mere-ly-won-der-ing-&* (CP 469) y terminos como *f-e-e-t* (CP 346), *r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r* (CP 396) o *o-l-d* (CP 419) representan prácticas similares.

5.1.5.2. RAYA O GUIÓN LARGO [—]

La raya o guión largo [*dash* o *em-dash*] se utiliza con diversos propósitos agrupados en dos categorías principales. Por un lado, el guión largo señala funciones no puntuales como indicar la omisión de un elemento en un texto o en una lista, o señalar al autor de una cita. De esta forma, la raya sirve como sustituto a una palabra o varias letras dentro de un texto, para cuando queremos, por ejemplo, omitir una palabra malsonante. También es propio utilizar rayas dentro de una lista, para no repetir varias veces el mismo término. Cuando queremos indicar el autor de una cita, también es común hacerlo con el guión. Sin embargo, ninguna de estas funciones es empleada por Cummings en su poesía experimental. Por otro lado, actúa con funciones propias de la puntuación como ofrecer información parentética, indicar una pausa o aposición, o señalar a los hablantes en un diálogo (v. tabla 5.14).²⁴ Normativamente, la raya se puede utilizar de forma individual o en pareja, no existiendo una diferencia clara entre ambos casos: su uso depende más bien de la posición en la que aparezca (1983: 68). El guión largo es poco frecuente en la poesía experimental de E. E. Cummings, empleándose siempre de forma normativa para indicar un inciso, para introducir lo que dice un hablante, para señalar una pausa o para provocar énfasis. Además, Cummings utiliza este signo aleatoriamente, llegando en ocasiones a colocarlo en lugares inesperados. A todos estos usos dedicamos los siguientes párrafos.

Tabla 5.14. Categorías funcionales normativas de la raya en la poesía experimental de E. E. Cummings

INCISO	CP 312, CP 321, CP 335, CP 431, CP 779, CP 835.
DIÁLOGO	CP 268, CP 333.
PAUSA	CP 228, CP 426, CP 697.
APELACIÓN	CP 348
ÉNFASIS	CP 426, CP 444, CP 835.

El uso del guión largo por excelencia es aquel que se produce cuando se quiere hacer un *inciso* o *interrupción* en lo que se está contando, algo que también se indica con paréntesis o comas:

A pair of dashes, sometimes a single dash in the final position, can serve the same purpose as a pair of parentheses — but in a slightly different way. The difference consists in degree. The dash or the pair of dashes sets off the parenthetical matter both more clearly and more decisively: when parenthetical, the dash or dashes are stronger.

Partridge, 1983: 68

²⁴ Para obtener más información sobre la raya, consultar el capítulo 8 del manual de Partridge, dedicado por completo al estudio de este signo.

De acuerdo con el análisis realizado, ésta es la función que con mayor frecuencia se asocia al uso de la raya en los poemas en los que Cummings lo emplea, siendo un paréntesis en la narración de un personaje o de la voz poética para ofrecer una aclaración, un comentario o una valoración personal. Esto es lo que sucede en “murderfully in midmost o.c.an” (CP 335), en donde la voz poética critica con fuerza al escritor S. S. Van Dine y subraya la falsedad de sus palabras insertando la expresión —*mendacious speaking*— en el sexto verso del poema. Igualmente, el en poemas como “a/ mong crum/ bing people(a)” (CP 321) o “it’s” (CP 779) el inciso que aparece entre las dos rayas ocupa prácticamente más de la mitad del poema, existiendo un doble nivel que distingue entre el interior y el exterior de los signos. Externamente, la voz poética explica la naturaleza del amor —*it’s/ so damn sweet when Anybody [...] simply Is/ what makes/ you feel you/ aren’t/ 6 or 6/ teen or sixty/ 000,000/ anybodyelses—*; internamente, la voz poética incide en el contenido de su mensaje:

it's
so damn sweet when Anybody—
yes;no
matter who,some
total(preferably
blonde
of course)
or on the other
well
your oldest
pal
for instance(or
;why
even
i
suppose
one
's wife)
—does doesn't unsays says looks smiles
or simply Is
what makes
you feel you
aren't
6 or 6
teen or sixty
ooo,ooo
anybodyelses—
but for once
(imag
-ine)
You

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 779

La aclaración de este poema permite al narrador desarrollar la idea de que cualquiera —*no/ matter who*— puede hacerle sentir joven, incluso su pareja —*your oldest/ pal*— o esposa —*even/ i/ suppose/ one/ 's wife*—. Este uso del guión también sirve para ofrecer una valoración personal del narrador (CP 835, CP 431) o para introducir un cambio narrativo como el que se produce en “oil tel duh woil doi sez” (CP 312). En el siguiente ejemplola voz poética explica a los clientes del bar en el que se encuentra cómo su superior lo ha despedido del ejército:

[...]
braikyooz,datswut eesez tuhmi. (Nowoi askyuh
woodundat maik yurarstoin
green? Oilsaisough.)—Hool
spairruh luckih? Thangzkeed. Mairsee.
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 312

Tras reproducir a lo largo de varios varios versos la conversación que mantuvo con su superior, el soldado finaliza su historia y pide un cigarro ——*Hool/spairruh luckih? [—Who'll/ spare a lucky?]*—, marcando así el cambio entre su narración de los hechos y su interacción con los otros clientes.

Además de para hacer un inciso, los guiones largos tienen una especial función en los *diálogos* para introducir el turno de palabra de cada hablante. Hay dos poemas en el corpus de análisis en los que la raya se emplea de este modo, “it’s jolly” (CP 268) y “buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla” (CP 268), aunque son mucho más comunes los casos en los que la alternancia en el turno de palabra no está marcada de ninguna manera. Este proceso se aprecia más claramente en el siguiente poema, que presenta una conversación entre varios jóvenes. Cada uno de los turnos que se llevan a cabo están señalados por los guiones largos, junto al uso de las comillas:

buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla
hooch kiddin eachudder bout duh clap an
talkin big how dey could kill
sixereight cops—"I sidesteps im an draws
back huly jeezus"—an—"my
specialty is takin fellers' goils away
frum dem"—"somebody hung uh gun on
Marcus"—"duh Swede rolls down tree flights an **Sam**
begins boxin im on duh
koib"—you
know
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 333

Además de para organizar un diálogo o introducir un inciso, los guiones largos aparecen en los poemas de Cummings para marcar distintos tipos de *pausas*. Por ejemplo, el guión largo indica una pausa entre distintos eslóganes publicitarios en “POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL”:

[...]

Collars)of you i
sing:land of Abraham Lincoln and Lydia E. Pinkham,
land above all of Just Add Hot Water And Serve-
from every B.V.D.

[...]

if we are to believe these gently O sweetly
melancholy trillers amid the thrillers
these crepuscular violinists among my and your
skyscrapers-Helen & Cleopatra were Just Too Lovely,
The Snail's On The Thorn enter Morn and God's
In His andsoforth

[...]

upward vacant eyes,painfully
perpetually crouched,quivering,upon the
sternly allotted sandpile
-how silently
emit a tiny violetflavoured nuisance:Odor?

ono.
comes out like a ribbon lies flat on the brush

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

Otros ejemplos son aquellos casos en los que se produce una *apelación* directa al receptor del mensaje, que es lo que sucede en “n(o)w” (CP 348) cuando la voz poética demanda *But L!ook* y *sing*.

Finalmente, el guión largo tiene una *función enfática*. Esto es lo que sucede en “moon over gai” (CP 384), en el que la raya enfatiza el movimiento de la luna. Igualmente, en “ev erythingex Cept:” (CP 701) se repite en dos ocasiones el término *except* y la expresión *i don't mean*:

[...]

always;finally and always,the if like moon over moving
me-the
moon
m
ov-in

g
over(moving)you beautifully also;at

[...]

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 384

ev erythingex Cept:
that
's what she's
Got

-ex

cept what?
why
,what it

Takes, now

you know(just as
well as i
do)what

it takes;& i don't mean It-

&
i don't
mean any

thing real

Ly what

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 701

Este efecto enfático se aprecia con mayor claridad en el siguiente fragmento del poema "(listen)" (CP 835), en el que el verbo *look* queda completamente marcado gracias al uso de este signo de puntuación:

[...]

ing through wonder
ful sunlight
-look-
selves, stir:writhe
o-p-e-n-i-n-g

[...]

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 835

5.2. LOS ESPACIOS EN BLANCO

En su producción poética experimental, E. E. Cummings amplía y reduce el espacio entre palabras y oraciones, omite sistemáticamente dicho espacio después de cada signo de puntuación (a excepción de unos pocos ejemplos) y modifica la distancia y la alineación de los versos, provocando casi siempre efectos relevantes para el valor comunicativo del poema. En los siguientes apartados analizamos la evolución en el aprovechamiento de los espacios en blanco por parte del autor y estudiamos los procesos de manipulación espacial en su poesía. Una vez clarificado su uso, lo organizamos en torno a dos grupos. Por un lado, hemos establecido 7 categorías funcionales generales: control del tempo, valor rítmico, progresión, representación de la oralidad en las voces poéticas, iconicidad, caos y juegos de palabras; todas estas funciones se caracterizan porque no están asociadas a ningún procedimiento en particular, sino que pueden realizarse por cualquiera de ellos. Por otro lado, hemos determinado 3 categorías funcionales concretas: énfasis, creación léxica y estructuración de los poemas; éstas sí están asociadas con procesos específicos de manipulación espacial, como veremos más adelante. El objetivo es ofrecer una visión general de los efectos que E. E. Cummings consigue gracias al uso de los espacios en blanco, así como ayudar a la comprensión de aquellos poemas en los que se produce este tipo de procedimientos.

5.2.1. EVOLUCIÓN EN EL USO DE LOS ESPACIOS EN BLANCO

A diferencia de lo que ocurre con otras cuestiones grafológicas, E. E. Cummings juega con los espacios en blanco desde el inicio de su producción poética. De acuerdo con Kennedy ([1981] 1994a), la lectura del poema “The Return” (Ezra Pound, 1914) supuso un impacto visual para Cummings, a partir de la cual hemos observado la utilización experimental de los espacios en blanco:

For Cummings, this [Pound’s] freedom of spacing represented a release from formal bonds, and he saw, as he sat at the family typewriter trying out visual arrangements, that there were immense possibilities for expresiveness in the combinations and the separations of the words on the page.

Kennedy, [1980] 1994a: 107

Esta experimentación inicial se aprecia en sus primeros experimentos juveniles y en su primer libro de poemas, *Tulips & Chimneys* (1922). Entre los primeros ejemplos, destacan composiciones como la de “CREPUSCULE”, en el que los versos comienzan a tener un mayor sangrado (v. imagen 5.1):

Imagen 5.1. Poema "CREPUSCULE" (Cummings, 1917: 7)

I WILL wade out
till my thighs are steeped in burn-
ing flowers
I will take the sun in my mouth
and leap into the ripe air
Alive
with closed eyes
to dash against darkness
in the sleeping curves of my
body
Shall enter fingers of smooth mastery
with chasteness of sea-girls
Will I complete the mystery
of my flesh
I will rise
After a thousand years
lipping
flowers
And set my teeth in the silver of the moon

La compilación de *Tulips & Chimneys* en 1922 y su posterior publicación en 1923 queda evidente la experimentación del autor en el uso de los espacios en blanco. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento de "in Just-" (CP 27):

[...]
the queer
old balloonman whistles
far and wee
and bettyandisbel come dancing

from hop-sotch and jump-rope and

it's
spring
and
the

goat-footed

balloonMan whistles
far
and
wee

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 27

Por un lado, a través de la incorporación de un espacio mayor en el verso *far and wee* se crea una representación directa del sonido y la distancia del vendedor de globos que pasea por la ciudad. Por otro lado, la supresión de espacios en el verso *bettyandisbel* marca la mayor velocidad a la que las niñas bailan y corren. Asimismo, el sangrado escalonado en el verso *and/ the/ goat-footed/ / baloonMan* sugiere una sensación de continuidad en la escena descrita en el poema. El empleo de estos procedimientos, todos ellos vinculados al uso de los espacios en blanco, nos ayuda a

comprender este recurso grafológico y su valor expresivo en la poesía experimental de E. E. Cummings.

A partir de *is 5* (1926), todas las publicaciones comparten el aprovechamiento de los espacios en blanco, una cuestión presente hasta sus últimos trabajos. Con todo, la manipulación de dichos espacios se aprecia más ordenada y menos frecuente en sus últimos libros, *95 Poems* (1958) y *73 Poems* (1963).

5.2.2. PROCEDIMIENTOS DE MANIPULACIÓN ESPACIAL

A partir de los análisis realizados, hemos clasificado los procedimientos que E. E. Cummings emplea para la manipulación espacial en dos grandes grupos de naturaleza opuesta: por un lado, aquellos casos en los que el autor añade más espacio del normativo; por otro, aquellos en los que Cummings suprime el espacio reglamentario (v. tabla 5.15). En el primero, el aumento del espacio puede ser de tres tipos: primero, el que afecta a la separación entre las letras de una sola palabra, entre las palabras o entre los versos; segundo, el sangrado de los versos; tercero, el que supone la fragmentación de una palabra en diversos versos. En el segundo, la supresión del espacio se puede producir entre palabras o después de un signo de puntuación. La tabla que incluimos a continuación es una síntesis de cada uno de estos procedimientos, con algunos ejemplos que clarifican su empleo:

Tabla 5.15. *Poemas experimentales: procedimientos de manipulación espacial*

1. MAYOR ESPACIO	1.1. Entre palabras, letras y versos	<i>runn/ ingd o w, n</i> (CP 82) <i>far and wee</i> (CP 27)
	1.2. Sangrado	<i>and</i> <i>the</i> <i>goat-footed</i> (CP 27)
	1.3. Para fragmentar una palabra en distintos versos	<i>one/ l/ / iness</i> (CP 673)
2. MENOR ESPACIO	2.1. Entre palabras	<i>icecoalwood truck</i> (CP 680)
	2.2. Después de un signo de puntuación	<i>Ah,Soul</i> (CP 474)

5.2.3. CATEGORÍAS FUNCIONALES

Una vez definidos los procedimientos a través de los cuales E. E. Cummings altera el funcionamiento ortodoxo de los espacios en blanco, analizamos cuáles son los efectos que dichos procesos provocan en la poesía del autor (v. tabla 5.16). Las funciones que estos procesos ocasionan pueden ser de dos tipos: *generales*, cuando son ocasionadas por

cualquier tipo de manipulación de los espacios en blanco, y *particulares* o *específicas*, cuando están asociadas a determinados procesos. Esto último sucede, por ejemplo, con la supresión de los espacios en blanco después de los signos de puntuación, lo que genera la mayoría de las veces un control sobre el tempo de lectura del poema. Igualmente, el empleo del sangrado suele ir asociado a un efecto de movimiento, continuidad y progresión. A todas estas cuestiones dedicamos los siguientes apartados, analizando el funcionamiento de los espacios en blanco a través de algunos de los poemas experimentales del autor.

Tabla 5.16. Poemas experimentales: funciones estéticas de los espacios en blanco

FUNCIONES GENERALES	CONTROL DEL TEMPO	CP 27, CP 28, CP 61, CP 64, CP 65, CP 82, CP 90, CP 103, CP 113, CP 195, CP 246, CP 253, CP 268, CP 278, CP 343, CP 354, CP 423, CP 429, CP 430, CP 431, CP 444, CP 445, CP 447, CP 449, CP 469, CP 471, CP 534, CP 611, CP 615, CP 653, CP 656, CP 673, CP 691, CP 692, CP 701, CP 710, CP 715, CP 726.
	VALOR RÍTMICO	CP 28, CP 78, CP 338, CP 426, CP 791.
	PROGRESIÓN	CP 27, CP 28, CP 61, CP 64, CP 65, CP 78, CP 82, CP 90, CP 103, CP 113, CP 195, CP 273, CP 278, CP 319, CP 336, CP 346, CP 347, CP 348, CP 350, CP 351, CP 362, CP 392, CP 416, CP 417, CP 421, CP 429, CP 445, CP 447, CP 448, CP 471, CP 472, CP 487, CP 536, CP 571, CP 614, CP 627, CP 628, CP 703, CP 708, CP 710, CP 713, CP 719, CP 722, CP 724.
	REPRESENTACIÓN ORALIDAD V. POÉTICA	CP 82, CP 312, CP 327, CP 388, CP 430, CP 474, CP 488, CP 547, CP 548, CP 700, CP 705, CP 710.
	ICONICIDAD	CP 64, CP 253, CP 343, CP 362, CP 385, CP 423, CP 426, CP 430, CP 445.
	CAOS	CP 87, CP 195, CP 263, CP 311, CP 320, CP 334, CP 348, CP 350, CP 362, CP 396, CP 403, CP 417, CP 421, CP 445, CP 495, CP 655, CP 725.
	JUEGOS DE PALABRAS	CP 246, CP 347, CP 421, CP 696, CP 700.
FUNCIONES PARTICULARES	ÉNFASIS	CP 78, CP 90, CP 103, CP 113, CP 114, CP 195, CP 201, CP 229, CP 246, CP 268, CP 273, CP 278, CP 287, CP 312, CP 336, CP 343, CP 354, CP 372, CP 416, CP 421, CP 423, CP 426, CP 430, CP 431, CP 444, CP 448, CP 471, CP 532, CP 536, CP 571, CP 584, CP 606, CP 610, CP 713, CP 722, CP 793.
	CREACIÓN LÉXICA	CP 28, CP 229, CP 246, CP 278, CP 372, CP 446, CP 503, CP 614, CP 615, CP 680, CP 697, CP 699, CP 719, CP 803, CP 823.
	ESTRUCTURACIÓN DE LOS POEMAS	CP 27, CP 28, CP 72, CP 76, CP 82, CP 98, CP 108, CP 238, CP 269, CP 318, CP 321, CP 322, CP 327, CP 330, CP 334, CP 335, CP 346, CP 351, CP 383, CP 387, CP 388, CP 397, CP 401, CP 403, CP 408, CP 416, CP 417, CP 421, CP 436, CP 447, CP 448, CP 449, CP 455, CP 464, CP 469, CP 474, CP 487, CP 488, CP 495, CP 503, CP 519, CP 532, CP 534, CP 536, CP 547, CP 548, CP 553, CP 571, CP 581, CP 584, CP 600, CP 604, CP 606, CP 610, CP 611, CP 614, CP 615, CP 627, CP 628, CP 632, CP 635, CP 653, CP 656, CP 657, CP 668, CP 673, CP 674, CP 676, CP 680, CP 691, CP 692, CP 693, CP 696, CP 699, CP 700, CP 701, CP 703, CP 708, CP 710, CP 713, CP 715, CP 722, CP 723, CP 724, CP 725, CP 726, CP 727, CP 729, CP 739, CP 740, CP 759, CP 780, CP 782, CP 785, CP 788, CP 789, CP 792, CP 793, CP 795, CP 796, CP 814, CP 820, CP 826, CP 829, CP 830, CP 833, CP 835, CP 838.

5.2.3.1. FUNCIONES GENERALES

Las llamadas categorías funcionales generales responden a aquellas que no están asociadas a ningún procedimiento de manipulación espacial en particular, sino que son realizadas por cualquier proceso de los mencionados en la tabla 5.15. En este sentido, los espacios en blanco ayudan al autor a controlar el tempo de lectura del poema, a transmitir valor rítmico, a expresar progresión, a representar voces poéticas, a crear procesos de iconicidad, a crear un efecto caótico y a crear juegos de palabras. A todas estas funciones dedicamos los siguientes párrafos.

El *control del tempo* de lectura es la categoría funcional más frecuente en nuestro corpus de análisis. Esto se debe a que la mayoría de las alteraciones de los espacios en blanco tienden a modificar la velocidad a la que leemos los versos, de tal manera que a más espacio disminuye la velocidad, y a menos aumenta. La siguiente estrofa, tomada del poema “5” (CP 82), es uno de los primeros ejemplos en los que podemos apreciar este control:

```
[...]
                                ho
nographisrunn
ingd o w, n    phonograph
                                stopS.

[...]
```

Cummings, 1992; en Cummings, 1994a: 82

La eliminación de los espacios entre las palabras *phonograph*, *is* y *running* de los primeros versos sugiere el movimiento continuo y estable del fonógrafo. Posteriormente, la fragmentación de la palabra *down* se produce mediante la inserción de un espacio cada vez mayor entre sus letras, lo que transmite un sonido cada vez más lento. De esta manera, Cummings guía nuestro proceso de lectura, haciendo que sigamos una velocidad similar a la del fonógrafo descrito en el poema. Igual ocurre en el famoso “Buffalo Bill’s” (CP 90), poema que sugiere en un mismo verso la velocidad del arma del protagonista y la de la retransmisión de un periodista americano al contar este suceso (Webster, 2001: 108):

Buffalo Bill's
defunct
 who used to
 ride a watersmooth-silver
 stallion
and break onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat
 Jesus

he was a handsome man
 and what i want to know is
how do you like your blueeyed boy
Mister Death

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 90

Dada la alta frecuencia con la que este proceso aparece en la poesía de E. E. Cummings, han sido varios los críticos que hacen referencia al valor de los espacios en blanco en el control del tempo. El primero de ellos, Baum (1954), estableció la asociación entre espacio y veolicidad (1954: 109-111). Para Baum, el hecho de que la manipulación de los espacios en blanco sirva para controlar el tempo del poema, es un indicativo del complejo sistema de pausas empleado por E. E. Cummings (1954: 109). En efecto, este sistema de pausas que ya predijo Baum (1954) está constituido por los signos de puntuación y los espacios en blanco, que son los que ayudan a modificar la velocidad de los versos. En este sentido, el autor aumenta en ocasiones los espacios para indicar una pausa de mayor o menor tiempo, en función del tamaño de dicho espacio. Por tanto, debemos señalar que no se trata de un mero sustituto de los signos pausales (punto, punto y coma, coma y dos puntos), sino más bien un elemento grafológico adicional que Cummings modula a su antojo. En ocasiones, el tiempo indicado por este espacio en blanco puede ser igual al de cualquiera de estos signos, como sucede en el tercer verso del siguiente fragmento:

5
derbies-with-men-in-them smoke Helmar
cigarettes 2
play backgammon, 3 watch

[...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 82

El espacio del verso tercero bien podría entenderse como una pausa similar a la indicada por los dos puntos; es más, la estructura de la oración así los señala. Sin embargo, y frente al sistema de cuatro paradas de los signos pausales, los espacios en blanco ofrecen infinitas posibilidades a Cummings. Así sucede en el fragmento final de “why” (CP 793), una conversación entre dos amigos sobre la importancia del amor frente al dinero:

[...]
 damn
 thing
 :far
 from it;you

 're wrong,my friend. But

 what does
 do,
 has always done
 ;&

 will do alw

 -ays something
 is(guess)yes
 you're
 righf.my enemy

 . Love

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 793

En este caso, los espacios en blanco que se aprecian en el quinto verso —*'re wrong,my friend. But*— y en el último — *. Love*— indican claramente una pausa mayor a la del punto que cierra las oraciones precedentes. No duda Cummings en incorporar un elemento externo (en este caso, el espaciado) al sistema de pausas que tradicionalmente han constituido los signos de puntuación.

Posteriormente al trabajo de Baum (1954), Friedman (1960) contribuyó al conocimiento de los espacios en blanco en la poética de Cummings, al considerar con acierto que este tipo de práctica es más figurativa que visual:²⁵

The important fact to grasp is that the spatial arrangement is not imitative in itself, as is the case in representational painting or drawing [...]; it is rather that the spacing is governed by the disruption and blending of syllables and the pause and emphasis of meaning which produce a figurative equivalent for the subject of the poem, as the reader reads in time. As the reader gropes and fumbles his way along this jumble of syllables and letters, his mind is gradually building up the connections which normally obtain among them [...]. The overall intent, then, is not primarily visual at all, but rather figurative and aesthetic: Cummings is regulating, with a view to increased precision and vividness of effect, the manner in which the reader reads.

Friedman, 1960: 123-124

²⁵ Otros autores que también han mencionado esta cuestión son Von Abele (1955: 915), O'Brien (1973: 105), Triem (1969: 10), Konstelanetz (1998: xx-xxi) y Grumman (2004: 76).

Además de tratarse de un proceso muy frecuente, el control del tempo se extiende a lo largo de toda la producción poética de Cummings, desde *Tulips & Chimneys* (1922) hasta *73 Poems* (1962).

De los poemas analizados, hemos podido comprobar en que ocasiones, este control del tempo se traduce en *valor rítmico*, cuando un texto determinado es una canción o está vinculado a cuestiones musicales. Destacan ejemplos como “hist whist” (CP 28), “ta” (CP 78), o “they s0 alive” (CP 426). En el caso de “hist whist” (CP 28), Cummings aumenta el espacio en blanco entre algunas palabras para reforzar el sentido rítmico de este poema, que en realidad es una canción infantil compuesta para Halloween.

hist whist
little ghostthings
tip-toe
twinkle-toe

little twitchy
witches and tingling
goblins
hob-a-nob hob-a-nob

little hoppy happy
toad in tweeds
tweeds
little itchy mousies

with scuttling
eyes rustle and run and
hidehidehide
whisk

whisk look out for the old woman
with the wart on her nose
what she'll do to yer
nobody knows

for she knows the devil ooch
the devil ouch
the devil
ach the great

green
dancing
devil
devil

devil
devil

wheeEEE

Cummings, 1922; en Cummins, 1994a: 28

De apariencia y frecuencia muy similar pero con un efecto diferente, hay oraciones en las que la presencia de los espacios en blanco transmite un sentido de *continuidad* o *progresión*. En este caso, el sangrado de los versos y la fragmentación de las palabras son las marcas más frecuentes. Un poema que ejemplifica muy bien este uso es “sunset)edges become swiftly” (CP 346), una escena de atardecer en invierno en la que Cummings representa la progresión con la que avanza el sol antes de esconderse definitivamente:

```

sunset)edges become swiftly
corners(Besides
which,i note how
fatally toward

twilight the a little
tilted streets spill lazily
multitudes out of final

towers;captured:in
the narrow light

of

inverno)this
is the season of
crumbling & folding
hopes,hark;feet(fEET
f-e-e-t-noWheregoingaLwaYS

```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 346

Como se aprecia en el poema, los primeros párrafos aparecen sangrados a la derecha, de manera escalonada y unos tras otros, mediante espacios en blanco cada vez menores. Esta reducción del espacio hace que los versos se acerquen cada vez más a la izquierda, igual que a la aproximación del sol al horizonte. La última estrofa, completamente justificada a la izquierda, sugiere la ausencia definitiva del sol, cuya luz puede asimilarse precisamente a los espacios empleados en las sangrías anteriores. Otro ejemplo muy claro de este tipo de proceso aparece en “birds(” (CP 488), en donde Cummings utiliza los espacios para indicar el paulatino acercamiento y posterior alejamiento de una bandada de pájaros:

```
[...]  
it's  
v  
    va  
    vas  
vast  
  
ness.Be)look  
now  
    (come  
soul;  
&:and  
  
who  
    s)e  
        voi  
c  
es  
(  
are  
    ar  
    a
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 448

El movimiento de los pájaros queda así representado por el sangrado progresivo de los versos. Resulta especialmente significativo el proceso de apertura de la palabra *vastness*, así como el de cierre de *are*, pues en ambos casos los espacios en blanco, cada vez mayores, sugieren un proceso cíclico que no termina nunca de cerrarse.

Otra función de los espacios en blanco es la *representación de la oralidad en las voces poéticas*. Son sólo algunos los casos en los que Cummings altera el espaciado al transcribir la participación de estas voces, pero cuando lo hace, el efecto que se consigue es el de la representación de un rasgo característico del lenguaje oral: la velocidad a la que hablamos. Aunque en el fondo éste sigue siendo un caso de control del tempo, puesto que se asimila la velocidad a la que hablan los personajes con la velocidad de los versos al ser leídos, el efecto consiste también en la representación grafológica de elementos propios de la oralidad. Esto sucede, por ejemplo, en expresiones como “ladies&gentlemen” (CP 321), “religinisde)o(peemuvdepipl” [religion is the opium of the people] (CP 327) y “o/ / if i/ / ‘d/ OH/ n/ lygawntueco/ / llege” (CP 700). Otro ejemplo destacado es el de “The Mind’s(” (CP 474), en el que Cummings reproduce la conversación de un director de cine de Hollywood. Los espacios son un indicativo más del carácter oral del fragmento mostrado:

[...]
 eye sed bea

 yew tea mis
 eyesucks unyewkuntel finglestein idstings
 yewrety oride lesgo eckshun

 kemeruh daretoi
 nig

 [...]

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 474

El empleo de los espacios en blanco con efectos *icónicos* forma también parte de todas estas funciones generales, pues a través de la manipulación espacial E. E. Cummings logra producir un efecto de marcado carácter visual. El grado de representación icónica mediante estos espacios puede ser de dos tipos diferentes, tal y como sugiere Webster (2001): por un lado, estarían aquellos poemas en los que su apariencia global sugiere una imagen concreta, como puede ser el movimiento oscilante de un tren (CP 64) o la silueta esbelta de un bailarín (CP 426). Por otro, estarían aquellos poemas en los que se produce un efecto icónico menos directo, que requiere del lector un mayor esfuerzo mental, y a través del cual los versos sugieren la apertura de los pétalos de una flor (CP 343), el movimiento oscilante y repetitivo de las campanas de una iglesia (CP 445), o los saltos virtuosos de dos acróbatas (CP 385). En estos casos, los versos no dibujan un objeto, sino que sugieren una acción cuya reminiscencia nos llega por medio de la distribución del poema; es a lo que Michael Webster (2001) se refiere como “that precision which creates movement”, y que no tiene nada que ver con la representación directa de determinados objetos. Dado el carácter visual de esta función, y su aplicabilidad a la apariencia visual de los poemas, hemos considerado apropiado desarrollar a fondo esta cuestión en el capítulo dedicado a la composición.

Finalmente, cerramos este grupo de categorías generales con aquellos poemas en los que Cummings aprovecha los espacios para provocar *caos* o para elaborar *juegos de palabras*. Por un lado, hemos identificado veinte poemas en los que se produce un *efecto caótico* mediante la manipulación espacial. En estos poemas, los espacios en blanco tienden a funcionar con otros elementos grafológicos como los signos de puntuación y las letras mayúsculas:

5.2.3.2. FUNCIONES CONCRETAS

Junto a las categorías funcionales generales que acabamos de presentar, existen otras tres categorías que sólo son realizadas a partir de un procedimiento de manipulación espacial concreto. Éstas son las funciones de énfasis, composición léxica y organización del poema. A dichas funciones dedicamos los siguientes párrafos de nuestro trabajo.

En treinta y seis de los poemas analizados, el espaciado es empleado para provocar *énfasis* y destacar determinados elementos en los poemas, una cuestión que autores como Baum (1954: 108) y Friedman (1960: 123) ya han sugerido previamente. Obviamente, este efecto sólo se consigue ampliando el espacio que delimita las unidades lingüísticas, aunque coincide con otros procedimientos grafológicos que también buscan reforzar el énfasis sobre elementos concretos. “windows go orange in the slowly.” (CP 103) describe un atardecer de tonos ocres y anaranjados que culmina con el descubrimiento de la luna:

[...]

upon Our

(ta-te-ta
in a parenthesis!said the moon

)

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 103

El aislamiento que sufre el último paréntesis del poema es un signo inequívoco de la forma visual de la luna, representada en este signo de puntuación. El empleo del sangrado permite aislar este elemento del resto de la composición, destacando y permitiendo al lector su identificación con la luna. Otro poema que ejemplifica muy bien este procedimiento es “16 heures” (CP 273). Aquí, hemos observado el aislamiento del agente de policía que organiza una manifestación comunista:

[...]

that there are 5o(fifty)flics for every
one(l)communist and
all the flics are very organically
arranged
and their nucleus(composed
of captains in freshly-creased
-uniforms with only-justshined
buttons
tidium
before and behind)has a nucleolus:

the Prefect of Police

(a dapper derbied
creature,swaggers daintily
twiddling
his tiny cane
and,mazurkas about tweaking
his wing collar pecking at his im
-peccable cravat directing being
shooting his cuffs
saluted everywhere saluting
reviewing processions of minions
tappingpeopleontheback

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 273

Para Rodway (1982), el policía —*the Prefect of Police*— domina claramente la escena descrita por Cummings, no sólo porque aparece en la parte central el poema, sino también porque está aislado por los versos en blanco anterior y posterior, y porque aparece escrito con mayúscula inicial (1982: 40). Todas estas cuestiones de naturaleza grafológica permiten destacar el personaje personaje y otorgarle valores que de otra forma permanecerían ocultos.

A través de los análisis realizados, hemos podido comprobar que el empleo de los espacios en blanco con fines enfáticos se mantuvo presente a lo largo de toda la producción poética experimental de E. E. Cummings. Aun así, hemos observado como en sus últimas publicaciones la frecuencia de esta función se hace cada vez menor, desapareciendo su uso de forma paulatina. Uno de los últimos poemas en los que podemos apreciar este uso es “why” (CP 793), publicado en 1963. En él, dos amigos discuten sobre el amor y el dinero. La parte final de la composición determina que el primero puede mucho más que el segundo, una cuestión que razona uno de los personajes, y que acaba materializándose en el valor enfático que el último verso aporta:

```

[...]   But

what does
do,
has always done
; &

will do alw

-ays something
is(guess)yes
you're
righf.my enemy

.       Love

```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 793

Otra función concreta de la manipulación espacial es la de *creación léxica*, consistente en la supresión de los espacios en blanco para crear nuevos vocablos. Esta práctica, muy en consonancia con los procesos léxico-morfológicos del autor, es un proceso más que le permite dar rienda suelta a su capacidad creativa. De esta forma, encontramos creaciones léxicas tales como *ghosthing* (CP 28), *violetflavoured* (CP 229), *blueandgreen* (CP 278), *downrise* (CP 449), *morethanperson* (CP 697) o *slowquickly* (CP 719), las cuales ilustran esta función. Especialmente revelador es el término *icecoalwood truck* (CP 680), empleado por Cummings para designar el tipo de material transportado por un conductor de camiones italiano.

Finalmente, los espacios en blanco también son empleados para organizar la *estructura* de los poemas. Por un lado, estos espacios son la clave para delimitar las estrofas y crear delinear la estructura interna de los textos, una cuestión que atañe a más de cien poemas de los que constituyen nuestro corpus de análisis. Dada la frecuencia de este uso y su naturaleza compositiva, hemos preferido desarrollar esta cuestión en el capítulo 7. Por otro, Cummings recurre a los espacios para organizar discursivamente algunos de sus textos, aunque hay que decir que este tipo de procedimiento sólo lo hemos identificado en dos poemas: “(one!)” (CP 201) y “POEM(or)” (CP 803). El primero de ellos, “(one!)” (CP 201), describe una escena compuesta sobre dos planos discursivos diferentes y superpuestos que contribuyen a la organización estructural del poema: en el primero, un poste de una barbería gira sobre sí mismo mientras se oyen voces de vecinos en el edificio; esta escena inicial queda rota cuando, en el segundo nivel, aparece un borracho que cuchichea por la calle:

(one!)
the wisti-twisti barber
-pole is climbing

people high, up-in

tenements talk.in sawdust Voices
a:whispering drunkard passes
Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 201

El uso del sangrado en el último verso del poema sirve como claro indicador de la marcación discursiva del mismo. La implicación visual de la composición, en la que se puede trazar con exactitud una línea vertical que marca el centro de la misma, se consigue a tenor de los espacios en blanco. Igualmente, Cummings recurre a estos espacios para distinguir entre el título ficticio de un poema y el cuerpo del mismo:

POEM(or
"the divine right of majorities,
that illegitimate offspring of the
divine right of kings" Homer Lea)

here are five simple facts no sub

human superstate ever knew
(1)we sans love equals mob
love being youamiare(2)

the holy miraculous difference between

firstrate & second implies nonth
inkable enormousness by con
trast with the tiny stumble from second to tenth

rate(3)as it was in the begin

ning it is now and always will be or
the onehundredpercentoriginal sin
cerity equals perspicuity(4)

Only The Game Fish Swims Upstream &(5)
unbeingdead isn't beingalive
Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 803

La alineación central del primer verso, así como el sangrado de los tres siguientes, sugiere una distancia física entre esta parte inicial del poema y lo que sigue. En efecto, Cummings simula un título de cuatro líneas para este poema, aunque la práctica común del autor sea la de no utilizar títulos en sus composiciones. Para ello, debe apoyarse tanto en el empleo de letras mayúsculas que simulen la línea de título, como en el sangrado de los versos que forman parte del mismo. El resultado es una demarcación visual que permite diferenciar ambas partes del poema.

Para concluir, podemos afirmar que la puntuación es uno de los niveles grafológicos más explotados por E. E. Cummings. Como hemos mostrado a lo largo de todos estos apartados, tanto los signos de puntuación como los espacios en blanco son empleados de forma normativa y/o estética, creando todos ellos una gran variedad de efectos. Lo más destacado en este sentido es la repetición de algunas funciones a través de diferentes signos de puntuación, como ocurre con el énfasis, el caos o el esquema puntual. También es significativo la gran cantidad de poemas que ejemplifican la funcionalidad de los signos y los espacios en blanco, lo que convierte a este nivel grafológico en el más aprovechado de todos, junto con la tipografía.

6.

TIPOGRAFÍA

Typography is to literature as musical performance is to composition: an essential act of interpretation, full of endless opportunities for insight or obtuseness.

Bringhurst, 1992

La tipografía, esto es, el diseño o la apariencia de los tipos, es el aspecto grafológico que E. E. Cummings aprovecha con mayor intensidad. En el presente capítulo tratamos de abordar estas cuestiones, prestando atención a la evolución de su uso a lo largo de la producción poética del autor, así como a los numerosos efectos que su empleo supone en los poemas en los que aparecen. En primer lugar, mostramos el funcionamiento de las letras minúsculas, cuya principal aportación consiste en ser el elemento nivelador del poema, a raíz del cual es posible identificar las diferentes funciones de las letras mayúsculas. Asimismo, hemos dedicado un apartado en exclusiva al uso del pronombre “i”, una cuestión fundamental en el estudio de la poesía de E. E. Cummings tanto por su valor como indicativo de la voz poética como por haberse identificado como el elemento más identificativo de su producción poética. Una vez analizado el uso de las letras minúsculas, desarrollamos en profundidad todas las funciones que llevan a cabo las letras mayúsculas. Asimismo, explicamos el aprovechamiento visual de algunos tipos como la letra <o> o la letra <s>, así como el empleo de otras cuestiones tipográficas menos productivas como las letras versalitas, los símbolos tipográficos y las cifras.

6.1. LAS LETRAS MINÚSCULAS

La letra minúscula está bastante limitada en el discurso poético del autor desde el punto de vista creativo, aportando mucho menos que otros elementos grafológicos como las mayúsculas, los espacios en blanco o los paréntesis. El motivo de esta limitación reside precisamente en el propio sistema tipográfico: minúscula y mayúscula forman una combinación en la que el funcionamiento de ambas opciones tipográficas depende del opuesto para funcionar, de tal forma que la mayúscula no significa nada sin la presencia de la minúscula, y viceversa. Además de esta dependencia, existe en la escritura una prevalencia de la letra minúscula, la cual se emplea por defecto salvo en aquellos casos en los que por norma debemos escribir la mayúscula. Este dominio de la letra pequeña hace que la mayúscula se convierta en el elemento sobresaliente [*foregrounded*], puesto que ésta aparece con mucha menos frecuencia y se percibe visualmente con una intensidad mayor. La mayúscula es excepcional; la minúscula, corriente. Esta limitación tipográfica hace que existan muy pocos poemas en los que la minúscula funcione de manera creativa; además, la mayoría de estos usos ocurren de forma aislada y esporádica, por lo que no son sistematizables en categorías ni extrapolables a la totalidad del discurso poético, como sí ocurre con las mayúsculas.

6.1.1. EL ORIGEN DE LA LETRA MINÚSCULA Y EL PRONOMBRE “i” EN CUMMINGS: SAM WARDS

De igual modo que Cummings se inspiró en Ezra Pound para desarrollar sus primeros experimentos con el lenguaje, o en la poesía griega y los comics de Krazy Kat

para trabajar con las mayúsculas, el particular uso de las minúsculas y en especial del pronombre “i” parece deberse a la influencia de Sam Ward, un granjero de New Hampshire que cuidó durante muchos años de Joy Farm, la casa de verano de la familia (Norman, 1958: 333). En palabras de Richard Kennedy:

He [Sam Ward] looked after the cottage at Silver Lake during the winter, cared for the boats, repaired ice damage, took down weed growth, cut firewood, and his wife Mae opened the house and cleaned it before the family arrived for the summer.

Kennedy, [1980] 1994a: 109

Sam escribía cartas al padre de Cummings para contarle las tareas que había llevado a cabo en la granja, pero debido a su falta de estudios, las cartas estaban plagadas de errores ortográficos que servían de entretenimiento a la familia (Kennedy, [1980] 1994a: 109-110). Tal era la diversión, que Cummings les habló de ellas a sus amigos, llegando incluso a intentar publicar alguna en la revista *The Dial*. Es el propio autor quien en una entrevista con Harvey Breit en 1950 reconoció en Sam la fuente de inspiración para su empleo de la letra pequeña:

Sam Ward, a New Hampshire farmer and a dear friend of mine, used to write to me. I remember once he wrote: ‘we had a Big snow,’ He’d write ‘i’ – not ‘I’ – because ‘I’ wasn’t important to him. I got letters and letters from him. It is the most natural way. Sam Ward’s way is the only way. Instead of being artificial and affected, it is the conventional way that is artificial and affected. I am not a scholar, but I believe only in English is the ‘I’ capitalized.

Breit, 1950: 10

Aunque la mayoría de los críticos que han tratado la cuestión han afirmado que la influencia se ha producido en la descapitalización del pronombre personal “i” (Kennedy, [1980] 1994a: 109; Webster, 2013), personalmente creemos que la influencia también se deja notar en los casos de minúscula con implicaciones significativas —cuando los hay—, así como en todos los ejemplos en los que el granjero no respetaba las normas ortográficas. Además del famoso “we had a Big snow” de Sam (Breit, 1950), la carta transcrita por Kennedy en *Dreams in the Mirror* ([1980] 1994a: 110) pone de manifiesto otros errores aparte del pronombre personal: destacan la falta de signos de puntuación y el empleo de mayúsculas en palabras clave como *Work*, *Wood*, *Boards* o *End*, así como los errores ortográficos en palabras como *gon* [gone] o *feald* [field]. Sería injusto, pues, reducir la influencia de Ward al empleo del pronombre “i” como se ha hecho hasta la fecha.

El aprecio de Cummings por Sam fue tanto que tras su muerte en 1942 compuso una elegía dedicada a su amigo (Kennedy, [1980] 1994a: 402-403). El poema (CP 568), del que Kidder (1979) afirma estar compuesto en el dialecto neoyorquino (Kidder, 1979:

165), emplea términos ortográficamente incorrectos como *kin* [can] o *clover* [clever] y expresiones coloquiales como *how be you* [how are you], probablemente en un intento por reproducir la forma de hablar de su amigo Sam Ward.¹

6.1.2. LAS MINÚSCULAS EN EL DISCURSO POÉTICO EXPERIMENTAL DE E. E. CUMMINGS. CATEGORÍAS FUNCIONALES

Aun siendo la letra pequeña la variedad tipográfica por defecto, la minúscula cummingsiana ha cumplido dos funciones principales dentro del discurso creativo del autor: por un lado, la descapitalización del pronombre personal “i” como signo lingüístico representativo de la voz poética; por otro, la descapitalización sistemática como efecto nivelador. Además, existen a lo largo de la producción poética de Cummings algunos otros ejemplos con implicaciones discursivas más evidentes, aunque éstas no sean igual de recurrentes que otras opciones grafológicas (v. tabla 6.1).

Tabla 6.1. Funciones normativas y estéticas de las minúsculas en la poesía experimental de E. E. Cummings

F. NORMATIVAS	OPCIÓN POR DEFECTO	Totalidad del corpus de análisis
F. ESTÉTICAS	NIVELACIÓN	Totalidad del corpus de análisis
	INDICATIVO VOZ POÉTICA	CP 65, CP 90, CP 114, CP 228, CP 392, CP 553, CP 680, CP 785.
	ESTRUCTURACIÓN POEMA	CP 327.
	ÉNFASIS	CP 242, CP 383.
	ICONICIDAD (POR OPOSICIÓN CON LAS LETRAS MAYÚSCULAS)	CP 28, CP 65, CP 76, CP 82, CP 268, CP 287, CP 313, CP 348, CP 354, CP 396.
	REFERENCIA PERSONAJES (VOCES P. SECUNDARIAS)	CP 76, CP 312, CP 333, CP 387, CP 388, CP 389.

Los efectos discursivos derivados del uso de la letra minúscula se producen a tenor de su vinculación con la mayúscula. Esto hace que se puedan distinguir cuatro procedimientos o contextos poéticos en los que es posible que la minúscula tenga un papel destacado (v. tabla 6.2). Cabe destacar el hecho de que en los tres primeros casos, el significado efectivo está condicionado a la letra versal, pues sólo por comparación directa o referencia implícita a ésta última podremos entender el significado de la minúscula. Sólo en el último caso, la minúscula deja de depender de la letra versal para hacerlo de otros elementos grafológicos. En realidad, el valor de la minúscula depende siempre de otras cuestiones tipográficas, sin las cuales su funcionamiento creativo sería nulo.

¹ Para obtener más información sobre Sam Ward, véase Foster (1997: 22-25).

Tabla 6.2. Procedimientos a través de los cuales la letra minúscula adquiere valor discursivo

MINÚSCULA ABSOLUTA	CP 64, CP 98, CP 238, CP 269, CP 311, CP 318, CP 330, CP 334, CP 388, CP 403, CP 408, CP 411, CP 472, CP 488, CP 519, CP 532, CP 536, CP 548, CP 553, CP 571, CP 581, CP 600, CP 606, CP 610, CP 611, CP 614, CP 627, CP 652, CP 653, CP 654, CP 668, CP 676, CP 691, CP 692, CP 696, CP 699, CP 703, CP 710, CP 723, CP 724, CP 725, CP 739, CP 788, CP 820, CP 829, CP 830, CP 831, CP 833.
MINÚSCULA HETERODOXA	CP 27, CP 76, CP 82, CP 98, CP 322, CP 335, CP 401.
MINÚSCULA CONTRASTIVA	CP 65, CP 87, CP 242, CP 268, CP 287, CP 348, CP 354, CP 383, CP 396.
MINÚSCULA INDEPENDIENTE	CP 327.

A. **MINÚSCULA ABSOLUTA**: Hablamos de minúscula absoluta cuando en el poema se da una ausencia total de la letra mayúscula en cualquiera de sus usos normativos. Dentro de nuestro corpus de análisis, una cuarta parte de los poemas responde a este patrón —aproximadamente unos 45 poemas—, una proporción muy elevada que nos da un indicio de por qué se ha considerado a Cummings un *poeta minúsculo*. Los posibles valores de la letra pequeña en este tipo de poemas derivan de su relación indirecta con la mayúscula: aunque ésta no aparezca de una forma visible en el poema, la norma ortográfica nos recuerda en qué posiciones exactas debería aparecer. Se echa en falta, pues, la letra versal.

En realidad, la *minúscula absoluta* es un caso de más de *minúscula heterodoxa*, salvo por la particularidad de que en la categoría presente, la totalidad del poema está compuesto con la letra pequeña. En este grupo se inscriben algunos de los poemas más famosos de Cummings, como “plato told” (CP 553) o “l(a)” (CP 673). Además, y curiosamente, la proporción de textos de este tipo aumenta a medida que avanzan las publicaciones del autor, en especial a partir de la década de los cuarenta, cuando el autor publicó *50 Poems* (1940) y *1x1* (1944).

B. **MINÚSCULA HETERODOXA**: Este proceso recoge todos aquellos casos en los que la minúscula es susceptible de proporcionar un valor discursivo, puesto que se emplea en una palabra que debe ser capitalizada según las normas ortográficas. Esto no impide que en el resto del poema haya otras letras en mayúscula que sí cumplan con los citados preceptos. Al igual que en el caso anterior, el sentido se deriva de una relación indirecta con la letra mayúscula: la letra versal no está presente en el poema, pero es precisamente su ausencia la que motiva el efecto expresivo. Mediante esta supresión, la minúscula se convierte en el elemento marcado. Ya en 1960, Norman Friedman aseguraba que el autor puede omitir las mayúsculas donde normalmente las esperamos, aumentando de esta forma el efecto de la letra minúscula (1960: 113). Así, a lo largo del discurso poético experimental de Cummings encontramos minúsculas en algunos nombres de personas (CP 27; CP 76; CP 82; CP 98; CP 335; CP 401), referencias divinas, nombres de calles (CP 76), barrios (CP 401), edificios públicos (CP 76) o incluso ciudades (CP 322), así como en el archiconocido pronombre personal “i”. Esto no quiere decir que Cummings siempre incumpla la

norma ortográfica: la única regla que sigue al pie de la letra es la de no capitalizar el inicio de cada verso. El resto, queda a disposición del autor y de las circunstancias textuales, existiendo bastantes ejemplos en los que sí se ha respetado la correspondiente norma de capitalización.

C. MINÚSCULA CONTRASTIVA: Dentro de este grupo se incluyen aquellos textos en los que, en caso de que la letra minúscula aporte algún valor significativo, este sentido se deduce por una comparación con otras letras mayúsculas que también aparecen en el texto. Este tipo de procedimiento pone en evidencia la dependencia a la que está sometida la letra pequeña con respecto a la versal, ya que la asociación cognitiva no se produce mientras no reconozcamos el valor de la mayúscula efectiva, normalmente de naturaleza icónica. Edwards (2010) señala en uno de sus artículos que las cajas tipográficas funcionan según un principio metafórico y de similitud, a diferencia de otros aspectos de lenguaje (2010: 438). Este tipo de poemas ejemplifican a la perfección esta idea, puesto que en ellos se puede apreciar el doble sentido atribuido a cada una de estas opciones tipográficas. De este modo, podemos relacionar la minúscula con conceptos como la oscuridad (CP 65, CP 348, CP 396), el caos (CP 87), el énfasis (CP 383), la insignificancia (CP 242) o la distancia física (CP 268, 287, 354, 396), precisamente en poemas en los que la mayúscula se asocia a las nociones de luz, orden, falta de énfasis, importancia o cercanía física.

D. MINÚSCULA INDEPENDIENTE: La minúscula independiente tiene lugar en aquellos poemas en los que su sentido discursivo no está vinculado a la mayúscula, ni directa ni indirectamente. Podría parecer que se trata del único procedimiento en el que la minúscula es totalmente independiente, pero no es así. En este caso, la dependencia se produce con respecto a otros elementos recogidos en el poema. El único caso de *minúscula independiente* que hemos reconocido en el corpus de análisis se produce en “FULL SPEED ASTERN)” (CP 327), donde las minúsculas crean la estructura del poema con la ayuda de los espacios en blanco y del sistema alfabético que utiliza la lengua inglesa.

La falta de una correlación directa entre los procedimientos a través de los cuales actúa la minúscula y los efectos que ésta produce nos ha llevado a organizar dichos efectos con independencia del procedimiento a través del cual se manifiesta. De las tres categorías incluidas, las dos primeras son fundamentales, ya que se constituyen como la verdadera aportación de la letra minúscula al discurso literario del poeta. Sin embargo, consideramos interesante mencionar algunos otros significados, aunque su valor discursivo no haya sido tan productivo.

6.1.2.1. EFECTO IGUALITARIO. LA MINÚSCULA COMO PASO PREVIO A LA CAPITALIZACIÓN EFECTIVA

Desde el punto de vista expresivo, la principal aportación de la letra minúscula consiste en facilitar que la letra mayúscula adquiera un valor especial: si la versal es capaz de significar proximidad física o conexión, de elaborar la estructura organizativa del poema o de indicar sus elementos principales —entre otras muchas funciones—, esto es precisamente porque la minúscula actúa como una especie de trampolín, un requisito indispensable sin el que sería imposible hablar de una mayúscula con efectos expresivos.

A tenor del sistema binario formado por minúsculas y mayúsculas, Cummings lleva a cabo un proceso de significación dividido en dos etapas. El primero de estos pasos consiste en nivelar todas las palabras del poema mediante la descapitalización de todas aquellas que se deben escribir con mayúscula según las reglas ortográficas. Los efectos derivados de esta neutralización tipográfica no están del todo claros, pero Gavin Edwards (2010) defiende la idea de un principio nivelador —“levelling effect”— en su artículo “Capital Letters”. En él, el autor habla de una teoría de nivelación tipográfica según la cual el empleo de la letra minúscula produce un efecto de equidad en el texto. Edwards (2010) establece una equiparación entre este principio de igualdad tipográfica y el de igualdad social de la Revolución Francesa, y aunque el propio autor considera que la comparación puede llegar a ser excesiva, sí que cree que a lo largo de la historia se ha ido favoreciendo el empleo de la minúscula en pro de determinadas cuestiones culturales y no como meros elementos grafológicos. Esta teoría de nivelación tipográfica no ha sido desarrollada ni tomada muy en serio por los académicos, de hecho, el propio Edwards (1996) explica en un trabajo previo que la abolición de las mayúsculas no se intentó de forma sistemática hasta los años veinte (Whitford, 1988: 167-170; Morrison, 1972: 337-338; en Edwards 1996: 263-264). Se trata de una cuestión debatible y explorable en futuras investigaciones; sin embargo, en el discurso poético de E. E. Cummings sí se da ese principio nivelador a partir del cual el poeta es capaz de capitalizar aquellos elementos que más le interesan.

El segundo paso consiste en añadir la mayúscula donde al autor le conviene, y así crear infinidad de efectos que más adelante explicaremos. Este doble proceso en la poesía de Cummings fue identificado por primera vez por Levenston (1992) hace un par de décadas:

His [Cummings'] attitude to the difference between lower and upper case letters is also illustrated by this poem ["it's jolly", CP 268]. Liberate upper-case letters from their conventional roles of initiating sentences, proper nouns, references to God and "I", and *both* sets of letters then become available to serve any purpose you have the wit to imagine.

Levenston, 1992: 83

Como explica Levenston (1992), tras haber liberado a las mayúsculas de sus funciones normativas, las dos principales opciones tipográficas quedan a disposición del autor para llevar a cabo los efectos deseados. Baum (1954) también introdujo en los cincuenta esta idea en su famoso artículo “E. E. Cummings: The Technique of Immediacy”:

Cummings feels justified in rejecting the initial capital letter on the basis that he may not necessarily wish to give that word the poetic emphasis such capitalization implies. And if he were to observe this academic regulation, how might he emphasize the first word in a line if it had already been burdened with a capital?

Baum, 1954: 114

No sólo crea Cummings otros efectos aparte del énfasis, como afirma Baum (1954) sino que lo hace gracias a la minusculización del pronombre y de todos aquellos elementos que deberían escribirse en mayúscula. El resultado es un aprovechamiento inmenso de la letra capital, al que hemos dedicado una sección completa más adelante para explicar los distintos efectos que adquiere.

6.1.2.2. “i”. LA MINÚSCULA COMO SIGNO LINGÜÍSTICO DE LA VOZ POÉTICA

En su libro *E. E. Cummings ou la minuscule lyrique*, Alfandary (2002) se refiere al pronombre personal “i” como un signo poético del autor, a pesar de que durante muchas décadas se haya identificado dicho pronombre con el propio Cummings (2002: 36). Esta asociación ha hecho que varios académicos hayan empleado la letra minúscula para referirse al autor de Cambridge. Puesto que este pronombre se ha convertido en la principal seña de identidad de Cummings, y sobre el mismo existe una producción crítica contradictoria, hemos preferido dedicar a esta cuestión un apartado independiente. En él, analizaremos los primeros usos de este pronombre, la recepción e interpretación controvertida de esta práctica y sus posibles efectos discursivos. Además, veremos que también hay ocasiones en las que el autor emplea la mayúscula cuando utiliza el pronombre. En definitiva, ésta es una cuestión que muchos críticos ya han mencionado previamente, pero en la que pocos se han atrevido a profundizar. Sin embargo, éste es un claro ejemplo en el que la minúscula posee un efecto discursivo incuestionable, como veremos más adelante.

6.1.2.3. OTROS EFECTOS

Además de su función igualitaria y de su identificación con la voz poética del discurso literario, la minúscula adquiere en determinados contextos otros sentidos discursivos. Estos efectos, como ya hemos mencionado antes, son muy escasos y mucho

menos significativos que las categorías de uso de las mayúsculas. Aún así, destacan algunos casos como el de “FULL SPEED ASTERN)” (CP 327), en el que el autor se apoya en las minúsculas para organizar la estructura del poema:

```
FULL SPEED ASTERN)

m

    usil(age)ini
sticks
tuh de mans

l

(hutch)hutchinson says sweet guinea
pigs do it it buy uh cupl un
wait

k

(relijinisde)o(peemuvdepipl)
marx okays jippymugun
roomur

j

    e(wut)
hova
in big cumbine wid

i

(check
undublcheck)
babbitt

(GOD SAVE THE UNCOMMONWEALTH OF HUMANUSETTS
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 327

Apoyadas en los espacios en blanco, las minúsculas intercaladas *m*, *l*, *k*, *j*, *i* estructuran el poema, a la vez que forman parte de algunos de los nombres destacados de nuestra historia —*musilini* [Mussolini], *marx* [Marx], *jippymugun* [J. P. Morgan] y *jehova* [Dios]—. La particular disposición de las letras al revés del orden alfabético sugiere la propia marcha atrás descrita en el poema, de la que Cummings se aprovecha para satirizar contra la humanidad —*UNCOMMONWEALTH OF HUMANUSETTS*— y su continuo retroceso. Esta minúscula estructural es el único ejemplo que hemos encontrado en el corpus en el que la función discursiva de la letra pequeña no depende de la mayúscula.

Existen en la producción de Cummings un par de poemas en los que el autor asocia el *sentido enfático* a la letra minúscula, a pesar de que por su propia naturaleza tipográfica, este valor añadido le corresponde a la letra mayúscula. Cummings resuelve

esta situación de desventaja (Levenston, 1992: 104-105), provocando una llamada de atención sobre una famosa marca de alzacuellos norteamericana:

IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M
TOLD \$ SEVERAL MILLION
FINKLESTEIN(FRITZ)LIVES
ATTHERITZWEAR
earl & wilson COLLARS

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a:242

De forma similar, Cummings emplea la letra capital de forma continua en la tercera estrofa de “mOOn Over tOwns mOOn” (CP 383) para dejar la letra *o* descapitalizada, y subrayar la afinidad visual entre el grafema y la luna, elemento central del poema:

mOOn Over tOwns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness

whO perfectly whO
flOat
newly alOne is
dreamiest

oNLY THE MooN o
VER ToWNS
SLowLY SPRoUTING SPIR
IT

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 383

Este último poema, por su particular composición invertida, pone de manifiesto cómo es posible hacer que sobre la letra minúscula recaiga ese efecto enfático, asociado a priori a la letra capital.

Tal y como hemos mencionado previamente, en aquellos poemas en los que la mayúscula se asocia con determinados *valores icónicos* también es relativamente fácil asociar la minúscula a los sentidos opuestos. Éste es el caso de “it’s jolly” (CP 268), “here’s a little mouse)and” (CP 287), “i’d think ‘wonder” (CP 354) o “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), en los que la minúscula implica distancia física mientras que la mayúscula supone un mayor acercamiento a los elementos descritos en los textos. Quizá de todos estos textos el ejemplo más claro sea el de “it’s jolly” (CP 268), en el que el autor emplea la expresión *nearerandnearerandNEARER* para señalar la cada vez mayor cercanía de los misiles en el campo de batalla, en un texto que trata de modo irónico la muerte de un soldado:

it's jolly
odd what pops into
your jolly tete when the
jolly shells begin dropping jolly fast you
hear the rrmp and
then nearerandnearerandNEARER
and before
you can

!

& we're

NOT
(oh-
-isay

that's jolly odd
old thing, jolly
odd, jolly
jolly odd isn't
it jolly odd.

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 268

En otros poemas en los que la mayúscula implica un volumen mayor o una representación oral, se puede entender la minúscula por extensión como una representación de un tono neutral, sin sobresaltos, e incluso de voz baja. Muestra de este sentido son "hist whist" (CP 28), "the/nible/heat" (CP 76) o "5" (CP 82). La diferencia de volumen representada por ambas opciones tipográficas se percibe especialmente en el primer caso, al tratarse de una canción infantil donde la letra capital sirve como indicativo de una elevación en el tono con el que se canta la canción. Otros sentidos como el de oscuridad (CP 65, CP 348, CP 396) e inferioridad (CP 313) se dan igualmente en nuestro corpus de análisis.

Finalmente, merece especial atención el empleo del pronombre personal "i" en minúscula como indicativo de algunos de los *personajes* que aparecen en el discurso del autor. De igual manera que la propia voz poética se refiere a sí misma con letras minúsculas, existen frecuentes casos en los que se mantiene descapitalizado algún pronombre como símbolo de los antihéroes que conforman parte del *demimundo* poético de E. E. Cummings. En algunas ocasiones, el autor deja que estos personajes se refieran a sí mismos como seres minúsculos, a través del empleo del estilo directo: es el caso de la prostituta de "the/nimble/heat" (CP 76), quien afirma al protagonista del poema *i'm/so/drunG/ /k,dear*, o el soldado descendido de "oil tel duh woil doi sez" (CP 312), quien también se refiere a sí mismo con la letra pequeña. En "buncha hardboil guys frum duh A. C. fulla" (CP 333), unos jóvenes borrachos propinan una paliza a otro adolescente, quien manifiesta sentir añoranza por los tiempos pasados al afirmar *i feels so lonely fer duh good ole days*. En otros ejemplos (CP 387, CP 388, CP 389) no es el personaje el que se minusculiza a sí mismo, sino que el autor aísla la letra "i" para subrayar que los protagonistas, si bien están en una situación precaria, mantienen en última instancia su sentido de individualidad (Webster, 2002: 14). Sirva como ejemplo el siguiente texto, en

el que Cummings retrata a un hombre que está vomitando en un urinal. Los paréntesis del primer y último verso sirven de apoyo para aislar la locución *a [...] i*, sustituta de *an [...] individual*:

```
a)glazed mind layed in a
           urinal
howlessly and without why
(quite minus gal or
           pal

slightly too sick to rightly die)
"gedup"
           the gentscoon coos
gently:tug?g(ing intently it

refuses.
           to refuse;
just,look)ing dead but not complete
-ly not(not as look men

who are turned to seem)

"stetti"
and
           willbeishfully bursting un-
eats
wasvino isspaghett(i
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 388

De esta manera, y muy aisladamente, Cummings confiere determinados valores a la letra minúscula. Habrá seguramente otros a lo largo de su producción poética. No son casos muy frecuentes, como hemos subrayado a lo largo de esta sección; pero sin duda era necesario incluir una referencia breve a dichos usos. Frente a ellos, la descapitalización de la voz poética sigue siendo la mayor aportación de la letra minúscula, de ahí que la siguiente sección esté dedicada en su totalidad a este asunto.

6.2. PRONOMBRE “i”: LA VOZ POÉTICA DEL DISCURSO CUMMINGSIANO

El uso del pronombre “i” por parte de E. E. Cummings es, probablemente, uno de los procedimientos que más identifican al autor y su técnica experimental. En el presente apartado llevamos a cabo una aproximación diacrónica con la que analizamos la evolución de esta técnica a lo largo de los años, aunque comenzamos con un pequeño apartado en el que mostramos la opinión del autor en relación con este uso heterodoxo del pronombre personal de primera persona. El objetivo es demostrar de qué manera E. E. Cummings

acaba recurriendo al pronombre “i” como indicativo de la voz poética de sus poemas, y no como una mera ruptura con las convenciones ortográficas inglesas.

6.2.1. ¿QUÉ OPINA EL PROPIO AUTOR?

Siendo ésta como es una cuestión controvertida, resulta de incuestionable valor la opinión del propio autor sobre el pronombre personal y su práctica tipográfica. En los años cincuenta, y como consecuencia de la gran popularidad que había alcanzado en Estados Unidos, Cummings realizó algunos actos públicos, concedió entrevistas, recibió varios premios literarios y fue invitado por la Universidad de Harvard para dar unas charlas. De entre todos estos actos públicos, destacan una entrevista de 1950 para el *New York Times* y una carta personal a un lector británico, en las que el autor sintetiza sus reflexiones particulares sobre el pronombre “i” y su tratamiento.

Para el autor, el uso de la letra mayúscula en un pronombre que nos sirve como referente de nosotros mismos es una muestra de egoísmo. Así lo explicaba en la entrevista de 1950, después de que Harvey Breit le preguntara sobre dicha cuestión. Cummings cuenta en esta entrevista que el granjero de la familia, Sam Ward, escribía cartas a menudo para contar a la familia todo lo que sucedía en la casa de verano mientras estaban ausentes. Sam solía referirse a sí mismo escribiendo el pronombre personal en minúscula, un error ortográfico que en parte sirvió de inspiración a Cummings, quien afirmaba: “Sam Ward’s way is the only way.”(Breit, 1950: 10). Para el autor, el hecho de que Sam escribiera este pronombre involuntariamente de forma incorrecta no era sino un indicativo de su preocupación por los demás más allá de sus propios intereses particulares, considerando que la práctica de su amigo no era artificial y fingida, como sí lo es la convención que obliga al empleo de la letra versal.

Años después, Cummings volvió de nuevo a mencionar esta cuestión en una carta personal a un lector británico, a quien le formuló la siguiente pregunta:

[...] concerning the ‘small ‘I’’: did it never strike you as significant that, of all God’s children, only English & Americans apotheosize their egos by capitalizing a pronoun whose equivalent is in French ‘je’, in German ‘ich’, & in Italian ‘io’?

Cummings, 1955; en Cummings, 1969: 243-244

Ambas declaraciones ponen de manifiesto el valor que implica para el autor la descapitalización del pronombre, y cómo éste puede ser un signo de humildad, algo que sin duda está presente en la producción poética del autor.

6.2.2. EL USO DEL PRONOMBRE “i” EN LA POESÍA EXPERIMENTAL DE E. E. CUMMINGS

Como veremos a lo largo de nuestro análisis, E. E. Cummings es sistemático en el empleo del pronombre personal “i”, siendo éste el referente por excelencia de la voz poética. Se trata de una práctica que comenzó a emplear desde sus primeras composiciones y que mantuvo hasta sus últimos poemas, a pesar de que esta práctica pasó por un periodo inicial inestable que duró poco más de una década. Tras este periodo de transición en los años veinte, Cummings afianza el uso de “i” con la publicación de *No Thanks* en 1935, una colección a partir de la cual desaparecieron los usos normativos del pronombre, quedando éste a disposición exclusiva de la voz poética y también de las voces de determinados personajes.

6.2.2.1. ANTECEDENTES EN EL USO DEL PRONOMBRE “i”: “CREPUSCULE”

Los intentos de Cummings por experimentar con el uso del pronombre personal “I” se observan desde muy temprano en las publicaciones tempranas del autor. La primera composición de la que se tiene constancia como tal es “CREPUSCULE”, un poema publicado en 1917 en la colección *Eight Harvard Poets*.² Aunque en un primer momento, Cummings lo compuso utilizando el pronombre “i” en minúscula, el editor creyó que había sido un error tipográfico de la página de prueba, por lo que corrigió el fallo aparente y este poema vio la luz con todos los casos del pronombre “I” en mayúscula (Kennedy, [1980] 1994a: 109).³ Poco después, ya en *Tulips & Chimneys* (1922), Cummings incluyó algunos de sus experimentos con dicho pronombre, en los que éste se constituye como un claro indicativo de la voz poética. En “i was considering how” (CP 65) el poema se abre con este uso, mientras que en el famoso “BuffaloBill’s” (CP 90), la voz poética comenta que “what i want to know is/ how do you like your blueeyed boy/ MisterDeath”. En “i am going to utter a tree” (CP 114), el uso se hace más latente al aparecer en cuatro ocasiones diferentes:

² Se trataba de una antología en la que participaron otros escritores como Foster Damon o John Dos Passos, y que fue publicada en Nueva York por Laurence J. Gomme.

³ La versión original de “CREPUSCULE” no vio la luz hasta 1976, año en el que Liveright publicó la versión manuscrita original de *Tulips & Chimneys* (1922). Esta edición de Liveright incluía las versiones originales de los textos tal y como habían sido concebidos por Cummings, sin cambios editoriales de ningún tipo.

i am going to utter a tree,Nobody
shall stop me

but first
earth ,the reckless oral darkness
raging with thin impulse

i will have

a
dream
i
think it shall be roses and
spring will bring her
worms rushing through loam.

(afterwardi'll
climb
by tall careful muscles

into nervous and accurate silence....But first
you)

press easily
atfirst,it will be leaves
and a little harder
for roses
only a little harder

lastwe
on the groaning flame of neat huge
trudging kiss moistly climbing hideously with
large
minute
hips,O

.press

worms rushing slowly through loam

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 114

En todos estos casos, como decimos, el pronombre “i” es el referente por excelencia de la voz poética. Sin embargo, no todos los usos del pronombre personal en los años veinte fueron tan claros como estos tres ejemplos que acabamos de ver.

6.2.2.2. PERIODO DE INESTABILIDAD: PRIMERAS PUBLICACIONES Y AÑOS 20

Frente a los primeros usos que acabamos de ver en los que E. E. Cummings emplea el pronombre “i” en minúscula como referente de la voz poética, en los años 20 son muchos más los ejemplos inconsistentes en los que no podemos entender el uso de ambas opciones tipográficas por parte del autor. Las razones que provocaron dicha inestabilidad son el propio proceso de descubrimiento creativo de Cummings así como una situación

personal y de producción literaria bastante compleja. Aun así, el autor desarrolló con plenitud su actividad experimental tipográfica durante este periodo, aunque sin terminar de abandonar el uso normativo del pronombre “I”. El resultado es una gran inestabilidad tipográfica que se manifiesta en la mezcla de lo preceptivo y lo creativo, en ocasiones incluso dentro de un mismo poema.

Los años veinte fueron un periodo inestable para Cummings tanto en lo personal como en lo creativo. En lo personal, el autor se casó con Elaine D’Orr, pero se divorció de ella en un breve espacio de tiempo. Junto a Elaine, tuvo una hija no reconocida legalmente y de la que supo apenas nada durante muchos años. Poco después de separarse de ella, Cummings volvió a conocer a otra mujer, Anne Burton, con la que comenzó una relación bastante complicada e inestable desde el punto de vista emocional. Los continuos cambios de residencia entre Cambridge y Nueva York, así como los numerosos viajes a Europa y la precaria situación económica en la que se encontraba contribuyeron a una sensación de malestar personal. En lo creativo, sus esfuerzos por conseguir que le publicaran su primera colección de poemas chocaron con las exigencias editoriales y los problemas de censura de aquellos años, marcados por la *New York Vice Society* y la presión ejercida por John Sumner para que no se publicara ningún material que no hubiera sido autorizado por ellos. Cuando finalmente Thomas Seltzer decidió publicar la colección presentada por Cummings, suprimió todos aquellos poemas que no le parecían adecuados, reduciendo el manuscrito original a 66 poemas, de un total de 152 originales: el contenido quedaba reducido en más de la mitad y aparecía publicado en 1923 bajo el título *Tulips and Chimeys*. No contento con los cambios que había introducido Seltzer, hizo todo lo posible para que el material restante viera la luz. MacVeagh, editor de la revista *The Dial*, publicó 41 de los poemas rechazados por Seltzer en 1925, con el título *XLI Poems*. Los 45 que aún faltaban fueron recopilados por el autor en una colección privada llamada *& [AND](1925)*.⁴

Las continuas trabas y los múltiples procesos de transformación del material no evitaron que Cummings iniciara sus procedimientos experimentales en el ámbito grafológico. Sin embargo, junto a los primeros casos de usos creativos que acabamos de ver en la sección anterior, coexisten igualmente multitud de ejemplos en los que la práctica tipográfica parece más bien arbitraria. El resultado es una práctica compleja y en ocasiones poco sistemática, capaz de provocar una lectura confusa o difícil.

Por un lado, tenemos los usos normativos en los que el autor emplea la letra mayúscula cuando aparece el pronombre personal “I”. El ejemplo más claro es “EPITHALAMION” (CP 3),⁵ un poema que destaca por su dicción tradicional y en el que abundan los términos arcaicos, las referencias mitológicas, el uso de la rima o el respeto

⁴Junto con los 45 poemas restantes, Cummings decidió aprovechar esta edición privada e incluyó algunos poemas que no pertenecían a la colección original de *Tulips & Chimneys* (1922).

⁵“EPITHALAMION” fue compuesto en 1916 como conmemoración de la boda de Elaine D’Orr y Scofield Thayer, uno de los mejores amigos y patrón del autor en su etapa juvenil. Poco antes de la boda, Cummings entregó la composición a Thayer, quien procedió a leerla en voz alta delante de amigos y familiares en una celebración previa al enlace. Tanto le gustó el poema, que Thayer envió a Cummings mil dólares que le permitieron hacerse independiente, alejándose del control y la protección de su padre (Kennedy, 1994a: 111-113).

por las normas de puntuación, como se aprecia en los dos últimos versos con los que concluye el poema:

```
[...]
the hearts of lovers!—I beseech thee bless
thy suppliant singer and his wandering word.
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 3

Por otro lado, contamos con multitud de ejemplos de este primer periodo en el que el autor es inconsistente en el uso de las minúsculas y mayúsculas, variando su práctica de un poema a otro, o incluso dentro de un mismo poema:

```
into the strenuous briefness
Life:
handorgans and April
darkness, friends

i charge laughing.
into the hair-thin tints
of yellow dawn,
into the women-coloured twilight

i smilingly
glide.      I
into the big vermilion departure
swim, sayingly;

[...]
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 108

En casos como éste, resulta imposible justificar el empleo de ambas opciones tipográficas. Curiosamente, esta mezcla de usos no se da en nuestro corpus de análisis a excepción del poema que acabamos de reseñar y de “i will wade out” (CP 68):

i will wade out
 till my thighs are steeped in burning flowers
 I will take the sun in my mouth
 and leap into the ripe air
 Alive
 with closed eyes
 to dash against darkness
 in the sleeping curves of my body
 Shall enter fingers of smooth mastery
 with chasteness of sea-girls
 Will i complete the mystery
 of my flesh
 I will rise
 After a thousand years
 lipping
 flowers
 And set my teeth in the silver of the moon

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 68

Frente a la minúscula del pronombre en los versos primero y sexto, sobresale la mayúscula en los versos segundo y octavo: estos últimos no justifican la letra mayúscula por el contexto en el que aparecen, lo que provoca un uso totalmente arbitrario por parte del autor. Otros casos similares son “your little voice” (CP 41), “a wind has blown the rain away and blown” (CP 153), “i remark this beach has been used too” (CP 184), “here is little Effie’s head” (CP 192), “i’ll tell you a dream i had once” (CP 196), “MARJ” (CP 226), “on the Madam’s best april the” (CP 249) o “will out of the kindness of their hearts” (CP 281).

Hemos observado otros usos inconsistentes en poemas en los que Cummings mantiene la letra mayúscula como único referente de la voz poética, algo que es extraño en el autor, cuya predilección por la minúscula para el pronombre personal está presente desde sus primeras composiciones. “(as that named Fred” (CP 250) y “on the Madam’s best april the” (CP 249)” son los dos únicos casos que responden a esta práctica:

(as that named Fred
 -someBody:hippopotamus,scratching,
 one,kneewith,its,
 friend observes I

 passMr Tom Larsen twirls among

 pale lips the extinct
 cigar) [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 250

Toda esta inconsistencia que acabamos de ver en el uso del pronombre no deben confundirse con los procedimientos creativos provocados por el uso de la mayúscula, aunque éstos últimos sean escasos en este primer periodo. De hecho, sólo existe un caso dentro de nuestro corpus en el que esto suceda: en “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL”

(CP 228), la voz poética se refiere a sí misma con el pronombre “i”, aunque también contiene una sección donde aparece el mismo pronombre en mayúscula:

```
[...] therefore my friends let  
us now sing each and all fortissimo A-  
mer  
i  
ca, I  
love,  
You. And there're a  
hun-dred-mil-lion-oth-ers, like  
all of you [...]
```

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

El fragmento transcrito es en realidad una referencia a una canción patriótica titulada “America, I Love You”.⁶ El propio Cummings se refiere a esta canción en su ensayo sobre Gaston Lachaise (1920a; en Cummings, 1965: 12-24), en el que ataca a la crítica de aquella época, entre otras cosas, por su recepción de la obra del escultor. En palabras del propio Cummings, “At least we may expect of our ‘critic’ that in this predicament he will comfort himself with the last line of that most popular wartime song, America I love You, which goes, ‘And there’re a hundred million others like me’” (Cummings, 1920; en Cummings, 1965: 23). La mayúscula en este fragmento funciona como representación directa de un elemento que pertenece a la realidad y que queda excluido del discurso poético del propio Cummings, una práctica que llevó a cabo a lo largo de toda su producción poética como uno de los efectos de la letra versal.

Finalmente no hay que olvidar aquellos poemas en los que Cummings comienza a incorporar las voces de distintos personajes —además de la voz poética principal—, algo que realizó a lo largo de toda su producción poética, sobre todo a partir de *W [ViVa]* (1931). Al realizar dicha incorporación, se dan algunos poemas en los que los personajes no utilizan la misma opción tipográfica que la voz poética. Esta situación no debe considerarse inestable desde el punto de vista técnico, puesto que, como veremos en el siguiente apartado, el uso de una opción u otra viene determinado por la concepción que tiene de sí mismo el personaje o la voz poética que utiliza dicho pronombre. En líneas generales, en esta primera etapa son más comunes los casos en los que los personajes se refieren a sí mismos con la letra mayúscula, como ocurre en “i was sitting in mcsorley's.” (CP 110), “suppose” (CP 189) o “Who/threw the silver dollar up into the tree?” (CP 198).

⁶Compuesta en 1915 por Edgar Leslie y Archie Gottlier, la canción se puede consultar en la página web “Music of the Great War”, disponible en el siguiente enlace: <<http://www.melodylane.net/ww1.htm>>.

6.2.2.3. ASENTAMIENTO DE LA TÉCNICA: “i” PARA LA VOZ POÉTICA, “I” / “i” PARA LO PERSONAJES

Tras la inestabilidad tipográfica de los años veinte, a la que hemos dedicado el apartado anterior, la técnica tipográfica del autor relativa al uso del pronombre se afianza con la publicación de *W [ViVa]* en 1931. Por un lado, desaparecen las inconsistencias propias de sus primeras publicaciones: se erradican los usos normativos capitalizados de este pronombre propios de sus comienzos, y, el autor mantiene la misma apariencia tipográfica en aquellos poemas en los que la voz poética se refiere a sí mismo en varias ocasiones. Por otro lado, el empleo de la mayúscula y la minúscula se vuelve totalmente sistemático: la voz poética siempre se referirá a sí misma mediante la letra minúscula; los personajes recurrirán, en función de su propia percepción, a una de las dos variedades tipográficas disponibles. Finalmente, se seguirán mezclando diferentes voces dentro de un mismo poema, pero la forma en la que éstas se refieran a sí mismas no variará dentro de un mismo texto.

Así, la voz poética cummingsiana emplea el pronombre personal descapitalizado “i” para referirse a sí misma, siendo ésta una práctica absolutamente sistemática a partir de los años treinta. No existe ni un solo poema en toda su producción en el que esta voz poética emplee la letra versal. En algunos de esos casos esta voz poética participa de las experiencias y se relaciona con otros personajes, como sucede en “o” (CP 785) o “dominic has” (CP 680):

```
[...] & so
that

's how dominic has a doll
& every now & then my
wonderful
friend dominic depaola

gives me a most tremendous hug

knowing
i feel
that

we& worlds

are
less alive
than dolls &
```

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 680

En la mayoría de los casos, sin embargo, la posición del emisor es distante con respecto a los personajes introducidos o a la escena descrita. El poema “o pr” (CP 392) es

un buen ejemplo del tono satírico con el que el narrador se mofa de la hipotética grandeza del progreso de la sociedad en general, y de la americana en particular, refiriéndose a sí mismo con el pronombre en minúscula:

```
o pr
gress verily thou art m
mentous superc
lossal hyperpr
digious etc i kn
w & if you d

n't why g
to yonder s
called newsreel s
called theatre [...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 392

El poema, que continúa describiendo el saque de honor de un partido de beisbol por el presidente de los Estados Unidos, es sólo uno más de todos los que el autor compuso para satirizar la guerra y las decisiones del país en materia exterior,⁷ entre los que destaca “plato told” (CP 553):

```
plato told

him:he couldn't
believe it(jesus

told him;he
wouldn't believe
it)lao

tsze
certainly told
him,[...]

[...]you
Told him:I told
him;we told him
(he didn't believe it,no

sir)it took
a nipponized bit of
the old six

avenue
el;in top of his head:to tell

him
```

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 553

⁷ En la Segunda Guerra Mundial, la posición del autor en contra del conflicto bélico fue clara, y su posición dio como resultado un amplio grupo de poemas de tono satírico (Kennedy, 1992: 44). Para obtener información sobre esta cuestión, consultar Kennedy ([1980] 1994a: 387-389, 391-393) y Friedman (1960: 33-35).

Si la voz poética adopta como práctica el empleo de la letra minúscula, los personajes continúan usando las dos opciones tipográficas en función de la percepción que tienen de sí mismos, del status social que ocupan o del grado de humildad que se atribuyen a sí mismos.

Por un lado, encontramos los personajes que se refieren a sí mismos mediante representación de la letra versal. Este es el caso de Harry Crosby en “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319), en la que Cummings presenta la escena del suicidio de este editor y escritor junto a su amante Josephine Bigelow. Crosby afirma a su amante en la cuarta estrofa *I could have been/ You, You/ could have been I*. En este poema no se trata sólo de un personaje, sino de una persona real a la que Cummings conoció personalmente en una fiesta de Hart Crane en Nueva York. La mayúscula parece ser una forma de destacar a los dos protagonistas de esta escena, así como una representación de un acto de habla real, que como tal, emplea el pronombre capitalizado según mandan las normas ortográficas. Un caso muy parecido es el de un profesor de Harvard que en su clase explica el origen del Universo (CP 464). La voz poética, que es además un personaje de esta escena, indica entre comillas algunas de las frases del profesor, el cual se refiere a sí mismo con el pronombre personal capitalizado. Éste introduce a los alumnos algunos descubrimientos del también profesor y astrónomo Harlow Shapley:⁸ *I may say profesor [...] shapley has compared the universo to a uh [...] Cookie but [...] I think he might now be inclined to describe it rather as a [...] uh [...] Biscuit*. La particularidad de este poema radica en la coexistencia de dos referencias a través del uso de los pronombres: el del profesor que emplea la mayúscula “I” y el de la voz poética, que como siempre, prefiere emplear la minúscula “i”. A pesar de existir esta doble voz, cada una tiene su propia forma de referirse a sí misma, algo que en la primera etapa no siempre ocurría. Otros ejemplos que responden a esta práctica se pueden encontrar en ““buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla” (CP 333), en la descripción de cómo un grupo de seguidores de un equipo deportivo dan una paliza a otro joven borracho, así como en otros poemas que se encuentran fuera de nuestro corpus (CP 339, CP 340, CP 407, CP 570, CP 609, CP 774).

Por otro lado, están aquellos personajes que se refieren a sí mismos con el pronombre “i” en minúscula, siguiendo la misma práctica tipográfica que la voz poética. El mismo poema que acabamos de reseñar, “buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla” (CP 333), incluye el pronombre descapitalizado con el que el joven que recibe la paliza del grupo de amigos se refiere a sí mismo:

⁸ Michael Webster (2013) añade en “Notes on the Writings of E. E. Cummings” información sobre el professor Shapley: “Harlow Shapley, celebrated Harvard astronomer who actually compared the universe to neither a biscuit nor a cookie, but to a watch. In his popular science text *The Universe of Stars* (1929), Shapley wrote, “the whole [Milky Way] is disk-shaped like a watch” (168). Manuscripts at the Houghton Library at Harvard University [bMS Am 1892.7 (108), folder 4] indicate that Cummings read Shapley and knew of the watch comparison, so the distortion here is deliberate ridicule.”

[...]

De room swung roun an crawled up into
itself,
an awful big light squoits down my spine like
i was dead ersumpn:next i

knows me(er
somebody is sittin in uh green
field watchin four crows drop into
sunset,playin uh busted harmonica

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 333

No es éste el único ejemplo. Podemos encontrar en el discurso poético del autor a un soldado llamado Tom que, descendido de rango, se queja en un bar de lo que le ha sucedido (CP 312). En este caso, el empleo del pronombre descapitalizado se advierte a pesar de que la transcripción directa del personaje emplee una variedad de registro algo complicada de entender:

oiltelduhwoildoisez
dooyuhunnurstanmiheesezpullihnizmustash,oi
dough un giv uh shidoisez. Tom
oidoughwuntuhdoot,butoiguttuh
[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 312

En este fragmento, el pronombre personal se transcribe como *oi* en los dos primeros versos además de en el cuarto, probablemente porque el protagonista está ebrio y porque además emplea un lenguaje coloquial, como otros muchos personajes. Similar es el vendedor que se tambalea por la calle y exclama *for chreyesake how ca/ /n/i s/ell drunk if i/be pencils* en el poema “a he as o” (CP 703). Entre otros personajes con referencias a sí mismos, destacan el viajero del tren en “(one fine day)” (CP 318), los dos personajes que discuten acaloradamente en “o” (CP 400), o el propio Joe Gould en “as joe gould says in” (CP 700).

En definitiva, mientras todos acuerdan que el pronombre “i” es el signo identificativo por excelencia del autor, a excepción de las aproximaciones de Heusser (1995) y Alfandary (1999, 2002), no existen estudios previos en los que se haya explicado la técnica tipográfica relativa a este pronombre. A raíz de las cartas de Sam Ward recibidas por la familia, en las que el granjero usaba la letra minúscula de forma involuntaria, el autor comienza a incorporar esta opción tipográfica en el uso del pronombre personal “I”. Sin embargo, el proceso inicial es más bien inestable y confuso, pues el autor mezcla usos ortodoxos del pronombre “I” en mayúscula junto con usos creativos, en los que la letra capital implica algún sentido adicional; además, existen muchos ejemplos en los que mezcla la mayúscula y la minúscula de forma completamente arbitraria, en ocasiones dentro de un mismo poema. Pasados los años veinte, y con la publicación de *No Thanks* (1935), desaparecen todas las inconsistencias tipográficas relativas al uso del pronombre

e instaure el autor una práctica que mantiene hasta sus últimas publicaciones: el pronombre “i” como referente de la voz poética y el pronombre “I”/“I” para los personajes, en función de la percepción de cada uno.

6.3. LAS LETRAS MAYÚSCULAS

Tomando las letras minúsculas como punto de partida, y considerando su efecto igualitario tal y como lo acabamos de explicar, E. E. Cummings produce una gran variedad de efectos discursivos al introducir la letra mayúscula. Algunos de ellos, como el énfasis o los juegos de palabras, ya han sido mencionados previamente por la crítica; sin embargo, otros muchos como los acrósticos o la fragmentación no han gozado todavía de la atención que merecen. En el presente apartado comenzamos explicando la evolución del autor en cuanto al uso de las mayúsculas con efectos expresivos, mostrando algunos ejemplos que ilustran dicha evolución. Posteriormente, explicamos cada uno de los doce efectos expresivos que el autor consigue mediante las letras mayúsculas, analizando su funcionamiento y tomando algunos ejemplos del corpus de análisis. En ellos, el uso de la letra mayúscula ayuda a reforzar el contenido de los versos y es capaz de crear significados adicionales a los expresados mediante el léxico y la gramática.

6.3.1. DE LA NORMA ORTOGRÁFICA A LA LICENCIA POÉTICA

Como en la mayoría de los procedimientos grafológicos empleados por Cummings, la ruptura con las normas relativas a las mayúsculas fue un proceso progresivo que llevó varios años hasta completarse definitivamente. En sus primeros poemas,⁹ y debido a la influencia de sus profesores de instituto y universidad, las normas relativas al empleo de la mayúscula son respetadas en todos los sentidos. La mayoría de estos poemas no llegaron a publicarse, o de hacerse, aparecieron esporádicamente en publicaciones menores sin mayor trascendencia. Uno de estos ejemplos es el *Cambridge Review*, donde Cummings publicó con quince años un poema con motivo de la jubilación del director del colegio, William F. Bradbury (Kennedy, [1980] 1994a: 42). Otro de los poemas de este periodo es “Summer Song” (CP 1063), compuesto en mayo de 1910, donde todos los versos comienzan con la letra capital:

⁹ Según Richard Kennedy ([1980] 1994a), los primeros registros que existen de poemas escritos por Cummings datan del 1900, cuando apenas contaba seis años de edad. Son versos que compuso con motivo de fechas especiales, como por ejemplo el cumpleaños de su madre, el nacimiento de gente cercana a la familia, las Navidades, etc. ([1980] 1994a: 36).

I
Warm air throbbing with locust songs,
Warm clouds screening the heavens' blue rifts.
Warm sun shadowing over-head cloud drifts,
Warm sky straining, earth-tethered, at her cloud-thongs.

II
Far away
A thrushes' choir trills.
Far away
The murmur of a river's rills,
Drumming of the thunder fist,
Coming of the rain mist,-
Peeping,
Creeping,
Leaping,
Sweeping
O'er the weeping
Hot hills.

Cummings, 1908-1911; en Cummings, 1994a: 1063

Posteriormente, Cummings comenzó a introducir poco a poco pequeños cambios en sus textos. De este periodo son algunos de los poemas en los que el empleo de la mayúscula se limita a la primera palabra de cada estrofa, así como algunos otros en los que se capitaliza aleatoriamente la primera palabra de algunos versos. Este primer cambio se aprecia en el material incluido en *Tulips & Chimneys* (1922), en donde se mezcla esta variedad tipográfica a lo largo de los ciento cincuenta y dos poemas que componen la colección.

El verdadero cambio, sin embargo, se aprecia al comparar las primeras versiones manuscritas de algunos poemas con las versiones definitivas que acabaron incluyéndose en las distintas publicaciones. Este es el caso de "in Just-" (CP 27), dos de cuyas versiones ejemplifican de un modo muy evidente el paso de la concepción canónica de las primeras producciones de Cummings a su posterior interés por la nueva forma de hacer poesía de los movimientos literarios de aquel momento:

<p>In just-Spring When the world is mud-luscious The queer old baloon-man Whistles far and wee, And Bill and Eddy come pranking</p> <p>From marbles and from piracies, And it's Springtime.</p> <p>When the word is puddle-wonderful The little lame balloon-man whistles Far and wee, And Betty and Is'bel come dancing</p> <p>From hop-scotch and still-pond and jump-rope, For it's Springtime, And the world is ooze-suave,</p> <p>And the goat-footed baloon-man Whistles Far And Wee.</p>	<p>in Just- spring when the world is mud-luscious the little lame balloonman</p> <p>whistles far and wee and eddieandbill come running from marbles and piracies and it's spring</p> <p>when the world is puddle-wonderful</p> <p>the queer old balloonman whistles far and wee and bettyandisbel come dancing</p> <p>from hop-scotch and jump-rope and</p> <p>it's spring and</p> <p style="padding-left: 40px;">the</p> <p style="padding-left: 80px;">goat-footed</p> <p>balloonMan whistles far and wee</p>
---	--

Cummings, 1916; en Kennedy, [1980] 1994a: 27 Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 72

En la primera versión de 1916,¹⁰ Cummings respeta las normas básicas de empleo de las mayúsculas en la primera palabra de cada verso y en los nombres propios. Sin embargo, la capitalización de los versos desaparece en la versión de 1922, así como la de los nombres de los participantes. Tan sólo se emplea la letra mayúscula en las palabras *Just* y *ballonMan*. En el primer caso, Cummings enfatiza la reciente llegada de la primavera; en el segundo, elabora una contraposición entre la edad adulta —representada por la letra mayúscula *M*— y la edad infantil —simbolizada por el empleo de las minúsculas en los nombres propios—. El vendedor de globos y los niños forman dos mundos completamente opuestos, de igual manera que mayúscula y minúscula se oponen dentro del sistema tipográfico.

Parece ser que la razón de que se produjera este cambio está en la llegada del autor a Harvard, donde se adentró en los movimientos literarios de vanguardia de la mano de sus compañeros y profesores. Como explica Kennedy ([1980] 1994a: 105-107), después de que quedara impresionado con la lectura del poema “The Return” (Pound, 1914), Cummings comenzó a emplear una nueva técnica en la composición de sus poemas. En estos textos se observa un doble proceso: por un lado, la disminución en el uso de las mayúsculas en cualquiera de los casos en los que se supone que debe utilizarse; por otro lado, su empleo para destacar conceptos claves en el poema.

Tras un periodo de experimentación no demasiado amplio, Cummings acabó desechando por completo el uso de las mayúsculas al comienzo de cada verso, y redujo considerablemente la letra capital en otros casos en los que se supone de obligado cumplimiento. Este paso definitivo resulta evidente a partir de su segunda publicación, &

¹⁰ El poema está recogido en una colección privada de Cummings titulada *D.S.N.* (1916). Esta colección estaba formada por cincuenta y nueve poemas, la mayoría de ellos en verso libre, que incluían poemas whitmanianos de versos largos, poemas de verso corto al estilo francés del verso libre y formas breves japonesas como los haikus (Kennedy, 1994a: 25).

[AND] (1925), con la que Cummings comenzó a publicar sus textos con una mayor libertad que en su primera edición. Sirva como ejemplo el poema “(one!)” (CP 201), en el que el autor describe una escena callejera en la que un borracho pasa por la puerta de una barbería:

(one!)

the wisti-twisti barber
-pole is climbing

people high, up-in

tenements talk.in sawdust Voices
a:whispering drunkard passes

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 201

6.3.2. LAS MAYÚSCULAS EN EL DISCURSO POÉTICO EXPERIMENTAL DE E. E. CUMMINGS

La concepción en torno al uso de las mayúsculas se resume en tres ideas fundamentales: algunos críticos creen que Cummings no utiliza la letra mayúscula; otros piensan que la usa, pero sin cumplir las normas ortográficas; finalmente existe otro tercer grupo de críticos que opinan que su uso es arbitrario. Este apartado tiene un doble objetivo: por un lado, comprobar la veracidad las afirmaciones (muchas de las cuales no se basan en datos empíricos); y por otro, mostrar las diferentes categorías funcionales, tanto normativas como estéticas, en las que se organiza el empleo de las mayúsculas en la poesía experimental de Cummings (v. tabla 6.3).

En relación con el primer aspecto, es necesario afirmar que E. E. Cummings sí utiliza la letra mayúscula. Esta opción tipográfica está presente en dos tercios de los poemas que componen nuestro corpus de análisis. De esto se deduce que, a pesar de que existen composiciones en las que el autor omite por completo la mayúscula, éstas son sólo una minoría; y que de ningún modo es posible afirmar que E. E. Cummings no utiliza las mayúsculas. Sirva como ejemplo el siguiente poema, compuesto mayoritariamente en letras mayúsculas:

IKEY (GOLDBERG)'S WORTH I'M
TOLD \$ SEVERAL MILLION
FINKLESTEIN(FRITZ)LIVES
AT THE RITZ WEAR
earl & wilson COLLARS

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 242

En segundo lugar, también es erróneo pensar que el autor no emplea las mayúsculas según las convenciones ortográficas: una sexta parte de los poemas analizados incluyen ejemplos normativos en los que el autor capitaliza nombres propios de personas y ciudades (CP 69, CP 90, CP 228, CP 235, CP 250, CP 278, CP 312, CP 333, CP 431, CP 803), referencias divinas (CP 72, CP 90, CP 312, CP 618, CP 708), marcas comerciales (CP 82, CP 228), publicaciones periódicas (CP 82), vías públicas (CP 87, CP 188, CP 230, CP 246, CP 251), días o celebraciones festivas (CP 235), siglas (CP 246, CP 464), títulos nobiliarios y civiles (CP 250, CP 332) e incluso algunos inicios de oración (CP 61, CP 82, CP 278, CP 333, CP 401, CP 445, CP 448, CP 464, CP 793, CP 823). De estos datos también se deduce que no todos los usos son ortodoxos, pues frente a estos ejemplos, existe una mayoría de poemas en los que la mayúscula no ocupa su lugar correspondiente.

Tabla 6.3. Funciones normativas y estéticas de las letras mayúsculas en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	NOMBRES PROPIOS	CP 69, CP 90, CP 228, CP 235, CP 250, CP 278, CP 312, CP 333, CP 431, CP 803.
	REFERENCIAS DIVINAS	CP 72, CP 90, CP 312, CP 618, CP 708.
	MARCAS COMERCIALES	CP 82, CP 228.
	PUB. PERIÓDICAS	CP 82.
	VÍAS PÚBLICAS	CP 87, CP 188, CP 230, CP 246, CP 251.
	ABREVIATURAS	CP 246, CP 464.
	TÍTULOS	CP 250, CP 332.
	INICIO DE ORACIÓN	CP 61, CP 82, CP 278, CP 333, CP 401, CP 445, CP 448, CP 464, CP 793, CP 823.
FUNCIONES CREATIVAS	ÉNFASIS	CP 27, CP 78, CP 87, CP 103, CP 108, CP 113, CP 114, CP 201, CP 228, CP 235, CP 268, CP 273, CP 278, CP 287, CP 313, CP 319, CP 327, CP 332, CP 335, CP 336, CP 346, CP 350, CP 351, CP 362, CP 372, CP 389, CP 400, CP 416, CP 417, CP 421, CP 423, CP 426, CP 436, CP 445, CP 464, CP 469, CP 471, CP 584, CP 604, CP 615, CP 632, CP 693, CP 697, CP 701, CP 713, CP 719, CP 729, CP 782, CP 793, CP 796, CP 823, CP 826, CP 835, CP 838.
	CONEXIÓN	CP 27, CP 72, CP 90, CP 108, CP 273, CP 319, CP 372, CP 389, CP 431, CP 436, CP 495, CP 727, CP 729.
	INVERSIÓN DEL ÉNFASIS	CP 242, CP 383.
	PROPIEDADES ORALES	CP 28, CP 76, CP 82, CP 228, CP 312, CP 327, CP 426, CP 430, CP 445, CP 547, CP 700, CP 705, CP 791.
	ELEMENTOS REALES	CP 113, CP 250, CP 319, CP 332, CP 335, CP 389, CP 729, CP 791.
	JUEGOS DE PALABRAS	CP 273, CP 321, CP 464, CP 471, CP 740, CP 791, CP 827.
	ICONICIDAD	CP 27, CP 61, CP 65, CP 82, CP 268, CP 287, CP 313, CP 343, CP 347, CP 348, CP 350, CP 351, CP 354, CP 383, CP 387, CP 396, CP 417, CP 426, CP 431, CP 471, CP 487, CP 656, CP 697, CP 740, CP 838.
	CAOS	CP 87, CP 195, CP 319, CP 320, CP 348, CP 387, CP 396, CP 430, CP 431, CP 445, CP 838.
	ESQUEMA	CP 327, CP 390, CP 421, CP 713, CP 782, CP 785, CP 814, CP 838.
	DIVINIZACIÓN	CP 72, CP 90, CP 278, CP 621.
	ACRÓSTICO	CP 423, CP 635, CP 722.
	EMBLEMA	CP 87, CP 103, CP 228, CP 346, CP 350, CP 362, CP 400, CP 417, CP 426, CP 429, CP 448, CP 455, CP 621, CP 628, CP 693, CP 701, CP 713, CP 740, CP 779, CP 789, CP 793, CP 835, CP 838.

Finalmente, y aunque algunos de los ejemplos sí parecen arbitrarios, es posible establecer un paradigma en el empleo de esta opción tipográfica. Lo verdaderamente significativo es que el uso de la mayúscula que hace E. E. Cummings provoca determinados efectos en función del contexto en el que se producen, y que dichos efectos no son algo aislado, sino que se repiten a lo largo de los poemas y de las distintas publicaciones del autor. Por tanto, hemos establecido doce categorías funcionales que se derivan del uso de las letras mayúsculas, como son por ejemplo los *acrósticos*, la *fragmentación* o los *juegos de palabras*.

Las funciones desarrolladas a continuación pretenden sintetizar los usos creativos de la letra capital en el discurso poético experimental de E. E. Cummings según nuestra lectura de los textos. No son categorías cerradas, ya que en muchos casos un mismo uso puede producir distintos efectos; esto ocurre sobre todo con la categoría de *énfasis*, que a menudo demarca otros procedimientos como los juegos de palabras o la conexión. Dado el efecto múltiple que puede tener un solo uso y la gran cantidad de ejemplos existentes en el corpus de análisis, hemos incluido en los siguientes niveles sólo algunas de las muestras. El fin no es otro que explicar, de la manera más clara posible, en qué consiste cada categoría, cuales son los ejemplos más representativos y qué consecuencias tiene con respecto al contenido de los poemas en los que se incluyen.

6.3.2.1. ÉNFASIS

En ocasiones, Cummings utiliza la mayúscula para subrayar uno o varios conceptos clave en un poema, ya sea al inicio de esa palabra, en medio o al final. El uso de esta opción tipográfica consiste en una llamada de atención para el lector, quien concentra su percepción del texto en torno a estos conceptos. Esta función es la más frecuente en el corpus de análisis y la menos específica de Cummings, al haberse empleado por otros autores y en otras muchas tipologías discursivas, no sólo en la literatura. Aunque el *CMS* (2010) considera que esta práctica era más propia de épocas anteriores (7.48),¹¹ Eric Hamp (1959) sí que destacó hace algunas décadas la idea de *importancia* o *resumen* atribuible al uso de esta opción tipográfica (1959: 5), además de haberse usado como alternativa a la cursiva para marcar casos de marcación semántica durante el siglo XVII (Levenston, 1992: 103). Al tratarse de una categoría tan básica, su presencia en el corpus de análisis es extremadamente frecuente; sin embargo, no hay que olvidar que en algunas de estas ocasiones este uso se solapa con otras categorías. En concreto, existen dos categorías que están muy relacionadas con el uso enfático de la mayúscula: la *conexión* y los *juegos de palabras*. En los casos de *conexión*, la mayúscula es un elemento visual compartido que permite que se produzca esa vinculación, pero los conceptos marcados siguen estando enfatizados por sí mismos, constituyéndose como elementos fundamentales del poema. En los casos de los *juegos de palabras*, la mayúscula cumple la doble función de indicar lo particular de esta construcción y de provocar un doble sentido.

¹¹ Según el *CMS* (2010), en la actualidad el empleo de las mayúsculas queda restringido a los casos de ironía (8.93) y de representación de ideas trascendentales de tipo platónico o religioso (8.93).

Algunos autores ya han señalado previamente la función enfática de las mayúsculas en el discurso de E. E. Cummings. Uno de los primeros en hacerlo fue Munson (1923), quien definía el uso enfático de las mayúsculas de la siguiente forma:

Capitals are used principally for emphasis. This abolishes immediately the academic nonsense about the capitalization of the first letter in every line of poetry and the capitalization of the pronoun I. It is then a simplification for the sake of pointing an unmistakable finger at emphatic words.

Munson, 1923; en Baum, 1962: 10

En los años cincuenta, Baum (1954) vuelve a subrayar el uso enfático de la letra capital, afirmando que Cummings la emplea para subrayar y dar más fuerza a determinadas partes de un texto: “a capital letter is to Cummings another mark of emphasis which he may use even within the body of a word to point out part of its action and to give it new force and vigor” (1954: 114). Por su parte, Von Abele utiliza el término *rhetorical capitalization* para referirse al mismo efecto (1955: 916). Mucho más reciente es la aportación de McIntyre (2004), quien cree que el autor emplea la minúscula de forma constante en uno de sus poemas para que sobresalgan las palabras escritas en mayúscula:

Perhaps the most striking aspect of deviation in '(listen)' is the almost constant use of lower case letters where we would normally expect capitals. This though is typical of Cumming's poetry and so we can't attribute any great significance to it, other than his desire to break with normal convention. However, one of the effects of this graphological deviation is to foreground any instances where Cummings does use capitalisation.

McIntyre, 2004: 5-6

El origen del empleo de la mayúscula con fines enfáticos en la poesía de Cummings está en sus primeros poemas. El primer poema en el que se aprecia este uso se titula “CREPUSCULE”, y fue publicado en 1917 en *Eight Harvard Poets*. Este libro se considera la primera publicación real del autor, puesto que los textos que había publicado previamente habían aparecido exclusivamente en revistas de universidad como *The Harvad Monthly* o *The Harvad Advocate*:

I WILL wade out
 till my thighs are steeped in burn-
ing flowers
I will take the sun in my mouth
and leap into the ripe air
 Alive
 with closed eyes
to dash against darkness
 in the sleeping curves of my
body
Shall enter fingers of smooth mastery
with chasteness of sea-girls
 Will I complete the mystery
of my flesh
I will rise
 After a thousand years
lipping
flowers
 And set my teeth in the silver of the moon

Cummings, 1917: 7

El poema incluye sobre todo usos normativos de la mayúscula: los inicios de oración, independientemente del lugar en el que queden alineados, comienzan con la letra capital, al igual que ocurre con los pronombres personales de primera persona del singular. El caso de *WILL* también es normativo, ya que se trata de un caso de letra capitular, con la que la mayoría de los textos literarios de hasta hace poco tiempo comenzaban con un tamaño de letra mayor. Sin embargo, el cuarto verso incluye por primera vez un término en el discurso poético de Cummings al que no le corresponde dicha capitalización, el adjetivo *Alive*. Como apunta Kennedy ([1980] 1994a), el efecto enfático conseguido con este procedimiento es evidente, sobre todo si tenemos en cuenta que dicho término se convirtió con el tiempo en el favorito de Cummings (Kennedy, [1980] 1994a: 108). La edición posterior del texto (CP 68) para *Tulips & Chimneys* (1922) incluyó algunos cambios de diseño como la supresión del título o la eliminación de la mayúscula en alguno de los pronombres, pero el término *Alive* quedó intacto. A partir de ese momento, el empleo de las mayúsculas con fines enfáticos se convirtió en una constante en el discurso poético del autor.

En ocasiones, E. E. Cummings emplea la mayúscula enfática para mostrarnos a los *personajes principales* de sus poemas. Uno de estos ejemplos aparece en “in Just-” (CP 27), poema compuesto por el autor en 1916. Al igual que “CREPUSCULE”, se trata de una composición temprana del autor cuya versión definitiva, en *Tulips & Chimneys* (1922), incluyó cambios que afectaban sobre todo a la composición grafológica del poema: el autor eliminó las mayúsculas de comienzo de cada verso y de los nombres propios de los niños —*Bill, Eddy, Betty, Is’bel*—, agregó la letra capital a ‘balloonMan’, e introdujo espacios en blanco y versos alineados a la derecha. El tema central de la composición gira en torno a una escena de juegos infantiles en la calle, por donde pasea un vendedor de globos ambulante:

[...]
 it's
 spring
 and
 the

 goat-footed

 balloonMan whistles
 far
 and
 wee

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 27

El uso de la mayúscula en *balloonMan* conlleva una presencia más fuerte del vendedor de globos. Este efecto se aprecia precisamente al comprobar que los otros personajes, los niños, mantienen sus nombres en minúscula, y que no podemos entender el verdadero contenido de esta escena sin fijar nuestra atención sobre el primero.¹²

Ejemplos similares son los que encontramos en “exit a kind of unkindness exit” (CP 389) y “that melancholy” (CP 697). El primer texto nos presenta a un hombre de negocios al que denomina *mr Big Business notman*. A pesar de tratarse de un hombre en apariencia importante —de ahí el sobrenombre de *Big*—, el autor revela su verdadera menudencia al referirse a él con el calificativo *little mr Big*. Este pequeño *gran* hombre de negocios es el capitán de un barco que va a la deriva —*ye/ galleon/ wilts/ b:/ e;n,d/ i/ ng*—, un capitán que está realmente muerto en vida —*you are dead you captain*—. A pesar del negativismo de este poema, el autor deja una ventana abierta a la esperanza: en el verso 11, el aislamiento del pronombre personal “i” nos recuerda que este personaje aún guarda algo de personalidad (Webster, 2002: 14).¹³ En “that melancholy” (CP 697), Cummings nos retrata una escena callejera formada por un organista —*Mr bowing Cockatoo*— y la cacatúa que lo acompaña, a la que el escritor sitúa en una posición superior a la de los humanos —*almost/ white morethanPerson*—. Ambos personajes disfrutaban de la prominencia otorgada por la letra capital, al igual que ocurre en “16 heures” (CP 273), donde el autor describe una carga policial en una manifestación comunista, probablemente en París:

¹² Algunos autores han identificado a este vendedor de globos como una referencia al dios Pan, provocada principalmente por el uso del calificativo *goat-footed*. Para obtener información adicional sobre este poema, véase Friedman (2006: 59), Kidder (1979: 24) y Labriola (1992: 40-42).

¹³ Esta identidad propia concedida a personajes pequeños o fracasados está también presente en los dos poemas que preceden a éste (CP 387; CP 388), en los que la voz poética nos presenta a un boxeador que pierde una pelea y a un borracho que está vomitando en un orinal respectivamente.

&-moon-He-be-hind-a-mills
 tosses like thin bums dream
 [...]
 e-ver)moon She over this new eng
 land pasture [...]

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 469

La letra capital, además, sirve para *personificar* a algunos animales y convertirlos en protagonistas indiscutibles de las escenas descritas: este es el caso de la mosca en “ ohld song” (CP 336) o el ratón en “here's a little mouse)and” (CP 287).

Sin embargo, el elemento protagonista de sus poemas no es siempre una persona o un animal, sino que en ocasiones se trata de otros *elementos* a los que Cummings confiere un peso considerable. El poema “kind)” (CP 464) presenta una clase magistral sobre el origen del universo, en la que el profesor basa sus explicaciones en las palabras de Shapley, quien comparaba la forma del Universo a la de una galleta. Los términos *Cookie* y *Biscuit* son los que aparecen con su primera letra en mayúscula, otorgándoles el autor de esta manera un papel protagonista dentro del poema:

[...]
 “I may say professor”
 asleep
 wop “shapley

 has compared the universe
 to a
 uh” pause
 “Cookie

 but” [...]
 [...] “I

 think he might now be inclined to describe
 it rather as
 a” pause “uh”
 cough

 “Biscuit”

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 464

Otro ejemplo muy claro es el de “insu nli gh t” (CP 796), en el que el protagonista es un periódico —A /[...] ne wsp aper— que se mueve solitario con la luz del sol de fondo:

insu nli gh t
o
verand
o
vering

A

onc
eup
ona
tim

e ne wsp aper

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 796

En este poema el énfasis recae sobre un elemento que destaca por el empleo del determinante capitalizado *A*; determinante que a su vez aparece completamente aislado del resto del poema. El propio movimiento del periódico —*o/verand/o/vering*— o la propia luz del sol —*insu nli gh t*— parecen conferir al poema el telón de fondo sobre el que el elemento protagonista se construye, a pesar de que la mayúscula no recaiga directamente sobre ella.¹⁴

El énfasis del elemento principal de un poema mediante la mayúscula también puede afectar a *conceptos abstractos* tales como el amor,¹⁵ la vida,¹⁶ la muerte¹⁷ e incluso un mes en particular con el que Cummings se siente especialmente vinculado:

¹⁴ Otros poemas adicionales en los que también se aprecia este uso son “a thrown a” (CP 632), “item:is/ clumsily of” (CP 372), “thou/ firsting a hugeness of twi/ -light” (CP 350) o “twi-/ is -Light bird” (CP 351), en los que, respectivamente, los protagonistas son un árbol de navidad, una ciudad, una estrella y el cielo.

¹⁵ Ver “out of night's almosT Floats a colour(in” (CP 719) y “why” (CP 793).

¹⁶ Ver “into the strenuous briefness” (CP 108) y “because it's” (CP 782).

¹⁷ Ver “Spring(side” (CP 436), “dying is fine)but Death” (CP 604) y “it)It will it” (CP 362).

because it's
 Spring
 things
 dare to do people
 [...]
 round)because it
 's A
 Pril
 Lives lead their own
 Persons [...]

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 782

En todos estos casos, Cummings destaca estos personajes o elementos sobre los demás, con independencia de la naturaleza de los mismos. Pero no es éste el único caso de mayúscula enfática: Cummings subraya a lo largo de todo su discurso poético otros elementos cuya importancia es clarísima, aunque no se trate del elemento protagonista de la composición. Uno de estos casos aparece en “ev erythingex Cept:” (CP 701), donde se retrata a una mujer que lo tiene todo excepto una personalidad propia. *exCept* y *Who* juegan un papel destacado dentro del poema al incluir dos cuestiones fundamentales en la descripción de esta mujer: por un lado, el contraste —*exCept*— que existe entre todas las cosas que ya posee y lo que aún le falta; por otro, el elemento clave, la personalidad que no tiene —*Who* —, y que también está marcada por el uso de la letra capital. Un caso muy similar es el de “in Just-” (CP 27), donde la mayúscula subraya lo reciente de la primavera descrita en esta escena infantil; o la palabra *Littleness* en “so little he is” (CP 471), donde Jimmy Savo, artista de vodevil, es presentado como una persona pequeña en apariencia, pero de una grandeza interior desmesurada.

6.3.2.2. CONEXIÓN

Existen procesos de conexión cuando en el poema aparecen diversos elementos enfatizados mediante la letra capital, como acabamos de ver en el apartado anterior, y estos elementos mantienen una estrecha relación entre sí. Richard S. Kennedy ([1980] 1994a) fue el primero en proponer la existencia de este uso: para el crítico, el poema “wanta” (CP 942) es el ejemplo más claro de Cummings relaciona las distintas ideas claves de un poema entre sí: *Kid, Fourteen, Centuries y Dollar* (1994a: 168). Si bien es cierto que la mayor parte de los casos en los que se pueden atribuir procesos de conexión se producen cuando todas las palabras capitalizadas del poema están relacionadas entre sí, también hay algunos casos en los que esta vinculación no es tan clara, ya que existen otros conceptos también capitalizados que no forman parte de este proceso de vinculación. En estos casos, será el lector quien deba diferenciar qué elementos están conectados entre sí y cuáles no.

En el poema “Spring(side)” (CP 436), Cummings capitaliza únicamente tres conceptos: *Spring*, *LOVE* y *Death*. El tema del poema es la primavera, la celebración del amor y el sentido cíclico de la vida, que a pesar de detenerse con la muerte, continúa y nueva en cada nuevo acto de amor. La relación entre los tres elementos es evidente, y marca el eje sobre el que se construye este texto. Una relación muy parecida es la que se produce en “into the strenuous briefness” (CP 108), donde dos de las palabras capitalizadas son *April* y *Life*:

```
into the strenuous briefness
Life:
Handorgans and April
darkness, friends

i charge laughing.
Into the hair-thin tints
of yellow dawn,
into the women-coloured twilight
```

[...]

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 108

El efecto de conexión que se establece en este poema gracias al empleo de las mayúsculas, al igual que la que se produce en el ejemplo anterior, es una constante en la poesía de Cummings, quien pasó toda su vida celebrando la primavera y el amor: *Life* y *April* se constituyen de esta manera como dos elementos interdependientes cuya presencia resulta subrayada en el poema.

Un ejemplo más claro es el del poema “Buffalo Bill’s” (CP 90), uno de los textos más conocidos del escritor norteamericano:

```
Buffalo Bill's
defunct
    who used to
        ride a watersmooth-silver
stallion
andbreak onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat
                                                Jesus

he was a handsome man
                                and what i want to know is
how do you like your blueeyed boy
Mister Death
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 90

A excepción de la exclamación *Jesus*, la mayúscula sólo afecta a los dos protagonistas de esta escena: *Buffalo Bill* y *Mister Death*, quienes combaten en una batalla ficticia. Algo similar ocurre en “the skinny voice” (CP 72), una escena de calle con un

capitán de la armada y una monja mendigando dinero a los transeúntes. En este caso, las únicas mayúsculas del texto afectan a la gente corriente —*the Divine Average*— que pasa por la calle, y a Cristo —*Christ Jesus*—, contrastando de esta manera lo humano y lo divino.

Aunque lo más común es que esta conexión se produzca entre conceptos o personas, también hay ocasiones en los que se da a través de una repetición de acciones, elementos, e incluso cualidades que apuntan todos ellos hacia un objetivo común. Este es el caso de “flloooatfloafloflf” (CP 431), un retrato del bailarín Paul Draper, a quien Cummings profesaba una gran admiración. El texto incluye capitalizadas a lo largo de sus versos distintas palabras: *floatIngLy*, *Twirl*, *Erect*, *dance*, *daNcin*, *Dan Saint*. Aunque se trata de categorías gramaticales totalmente diferentes, todas ellas están relacionadas con la forma de bailar de Draper y las diferentes posturas que éste ejecuta.¹⁸ Igual ocurre con “warped this perhapsy” (CP 495), un poema caótico sobre el amor cuyo diseño grafológico también refleja ese sentir desenfrenado. En este caso, las palabras capitalizadas son acciones que reflejan el dinamismo de sus versos: *stumblIng*, *pirouettiNg*, *swoonIngLy* y *whEEling*.

6.3.2.3. INVERSIÓN DEL ÉNFASIS

A través de un proceso de capitalización de todas las palabras de un poema, excepto determinados elementos, se consigue que el efecto enfático pase a recaer en las minúsculas, cuando por tradición el énfasis se ha atribuido siempre a la letra capital. En este caso, aunque el énfasis recaiga sobre las minúsculas, el papel de las mayúsculas es el de propiciar esa conexión inversa. Levenston propone esta categoría a raíz del poema “IKEY (GOLDBERG)’S WORTH I’M” (CP 242):

IKEY (GOLDBERG)’S WORTH I’M
TOLD \$ SEVERAL MILLION
FINKLESTEIN(FRITZ)LIVES
AT THE RITZ WEAR
earl & wilson COLLARS

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 242

El término *earl & wilson* hace referencia a una marca de alzacuellos que ya Cummings menciona previamente en el poema “POEM OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (228) al mostrar diversas marcas típicamente americanas. En este caso, el autor nos presenta a un judío con dinero que vive en el hotel Ritz. El tono despectivo del concepto *IKEY*, que hace referencia a los judíos, junto a *GOLDBERG*, apellido tradicionalmente judío y alemán, provocaron que Cummings se ganara la etiqueta de antisemita.¹⁹ Sea como fuere,

¹⁸ El último término, *Dan Saint*, es un juego de palabras en el que Cummings juega con la pronunciación francesa para referirse al verbo *dance*.

¹⁹ Sobre E. E. Cummings y el antisemitismo, véase Rosenthal (1950: 19; en Dendinger, 1981: 252) y Michael (2005: 155).

en términos estrictamente grafológicos la mayúscula cumple una nueva función que permite, en palabras de Levenston (1992), establecer una norma de contraste:

They [the capitals] have also been employed [...] to establish a norm against which, by contrast, it is possible to highlight the *unimportance* of lower case Roman.

Levenston, 1992: 105

Si bien es cierto que en este poema la minúscula indica poca importancia, el origen está en el uso de la mayúscula, que es la que verdaderamente permite dicha apreciación. De esta forma, la minúscula podrá enfatizarse, bien con este significado de poca importancia, bien con cualquier otro sentido que dependa del contexto en el que se enmarque su uso.

Dentro de nuestro corpus de poemas, tan sólo hemos encontrado uno que responda a este patrón, “mOOn Over tOowns mOOn” (CP 383). Un poema en el que Cummings enfatiza minúsculas y mayúsculas en diferentes estrofas:

mOOn Over tOowns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness

whO perfectly whO
float
newly alone is
dreamest

ONLY THE MOON o
VER TOWNS
SLOWLY SPRoUTING SPIR
IT

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 383

El poema está organizado en dos partes relacionadas con los efectos de capitalización: la primera sección capitaliza la letra “o” y refuerza su apariencia visual íntimamente ligada al contenido del texto; la segunda hace justamente lo contrario, capitalizar todas las demás letras excepto la “o”. En ambas partes el efecto enfático es el mismo a pesar de que el proceso sea justamente opuesto uno de otro.

6.3.2.4. PROPIEDADES VOCALES

El empleo de las mayúsculas para la representación de elementos orales es una práctica frecuente en el discurso experimental de Cummings: la letra capital destaca la prosodia del texto, la elevación del tono de voz de un personaje o los ruidos provocados por determinados elementos de una escena en particular. La oralidad se constituye como un elemento tradicionalmente asociado a la poesía, la cual se concibió en un principio de naturaleza puramente oral. Aún hoy día existe un fuerte arraigo de esta concepción del discurso poético, que en ocasiones lleva a menospreciar formas de expresión que se alejan de esta función auditiva.

El discurso experimental de E. E. Cummings se aleja de esta concepción tradicional de la poesía. No se incluyen en este trabajo los numerosos sonetos, canciones, baladas y demás composiciones poéticas en los que el ritmo y la rima juegan un papel fundamental con fines expresivos. Sin embargo, en la poesía experimental también podemos encontrar algunos fragmentos que nos recuerdan a *himnos o canciones tradicionales*: éste es el caso de “POEM, OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228), un ataque en toda regla a la poesía tradicional, a los movimientos conservadores literarios de Estados Unidos y a quienes se escudan en este conservadurismo para rechazar discursos renovadores como el del propio autor:

[...] Case in point
 if we are to believe these gently O sweetly
 melancholy [...]
 [...] according
 to such indigenous
 throstles Art is O World O Life
 a formula [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

Las expresiones *O sweetly [...] O World [...] O Life* hacen referencia al tono jocoso de la poesía lírica tradicional, a la que Cummings denomina *divine poesie* en el mismo poema. Éste, además, incluye referencias a “America, I Love You”, un himno patriótico de comienzos de siglo donde el ritmo se traduce precisamente en la fragmentación visual de esta parte del poema, reproduciendo grafológicamente un elemento de la tradición oral estadounidense:

[...] therefore my friends let
Us now sing each and all fortissimo A-
mer
i
ca, I
love,
You. [...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 228

De esta manera, los signos de puntuación, los espacios en blanco, pero también las mayúsculas reproducen el ritmo de la canción y el tono elevado de algunas de sus partes. La expresión *GOD SAVE THE UNCOMMONWEALTH OF HUMANUSSETS* en el poema “FULL SPEED ASTERN” (CP 327) recuerda asimismo al himno nacional británico “God Save the Queen”. El himno, empleado en toda la Commonwealth, sirve de excusa a Cummings para crear esta expresión,²⁰ a la que Kidder calificada como “a mocking salute” (1979: 99).

Con un tono algo menos satírico, Cummings incluye entre sus textos algunas canciones infantiles, sobre todo su primera etapa. Aunque esto no es algo particular del autor, lo que sí es relevante es cómo emplea la mayúscula en determinados versos para acentuar las propiedades fonéticas de estas canciones. “hist whist” (CP 28)²¹ es un ejemplo de un poema compuesto para Halloween, con elementos tales como fantasmas —*ghostthings*—, duendes —*goblins*—, sapos —*toad*— o ratones —*mousies*—. La canción contiene una serie de elementos grafológicos que muestran la naturaleza oral de la pieza: los espacios en blanco indican el tempo de lectura (Von Abele, 1995: 915) y los silencios; la rima está presente en expresiones como *hist whist, tip-toe/ twinkle-toe, hoppy-happy*; la repetición es uno de los recursos más empleados en todas las estrofas; y sobre todo, el final del poema transmite un sentido de liberación y diversión a través de la exclamación producida por las mayúsculas del último verso:

[...] the great

green
dancing
devil
devil

devil
devil

wheeEEEE

Cummings, 1992; en Cummings, 1994a: 28

²⁰ Según Webster (2013), el término *HUMANUSSETS* puede entenderse como “human uses” o “human essence” (Webster, 2013).

²¹ Merecen especial atención algunas interpretaciones vocales del poema que están disponibles online. Destacan la del coro de Chicago < http://www.youtube.com/watch?v=scyd58B_dfk > y la del coro femenino de la Universidad de Ohio < <http://www.youtube.com/watch?v=KmVG360Gilg> >. En ellas, se aprecia la elevación tonal al final de la canción, representada grafológicamente por las letras mayúsculas.

El poema “everybody happy?” (CP 791), una sátira contra el colectivismo humano y la falta de individualidad de la mayoría de la gente, se asemeja también a una canción, sobre todo su primera estrofa:

```
[...] the great  
  
everybody happy?  
WE-WE-WE  
& to hell with the chappy  
who doesn't agree
```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 791

La mayúscula en este caso representa los gritos de la gente, en una representación directa del francés *OUI, OUI, OUI*. Según Webster (2013), el segundo verso es una referencia expresa a la nana “This Little Piggy”, la cual acaba con la expresión ‘*Wee wee wee’ all the way home*. La nana se canta con más fuerza en este último verso, de igual forma que la gente de la calle del poema de Cummings asiente con más fuerza cuando se le pregunta si es feliz.

Pero las propiedades fonéticas de las mayúsculas no sólo se vinculan a la tradición oral poética, sino que le sirven de apoyo a Cummings en sus representaciones de las intervenciones de algunos personajes: donde Cummings da voz a estos, la mayúscula es empleada para indicar un *tono de voz* más alto en los discursos de dichos personajes. Tal es el caso de la mujer que parece estar muerta en la calle, pero que finalmente resulta estar ebria:

```
[...]  
i 'm  
  
so  
drunG  
k, dear
```

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 77

Igual sucede con el borracho que se pasea por la calle dando tumbos en “a gr” (CP 705) y con la mujer que se lamenta por no haber podido estudiar en “as joe gould says in” (CP 700):

(eyeaintu)
[...]
(hfraiduh

nOHw

u
n)

!

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 705

[...] o

if i

`d
OH
N
Lygawntueco

Llege

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 700

Sin embargo, de todos los ejemplos de este corpus, el poema que mejor ejemplifica este uso oral es “ygUDuh” (CP 547), un poema en el que la voz poética se dirige a su audiencia para quejarse por las atrocidades de la guerra:

ygUDuh
 ydoan
 yunnuhstan

 ydoan o
 yunnuhstan dem
 yguduh ged

 yunnuhstan dem Diode
 yguduh ged riduh
 ydoan o nudn
LISN bud LISN

 dem
 gud
 am

 lidl yelluh bas
 tuds weer goin

duhSIVILEYEzum

Cummings, 1944; en Cummings, 1994a: 547

El poema, transcripción directa de las palabras de la voz poética, recoge el temor de Cummings hacia el odio que se estaba empezando a generar contra los japoneses por los años cuarenta (Kennedy, [1980] 1994a: 391), y representa las cualidades orales de la escena tanto en el uso del estilo directo, como en el empleo de las mayúsculas en determinados momentos del acto de habla para indicar esa potencia mayor de voz del protagonista. El poema “oil tel duh woil doi sez” (CP 312) es otro caso muy parecido, donde el emisor emplea la expresión *HAI* en mitad de su discurso para llamar la atención de la gente que hay en el bar.

Las mayúsculas, además, le han servido al autor para representar el *ruido* de algunos objetos. Así sucede en “5” (CP 82), poema en el que se representa de manera ortográfica el ruido de un fonógrafo al detenerse, en “they sO alive” (CP 426), “ondumonde” (CP 430) o “b/eLl/ s?/ bE” (CP 445). En este último caso, en el que la voz poética transcribe el sonido de las campanas de un pueblo, destaca la evolución del mismo. En los primeros versos, Cummings utiliza la letra mayúscula para mostrar que el ruido de las campanas es muy fuerte; sin embargo, en los últimos versos desaparece la mayúscula, sugiriéndonos de esta manera que el ruido de las campanas se hace cada vez más pequeño:

```
(b
  eLl
    s?
      bE

-ginningIy(come-swarm:faces
ar;rive go.faces a(live)
sob bel
Is

(pour wo
      (things)
          men
              selves-them

inghurl)bangbells(yawnchurches
suck people)reel(darkly(
whirling
in

(b
  ellSB
    el
      Ls)

-to sun(crash).Streets
glit
ter
a,strut: do;colours;are:m,ove

[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 445

6.3.2.5. REPRESENTACIÓN EXACTA DE ELEMENTOS REALES

Una de las características principales del discurso poético de Cummings es su constante representación de lo cotidiano, para lo que en ocasiones también hace uso de las mayúsculas. Levenston (1992) ya propuso este uso de la letra capital en su libro *The Stuff of Literature*:

They have also been employed [...] to represent, especially in novels, all those documents that in real life normally occur in capitals: telegrams (Evelyn Waugh *Scoop*), parts of advertizing copy (Sinclair Lewis *Babbitt*), newspaper headlines (John Dos Passos *U.S.A.*), and of course labels ("DRINK ME") and inscriptions on cakes, beautifully marked in currants ("EAT ME").

Levenston, 1992: 104

Uno de los casos más evidentes de representación de la realidad es el del poema "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319), en el que el poeta nos presenta la imagen de dos amantes que han sido encontrados muertos en la habitación de un hotel. Las mayúsculas de este poema se leen como un titular periodístico:

WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE [...] SHOT AND KILLED

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 319

Tal y como apunta Kidder, esta práctica no era algo nuevo en Cummings, sino que fue tomado prestado de su amigo Dos Passos, quien ya lo había empleado previamente en alguno de sus trabajos (Kidder, 1979: 88). El poema describe la visión caótica de la escena del suicidio de Harry Crosby y Josephine Bigelow en el *Hotel des Artistes* de Nueva York en 1929. La noticia original publicada por el *New York Times*, en la que destaca el empleo de las mayúsculas para resaltar las palabras clave de la noticia, era la siguiente:

COUPLE SHOT DEAD IN ARTISTS' HOTEL; Suicide Compact Is Indicated Between Henry Grew Crosby and Harvard Man's Wife. BUT MOTIVE IS UNKNOWN He Was Socially Prominent in Boston--Bodies Found in Friend's Suite.

"Couple shot dead in artists' hotel". *The New York Times*. 11 dic. 1929

Más común es la práctica según la cual Cummings capitaliza nombres propios y apellidos de algunos de sus personajes. Fred *someBody* (CP 250), Lord John *Unalive* (CP

332) o *mr Big Businessman* (CP 389) son algunos ejemplos. El primero no es significativo, ya que la voz poética simplemente no conoce el apellido de Fred y utiliza *someBody* como alternativa; sin embargo, el segundo emplea un término, *Unalive*, que Cummings utilizó durante toda su producción para referirse a aquellas personas que están muertas en vida a pesar de llevar una existencia aparentemente placentera. En este caso se trata de un rico —*having a fortune of fiftengrand/ £*— que se regodea en sus posesiones —*gloats / upon the possession of quotes keltyer close*— mientras los demás van cayendo como fichas de dominó —*yawning while all the dominoes)fall:down;in,rows*—. El tercer ejemplo, como ya hemos visto previamente, retrata a un hombre de negocios de apariencia importante que en realidad no lo es tanto.

Otro caso de representación de la realidad aparece en “murderfully in midmost o.c.an” (CP 335):

murderfully in midmost o.c.an

launch we a Hyperluxurious Supersieve
(which Ultima Thule Of Plumbing shall receive

the philophilic name S.S.VAN MERDE)

having first put right sleuthfully aboard
all to—mendaciously speaking—a man

wrongers who write what they are dine to live

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 335

En este poema Cummings hace un retrato satírico del que había sido uno de sus escritores favoritos, Wright. La metáfora empleada en este texto es la del naufragio de un barco de nombre *S.S.VAN MERDE*, donde el empleo de las mayúsculas simula el nombre de la embarcación impreso sobre la misma. Wright, que firmaba sus escritos con el pseudónimo de S. S. Van Dine, tenía un perro llamado Philo Vance, de ahí el juego de palabras *the philophilic name S. S. VAN MERDE* (Kidder, 1979: 91):

[...] poem XXV [...] which details the poet’s desire to launch in midmost ocean a luxury liner (the “S. S. Van Merde”) which, being a “supersieve”, will promptly sink. The passengers are to be “all.../ wringers who write what they are dine to live” – creators of pulp fiction, who are dying to live, vicariously, the stories they tell, and who literally can “dine” off the proceeds of their successes.

Kidder, 1979: 91

Otras representaciones destacables son las del texto “old age sticks” (CP 729) y “everybody happy?” (CP 791). El primero, sobre las divergencias entre la juventud y la vejez, le sirve a Cummings para emplear las mayúsculas para referirse a las señales de

prohibición que la gente joven no tiene en cuenta: *Keep Off, No Trespassing, Forbidden, Stop, Mustn't* y *Don't*. El segundo simula las mayúsculas que se utilizan en las revistas —*Q* y *A*— como abreviaturas de *Question* y *Answer* para trasladar las preguntas y respuestas de una entrevista, un recurso que el autor ya empleó previamente en el poema “Q:dwo” (CP 468).

6.3.2.6. JUEGOS DE PALABRAS

Los juegos de palabras son una constante en la producción poética de Cummings. Para Friedman, uno de los críticos con mayor conocimiento sobre su obra, “Punning in general is his main source of witty ridicule” (1960: 52), de ahí que exista una gran variedad de procedimientos a través de los cuales consigue dicho efecto. Puesto que la presente sección aborda el uso de las mayúsculas, es necesario subrayar que la letra capital no produce ningún juego de palabras, sino que su función es la de marcar el doble sentido con el que se pueden leer algunos de los versos del autor. A raíz de los análisis realizados, hemos identificado dos procedimientos básicos de creación de juegos de palabras que son indicados mediante letras mayúsculas: por homofonía y por desorden ortográfico.

Dentro de nuestro corpus, existen algunos ejemplos en los que la mayúscula señala casos de *homofonía* gracias a los cuales el doble sentido queda garantizado. En “16 heures” (CP 273), poema que ha sido analizado previamente, Cummings aplaude la individualidad de los comunistas —*some are young some are old none/ look alike*— de quienes afirma tienen *fine Eyes*, que también puede leerse como *Is*, plural del pronombre personal *I*. Un caso prácticamente idéntico es el de “i” (CP 827), un poema sobre el nido de un pájaro cuya figura simula la cabeza del animal observada desde arriba:

```
i
never
guessed any
thing(even a
universe)might be
so not quite believab
ly smallest as perfect this
(almost invisible where of a there of a)here of a
rubythroat's home with its still
ness which really's herself
(and to think that she's
warming three worlds)
who's ama
zingly
Eye
```

Cummings, 1963; en Cummins, 1994a: 827

En este poema, el primer y último verso están conectados fonéticamente a través de la representación grafológica, ya que *Eye* se refiere también al pronombre *I*. Michael Webster (2001) considera que la magia del poema ocurre cuando el lector se da cuenta de que el ojo del poeta y el *i* han emplazado al ausente pájaro a través de un proceso de iconicidad, confluyendo los ojos y el propio yo —*i*— del poeta —mediante el texto— con los del pájaro —mediante la forma— (Webster, 2001: 107). Igualmente, el verso *WE-WE-WE* (CP 791), responde afirmativamente a la pregunta *everybody happy?* que abre el poema gracias a su similitud fonética con la voz francesa *oui*.

Al hablar de su amigo Jimmy Savo, Cummings refuerza sus habilidades de baile al subrayar la raíz latina *AV* dentro del propio apellido del poeta: *SAVo* (CP 471) (Frankenberg, 1949: 157-158), al igual que el niño —*chlld*— del poema “the(oo)is” (CP 740) se corresponde con el propio Cummings de su infancia:

```

the(oo)is

look
(aliv
e)e
yes

are(chlld)and

wh(g
o
ne)
o

w(A)a(M)s

```

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 740

Por otro lado, deben reseñarse aquellos casos en los que las letras mayúsculas ocupan una *posición incorrecta* dentro de la palabra en la que aparecen. La construcción *Rish and Foses* (CP 321) debería leerse como *Fish and Roses*, una combinación semánticamente dispar que para Cummings era más bien un juego del que disfrutaba con su amigo Slater Brown. El propio poema señala lo ilógico del verso al leerse *its nose wince/ before a dissonance of Rish and Foses*. Igual sucede con el poema “kind)” (CP 464), en el que las posibles combinaciones del segundo verso, *YM&WC*, se pueden obtener los términos *YMCA* (Asociación Cristiana de Jóvenes), *YWCA* (Asociación Cristiana de Mujeres Jovenes) y *WC*, en alusión peyorativa a los alumnos que asisten a la clase sobre el origen del universo.

6.3.2.7. ICONICIDAD VISUAL

En líneas generales, hablamos de *icono* para referirnos a un signo —sea o no lingüístico— que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado (DRAE, 2001), y que en la actualidad, presenta un interés muy alto dentro de los estudios lingüísticos. En este pequeño apartado explicamos cómo Cummings consigue asociar la letra capital a procesos de representación icónica.

Normalmente, cuando hablamos de iconicidad poética los procedimientos empleados tienden a repercutir en torno a dos niveles bien diferenciados entre sí: lo visual y lo oral. La iconicidad oral, al tratarse de una cuestión vinculada a las propiedades orales de los poemas en general, ya ha sido mencionada previamente en el capítulo dedicado a la ortografía. Sin embargo, la iconicidad visual es la más fácil de percibir en el autor norteamericano, quien recurre a la forma de las letras, la organización de los poemas, los espacios en blanco o las letras capitales para transmitirnos un determinado sentido que también está contenido en el poema.

Algunos autores ya han mencionado previamente esta característica dentro del grupo de procedimientos empleados por Cummings. Von Abele (1955) hablaba de un proceso denominado “mimetic typography”, al que definía como un proceso en el que, de forma análoga, la apariencia visual del poema recuerda a su significado (1995: 917). Sin embargo, lo cierto es que la iconicidad se puede conseguir desde el nivel más simple, la apariencia visual de una letra, hasta el nivel más complejo, esto es, el poema e incluso el libro en su conjunto. Acertadamente, Michael Webster (2001) reconoce la multiplicidad de niveles en los que se puede lograr esa iconicidad, y añade además una diferenciación entre el *iconismo mágico* [magic iconism] y el *iconismo no mágico* [non-magic iconism]. La diferencia entre ambos conceptos es una cuestión de grado, en función de la similitud entre los versos y el contenido de los mismos.²²

En nuestro corpus de análisis, la mayúscula permite a E. E. Cummings representar esos conceptos abstractos a los que Webster (2001) se refiere. En ocasiones, la letra mayúscula puede representar un objeto explícito mediante su forma, pero el procedimiento de iconicidad recae principalmente sobre la letra en cuestión, y el hecho de que aparezca o no en mayúscula no acarrea consecuencias expresivas mayores. La letra capital, por tanto, funciona como *indicativo* de este proceso icónico. Obsérvese, por ejemplo, el siguiente fragmento tomado del poema “how” (CP 347):

²² El primero corresponde a un proceso de similitud en el que la forma —normalmente del poema— juega un papel fundamental, normalmente asociado a imágenes visualmente perceptibles como las figuras geométricas o la silueta de un bailarín; el segundo se identifica con procedimientos de similitud con conceptos abstractos como la velocidad o la cercanía, que el autor alcanza mediante la disposición grafológica de los poemas (Webster, 2001).

slightly or
 how at the yearhour tree-
 spires shout appalling

 deathmoney into
 spiralsS

[...]

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 347

En este poema, del que sólo mostramos un fragmento, el autor reproduce el paso del otoño al invierno a través de una escena típica de este momento del año: los árboles pierden sus hojas, y éstas caen con un movimiento en espiral. La letra *S* mayúscula parece representar esa caída en espiral, sin embargo, la verdadera iconicidad está en la letra minúscula *s*, la cual, ya de por sí, contiene esa propiedad icónica en su trazado. La capitalización de este carácter sólo consigue poner de manifiesto esa representación directa, de manera que sea plenamente perceptible a los ojos del lector. Este tipo de procedimientos visuales, a los que hemos denominado *la forma del tipo*, son tratados en el capítulo dedicado a la tipografía, pues dependen más bien de la definición del trazado del tipo. La función de la mayúscula, en este caso, se limita en exclusiva a subrayar que existe otro procedimiento grafológico a través del cual también aporta valores significativos para el contenido del poema.

Sin embargo, no siempre es así. En el corpus de análisis hay algunos casos en los que la mayúscula sí lleva a cabo una *representación icónica* de alguna otra realidad con la que mantiene alguna relación vinculante. Uno de los aspectos más representados a través de la mayúscula es el de proximidad física, en el que la minúscula, por contraste, representa la distancia. Uno de los primeros poemas en mostrar este uso es “it’s jolly” (CP 268), en el que Cummings critica las consecuencias de la guerra mostrando la muerte de un soldado. La particularidad del poema consiste en su exposición directa del ruido en el campo de batalla, y la repetición abusiva de los pensamientos expresados por la voz poética, que se siente más amenaza en conforme avanzan los versos de la composición:

it’s jolly
 odd what pops into
 your jolly tête when the
 jolly shells begin dropping jolly fast you
 hear the rrrmp and
 then nearerandnearerandNEARER

[...]

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 268

En este caso, la mayúscula nos indica cómo los misiles —*the/ jolly shells*— están cada vez más cerca, algo que también está claramente expresado en el propio contenido del verso, y reforzado en este caso por el uso de la letra capital. Un ejemplo muy similar es

el del famoso poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), donde la cercanía se advierte en el cuarto verso y en algunas otras letras que se han capitalizado a lo largo del poema:

```

                                r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
                                who
a)s w(e loo)k
upnowgath
                                PPEGORHRASS
                                eringint(o)
aThe):l
                                eA
                                !p:
S
                                a
                                (r
rlvInG.
                                .gRrEaPsPhOs)
                                to
rea(be)rran(com)gi(e)ngly
,grasshopper;
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 396

En esta representación de los movimientos del saltamontes, Cummings emplea la mayúscula para indicar la cercanía del animal en algunos de sus saltos. Según Wegner (1965), “the poet attempts to stimulate the responses, particularly the auditory and visual responses, to the leap of a grasshopper from one point to another.” (1965: 41-42). La manera de lograrlo es a través de este recurso tipográfico, entre otros como el desorden ortográfico o los espacios en blanco.²³ Otros ejemplos similares son el acercamiento del murciélago a los amantes que han entrado en un edificio a oscuras (CP 354) o el del ratón a la voz poética en “here’s a little mouse)and” (CP 287):

```
[...] we can see a bat in this
twilight")

[...]

(it's back again      there      therehere
And) [...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 354

```
[...]
Nobody knows, or why
Jerks Here&, here,
```

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 287

²³ El poema ha sido objeto de estudio de numerosas publicaciones, dado su carácter tan particular. Véase Friedman (1960: 123-124), Hynes (1951), Nanny (1985), Cureton (1986) o las propias notas del escritor sobre el borrador enviado a su traductor brasileño, Augusto de Campos, disponible en Webster (2013).

Igualmente ocurre con el hombre con la guadaña en “after screamgroa” (CP 656). En este último caso, la iconicidad está permitida gracias al uso de la mayúscula y la relación inversa de dos versos que son prácticamente iguales:

```

after screamgroa
ning.ish:ly;
come

      (s

gruntsqueak
,while,
idling-is-grindstone

one;what:of.thumb

stutt(er(s a)mu)ddied
bushscytheblade
"pud-dih-gud"

              )S

creang
roami
ngis

```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 656

Como se puede apreciar, la segunda parte de los versos tercero y décimo están completamente aislados del resto, y comparten una formación prácticamente idéntica: paréntesis y letra *s*. La diferencia fundamental radica en el uso de la mayúscula en el segundo caso, de la que se adivina una mayor proximidad del personaje, satisfecho tras haber afilado su guadaña —*pud-dih-gud*—.

En alguna otra ocasión, la letra mayúscula es empleada para convenir el sentido de madurez. En “in Just-” (CP 27), por ejemplo, poema que ya veíamos anteriormente (v. XX), la letra *eme* mayúscula simboliza al personaje adulto de esta escena, donde los niños pequeños —*eddie, bill, betty* y *disbel*— permanecen en letra minúscula:

The “balloonMan” is, in one dimension, simply a sign of returning spring and a focus for childhood’s delights in fragile and evanescent toys. In another dimension, however, he is a distorted version of adulthood, lame, strange, and like Pan or any satyr, “goatfooted”.

Kidder, 1969: 24

Por su propio significado de *gran tamaño*,²⁴ Cummings emplea la mayúscula para convenir la grandeza metafórica —como artista y como persona— de Jimmy Savo en “so little he is” (CP 471):

```
so little he is
so.
    Little
ness be

(ing)
comes ex
-pert-
Ly expand:grO

w
  i
?n
  G

[...]
```

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 471

Mucho más creativos son los ejemplos en los que Cummings emplea la letra capital para expresar la apertura de las flores en primavera en el último verso del poema “innerly” (CP 343):

```
innerly

Uningstroll
(stamen&pistil
    silent
[...]
```

N.lyestmostsaresl e A v e S

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 343

O el temblor de las hojas de los árboles en el primer verso de “D-re-A-mi-N-gl-Y” (CP 838):

²⁴ El término *majuscule*, que también se emplea como sinónimo de *mayúscula* en inglés, viene del francés *majuscule* —de donde también proviene el equivalente español— y es un diminutivo de *major*, término que a su vez proviene del latín *magnus*, que significa *grande* (OETD, 2012).

D-re-A-mi-N-gl-Y

leaves
(sEe)
locked

in

gOLd
after-
gLow

are

t
ReMbLiN
g

, i : . . . : i ,

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 838

Finalmente, hemos observado algunos ejemplos en los que la letra mayúscula se utiliza para destacar elementos luminosos. Tal es el caso de “i was considering how” (CP 65), en el que una de las últimas estrofas recurren a esta capitalización para representar el brillo de una estrella. De similares características es el procedimiento en “thou” (CP 350):

[...]

eternity, when over my head a
shooting
star
Bur s

(t
into a stale shriek
like an alarm-clock)

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 65

thou

firsting a hugeness of twi
-light

pale
beyond soft-
liness than dream more sing

(buoyant & who
silently shall to rea- disa)

ular,

(ppear ah!Star

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 350

En este poema, la letra capital de *Star* sobresale dentro de la ecuanimidad de las minúsculas, al igual que sobre la oscuridad de la noche sobresale el brillo de la estrella.

Para finalizar esta sección sobre iconicidad visual, hemos incluido el poema “n(o)w” (CP 348), que presenta la transición de una tormenta eléctrica a la llegada de los primeros rayos de sol. El poema, totalmente fragmentado por una disposición tipográfica sobresaliente, está dividido en dos partes: la primera corresponde al inicio y desarrollo de la tormenta; la segunda, a su fin y el surgimiento de la luz del sol. En la primera parte, Cummings juega con las mayúsculas para indicarnos tipográficamente cada uno de los rayos de la tormenta:

```
n(o)w

      the
how      disappeared cleverly)world

iS Slapped:with;liGhtning
!

  at
which(shal)lpounceupcrackw(ill)jumps
of
  THuNdeRB
      loSSo!M iN
-visiblya mongban(gedfrag-
ment ssky?wha tm)eani ngl(essNessUn
rolli)ngl yS troll s(who leO v erd)oma insCol

Lide.!high

      n , o ; w      :

                                theralncomlng

o all the roofs roar
                                drownInsound(
&
(we(are like)dead
                                )Whoshout(Ghost)atOne(voiceless)0
ther or im)
  pos
  sib(ly as
  leep)
[...]
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 348

En la segunda parte, después del amanecer —*But look-sUn*—, las mayúsculas se transforman en rayos de luz:

```

[...]
    But l!ook-
        s
    U
    n:starT birDs(lEAp)Openi ng
t hing ; s(
-sing
    )all are aLl(cry aLL See)o(veAll)Th(e grEEEn
?earth)N,ew

```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 348

6.3.2.8. FRAGMENTACIÓN

Como ya explicamos en la introducción de este trabajo, la poesía experimental de E. E. Cummings carece de límites estrictos. El nivel de experimentación es más bien una cuestión de grado, por lo que dentro de esa gradación, podemos encontrar algunos textos que pueden considerarse poco experimentales, pero también otros que pueden calificarse radicales. Este último grupo está compuesto por poemas especialmente caóticos en composición: se trata de poemas donde aparecen con frecuencia los espacios en blanco, las palabras entrecortadas en distintos versos o los signos de puntuación entremezclados con las letras que componen las palabras. En algunos de estos casos, Cummings emplea la mayúscula con la única intención de contribuir a esa fragmentación, vinculada en muchas ocasiones al contenido de los textos. Las letras mayúsculas, en estos casos, aparecen esparcidas por el poema, de forma aleatoria, en cualquier parte de las palabras y no sólo al comienzo. La percepción caótica y fragmentada está más que asegurada de esta forma. Según su contenido, este tipo de poemas se pueden clasificar en dos grandes grupos: textos impresionistas y textos del *demimundo*.

Los textos impresionistas son aquellos en los que la imagen descrita está dominada por la propia impresión que de esa imagen tiene la voz poética del poema. “inthe,exquisite;” (CP 87) nos presenta una escena de una mañana soleada en París y de una mujer sentada en una típica mesa redonda y pequeña de las terrazas de los restaurantes de la ciudad. El poema, completamente fragmentado, contiene la repetición constante de algunas palabras —*Her eyes, surely, float, of...*—, la sustracción y adición de espacios en blanco, el empleo de los paréntesis y el uso de las mayúsculas colocadas aleatoriamente:

inthe,exquisite;
morning sure lyHer eye s exactly sit,ata little
roundtable
among otherlittle roundtables Her,eyes count slow(ly
obstre peroustimidi ties surElyfl)oat iNg,the
ofpieces ofof sunligh tof fa l l in gof throughof treesOf.
(Fields Elysian
the like,a)slEEping neck a breathing a ,lies
(slo wlythe worn an pa)ris her
flesh:wakes
in little streets
while exactlygir lisHlegs;play;ing;nake;D
and
chairs wait under the trees
Fields slowly Elysian in
a firmcool-Ness taxis, s.QuirM
and, b etw ee nch air st ott er s thesillyold
WomanSellingBalloonS
In theex qui site
morning,
her sureLyeye s sit-ex actly her sitsat a surely!little,
roundtable amongother;littleexactly round, tables,
Her
.eyes

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 87

El sentido caótico de la visión que tiene la voz poética se traduce en todos estos recursos grafológicos, y entre ellos, en la presencia de la mayúscula. Las letras capitales de “n(o)w” (CP 348), además de representar los rayos de la tormenta, como hemos mencionado antes, contribuyen igualmente a ese sentido anárquico de la propia escena, al igual que lo hacen las mayúsculas que representan el sonido de las campanas en “(b” (CP 445), o las de “D-re-A-mi-N-gl-Y” (838) al mostrarnos los colores dorados del atardecer y el temblor de las hojas de los árboles. Las mayúsculas de “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 396), aunque con un efecto icónico de proximidad física, también mantienen lo fragmentado del movimiento del saltamontes protagonista.

Los poemas del *demimundo* son algo más oscuros en cuanto a contenido, ya que están relacionados con el mundo de la prostitución y el París de los años veinte.²⁵ Uno de los ejemplos más evidentes es el de “ thethe” (CP 320), donde Cummings nos presenta a

²⁵ El término *demimundo*, del francés *demimonde*, se emplea como referencia a aquellas personas que siguen un estilo de vida hedonista. Tiene connotaciones negativas y está asociado a prácticas como el alcohol o la droga, así como a la promiscuidad sexual. Fue empleado especialmente desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX, y su origen se remonta a la comedia de Alejandro Dumas hijo publicada en 1855, *Le Demi-Monde*.

unas prostitutas —*chick.chick*— y a los muchachos que las frecuentan —*Tartskids*—, entre los cuales hay uno que le recuerda al “Joven Marinero” de Matisse —*that Matisse like/with-the-chinese-eyebrowsMan*—. Las mayúsculas son frecuentes en este poema, como también lo son en las peleas de boxeo de “i” (CP 387) y “ondumonde” (430), así como en la escena del suicidio de Harry Crosby y Josephine Bigelow en “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319)”. El poema “i will be” (CP 195), una metáfora del acto sexual, es otro ejemplo en el que Cummings recurre a las letras mayúsculas y a otros elementos grafológicos para representar el sentido caótico y fragmentado del acto sexual:

```

                                     i will be
M o ving in the Street of her

bodyfee l inga ro undMe the traffic of
lovely;muscles-sinke x p i r i n g S
          uddenl
Y           totouch
                the curvedship of
                               Her-

....kIss           her:hands
                        will play on,mE as
dea d tunes OR s-crap p-y lea Ves flut te rin g
from Hideous trees [...]
```

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 195

6.3.2.9. ELEMENTO ORGANIZATIVO

Más allá de los usos cargados de significado, en ocasiones Cummings utiliza las mayúsculas para organizar un poema, colocando estos elementos según un esquema determinado que puede afectar a todo el texto, a un fragmento, o a un único verso. En estos casos, la letra capital funciona como elemento que facilita la estructuración del elemento deseado. El empleo de la mayúscula con fines organizativos no es algo nuevo en Cummings. Autores como James Joyce ya lo habían usado para dividir y distinguir títulos y subtítulos (Levenston, 1992: 104), eso sí, como parte del propio discurso narrativo. En 1969, Eve Triem ya afirmaba que las mayúsculas le sirven a Cummings para organizar el poema “sonnet entitled how to run the world” (CP 390) (1969: 34).

En efecto, tanto en este poema como en “FULL SPEED ASTERN)” (CP 327) las letras sirven al autor para estructurar parte de discurso, como si de un listado o una enumeración se tratase:

[...]

A always don't there B being no such thing
for C can't casts no shadow D drink and
E eat of her voice in whose silence the music of spring
lives F feel opens but shuts understand
G gladly forget little having less
with every least each most remembering
H highest fly only the flag that's furled

[...]

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 390

Además del ejemplo anterior, es posible encontrar algunos casos en los que las letras mayúsculas aparecen distribuidas de forma estructurada, sin que aparentemente aporten ninguna función concreta. “Beautiful” (CP 713), por ejemplo, sólo cuenta con dos palabras capitalizadas, que son precisamente las que inician el primer y último verso del poema:

Beautiful

is the
unmea
ning
of(sil

ently)fal

ling(e
ver
yw
here)s

Now

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 713

Otros casos similares son “o” (CP 785) o “n” (CP 814). En el primer texto, las únicas mayúsculas del poema aparecen en el último verso de cada una de las tres estrofas que lo componen —*Rain, Selves y Morning*—, versos que a su vez están alineados a la derecha y aislados del resto. El segundo texto es mucho más complejo:

n
 OthI
 n

 gcan

 s
 urPas
 s

 the m

 y
 SteR
 y

 of

 s
 tillnes
 s

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 814

El esquema que siguen aquí las mayúsculas es mucho más detallado que en otros ejemplos anteriores. Por un lado, las mayúsculas aparecen distribuidas sólo en los versos intermedios de cada estrofa de tres versos; por otro lado, la posición de la mayúscula es variable: CLLC —en el primer verso capitalizado—, LLCLL —en el segundo verso capitalizado—, CLLC —en el tercer verso capitalizado— y LLLCLLL —en el cuarto verso capitalizado—. La posición de las mayúsculas tiene mucho que ver con el hecho de que la estructura es esencial en este poema (Kidder, 1979: 224), algo que no ocurre muy frecuentemente en el discurso experimental de Cummings. Además, extraña el hecho de que la minuciosidad de este recurso se aplique a la totalidad del poema, ya que suele ser más común que este efecto estructural se aplique a pequeña escala, afectando a un número menor de versos (CP 713; CP 782).

6.3.2.10. DIVINIZACIÓN

Entre los usos de la letra capital, uno de los más comunes corresponde a la aplicación de términos relacionados con las divinidades. Se trata de una cuestión sin importancia, ya que por norma, aquellos términos vinculados a Dios deben escribirse en mayúscula. Tal y como afirma Levenston (1992):

The precise significance of capitalization in lyric poetry, it must be admitted, is not always clear. Sometimes it seems to suggest some archetypal, platonic ideal, rather than actual, humdrum entities referred to by lower-case letters. Romantic poets in particular seem addicted to this practice, for example, Wordsworth [...] or Shelley [...].

Levenston, 1992: 31

En efecto, el *CMS* (2010) explica que uno de los usos de las mayúsculas corresponde a las ideas trascendentales, en especial cuando éstas se producen en contextos religiosos (8.93). De hecho, en el caso de la poética de Cummings existen bastantes casos en los que el uso de la letra capital responde a las exigencias normativas para referirse a entidades como *Satán* (CP 278; CP 438), *Jesucristo* (CP 72; CP 207) o *Dios* (CP 577; CP 663; CP 708; CP 711).

Sin embargo, la verdadera innovación aparece cuando éste capitaliza elementos que a priori no deberían ser capitalizados por convención, introduciendo en ellos ese efecto divinizador. El ejemplo más claro se aprecia en “the skinny voice” (CP 72):

```
[...] there is need  
  
of just twenty five cents  
dear friends  
to make it an even  
dollar           whereupon  
  
the Divine Average who was  
  
attracted by the inspired  
sister's howling moves  
off  
will anyone tell him why he should  
  
blow two bits for the coming of Christ Jesus  
  
?  
??  
???  
!  
  
nix,kid
```

Cummings, 1992; en Cummings, 1994a: 72

El poema representa una escena de calle protagonizada por una monja —*the leatherfaced/ woman with the crimson/ nose and coquettishly-/ cocked Bonnet*— y un capitán de la armada —*the/ captain*— mendigan. El poema apareció publicado por primera vez en la revista *Broom*, en julio de 1922, con el título “CARITAS” (Brogan, 1991: 72), destacando el uso de diferentes voces —narrador, capitán, transeúntes— para trazar la imagen deseada. Como ya mencionamos al hablar del énfasis, las únicas mayúsculas de

este texto ponen de relieve a dos elementos clave: los transeúntes —*the Divine Average*— y Dios —*Christ Jesus*—. En concreto, el término *the Divine Average* hace referencia al poema “Song at Sunset”, de Walt Whitman:

SPLENDOR of ended day, floating and filling me!
Hour prophetic-hour resuming the past!
Inflating my throat-you, divine average!
You, Earth and Life, till the last ray gleams, I sing.

Whitman, [1872] 1996: 377

Algunos críticos han reseñado la exaltación del individuo, de ese *promedio divino* que sintetiza el concepto de democracia y en el que Whitman confiaba plenamente.²⁶ Cummings también mantuvo durante toda su vida una confianza ciega en el promedio divino, conservando la idea de que la confianza estaba en el hombre corriente, el hombre de la calle al que imploraba su sentido de individualidad, un tema que ha sido constante en su producción poética. *the Divine Average*, en mayúsculas, subraya la importancia de ese promedio, a la que vez que eleva su status al mismo nivel de lo divino, pues sólo éste término junto al de *Christ Jesus* aparecen capitalizados en la totalidad del poema. El contraste entre lo humano y lo divino es evidente, sobre todo si tenemos en cuenta el tono irónico del texto.

6.3.2.11. ACRÓSTICO

En algunos poemas experimentales de Cummings aparecen palabras con una o varias letras mayúsculas que, de ser tomadas individualmente, forman un nuevo vocablo.²⁷ Este procedimiento no es muy común en su discurso, siendo más frecuentes los casos de emblemas. Sin embargo, los pocos casos que se dan dentro del corpus de poemas merecen especial atención por su contribución al contenido de los textos. Tómese como ejemplo el siguiente poema:

²⁶ En una carta a su padre en 1920, Cummings cita esta expresión y su origen whitmaniano: “[...] I consider that the working-for-one’s-daily along with what one of your preferred singers has happily called ‘The divine average’ (at least I think Walt said it) is in itself a priceless bit of humanly documentary experience—but when you add: plus a change of habitat (which made France, in my case, —brief glimpse though it was,—invaluable as a mental stimulus) I have the one certain irrevocable hunch that this is for me to do without loss of time.” (Cummings, 1920; en Cummings, 1969: 71-72).

²⁷ Según el *OED* (2013), un acróstico es un poema, un puzle u otra composición en la que ciertas letras de cada línea forman una palabra o palabras. El *DRAE* (2001), además, amplía esta designación a la palabra o frase formada por tal procedimiento.

!
o(rounD)moon, how
do
you(rouNd
er
than roUnd)float;
who
lly&(rOunderthan)
go
:ldenly(Round
est)
?

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 722

El texto es una descripción de la luna, redonda, flotando en el horizonte y con tintes dorados. Tal y como se aprecia, las únicas letras mayúsculas del texto son *D, N, U, O* y *R*, que unidas dan como resultado *ROUND*. Para crear el acróstico, Cummings repite la palabra *round* en cinco ocasiones, flexionando la base con los morfemas *-er* y *-est*. En cada uno de los usos, toma una de las cinco letras que componen la palabra *round*. Este procedimiento de repetición, además, sigue un orden inverso, comenzando por la última letra de la palabra y acabando por la primera:

rounD
rouNder
roUnd
rOund
Roundest

El movimiento de la letra mayúscula es similar al de la luna cuando aparece, constituyéndose este acróstico como un ejemplo más de iconicidad visual. El poema “as if as” (CP 423) muestra otro ejemplo de acróstico en su último verso:

[...]

mmamakmakemakesWwOweRworLworld

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 423

La palabra resultante, *WORLD*, está vinculada con el contenido del poema: una descripción del amanecer. Kidder (1979) define el texto como “an experimental typograph describing the world into view at dawn” (1979: 117), y en efecto, el propio mundo se hace visible sólo después de que la luz del sol comience a descubrirnos este mundo. Las mayúsculas no sólo crean una nueva palabra, sino que además transmiten ese sentido progresivo de iluminación gracias en parte a la disposición tipográfica y a la repetición constante del término, tal y como ocurría con la palabra *round* en el poema anterior:

m
ma
mak
make
makes

W
wO
woR
worL
world

Finalmente, el poema “F is for foetus(a)” (CP 635) incluye sólo tres mayúsculas — *F*, *D*, y *R*— en una composición que satiriza al presidente Roosevelt, y cuyas letras iniciales se corresponden con las letras capitales:

F is for foetus [...]

a hyperhypocritical D

mocra
c(sing
down wit the fascist beast
boom

boom) [...]

honey swoRkey mollypants

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 635

La referencia al presidente es evidente en este empleo de la letra capital, pero también lo es en los últimos versos del poema, donde Cummings manipula una oración dicha por Roosevelt en un discurso de 1941 a favor de la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. El discurso original hacía referencia a cuatro libertades básicas: de expresión, de culto, de trabajo y de una vida sin miedo.²⁸ A partir de éstos, Cummings prefiere emplear el término *freedom from freedom*, criticando la visión del presidente y su empeño en formar parte del conflicto armado. Esta animadversión se revela además en el uso de un lenguaje coloquial —*punk*, *poppa*—, de términos despectivos —*hyperhypocritical Dmocrac*—, e incluso de registros coloquiales —*two eyes for an eye, four teeth for a tooth*—. Un rechazo a la guerra que el autor manifestó a lo largo de toda su vida, con frecuencia a través de poemas satíricos similares a este.

²⁸ El discurso fue pronunciado el 6 de enero de 1941, cuando Europa estaba bajo las órdenes de los nazis. Roosevelt extendía de esta manera los derechos de los ciudadanos americanos al resto del mundo, tratando de justificar la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. A pesar de que la aprobación del Congreso no se produjo hasta muchos meses después, la importancia que ha tenido este discurso es innegable. El Museo Presidencial de FDR ofrece información sobre este discurso (<http://www.fdrlibrary.marist.edu/fourfreedom>) así como acceso al texto completo (<http://www.fdrlibrary.marist.edu/pdfs/fftext.pdf>).

6.3.2.12. EMBLEMA

Cuando se incluyen en un poema diversas palabras con alguna o algunas letras capitalizadas y entre todas estas palabras podemos formar un sintagma u oración estamos hablando de un emblema. La diferencia principal con el acróstico es que en éste último sólo tomamos las letras capitalizadas, mientras que en los casos de emblema, debemos tener en cuenta las palabras enteras, independientemente de las letras que tenga en mayúscula o de la posición que éstas ocupen.

En ocasiones, el emblema o slogan está ya formado, y su reconocimiento es muy sencillo. El caso de *Woman Selling Balloons* en el poema "inthe,exquisite;" (CP 87) es muy claro, ya que además de añadir las mayúsculas y suprimir los espacios en blanco, Cummings aísla el sintagma en un único verso, en un texto que además destaca por una fragmentación extrema. El emblema, sin embargo, permanece intacto. Un ejemplo parecido es el del texto "it)It will it" (CP 362), un poema sobre la amenaza de la muerte y la eternidad del amor. La última parte concluye tal y como mostramos a continuación:

```
[...]
  yet shall
our Not to
be

deciphered
selves

merely Continue to experience

a neverish subchemistry of
alWays

)fiercely live whom on

Large Darkness And The Middle Of
The
E

a
r
t
H
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 362

Las mayúsculas al comienzo de cada palabra de los últimos versos destacan la inevitabilidad de la muerte, y con ella, la eterna oscuridad. La formación de este emblema se debe no sólo al uso de las mayúsculas sino también a la apariencia visual de las dos últimas estrofas, en las que especialmente al final los versos se han limitado a una única letra. Esta distribución provoca en el lector una lectura en picado hacia abajo, simulando la bajada a la tierra de la que habla el poema.

El emblema “Nobody Understand Her RERLY” (CP 400), en el que dos personas se obstaculizan mutuamente al hablar, enfatiza precisamente la falta de entendimiento entre ambos personajes. La oración es el resumen de esta voz trabada del poema, interrumpida constantemente por la voz señalada entre paréntesis. El poema “(listen” (CP 835), una celebración del amor y de la primavera, es otro ejemplo en el que el lector encuentra el emblema de forma clarísima al final del texto, constituyéndose como una reafirmación de la fortaleza del amor que existe entre los dos amantes, un sentimiento que nadie podrá nunca parar:

[...]

you and i may not
hurry it with
a thousand poems
my darling
but nobody will stop it

With All The Policemen In The World

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 835

Sin embargo, no siempre el emblema aparece de una forma tan evidente: con bastante frecuencia el lector tiene que crear el emblema uniendo y ordenando las palabras que aparecen capitalizadas. En el poema “windows go orange in the slowly” (CP 103), en el que Cummings describe un atardecer anaranjado, se puede recomponer la construcción *Dark [...] Again* en referencia al sentido cíclico con el que a diario se pone el sol. De temática similar, “ sunset)edges become swiftly” (CP 346) se centra en la escena de un atardecer de invierno con la gente caminando de vuelta a casa. La construcción *fEEt [...] noWheregoingALwaYS* ejemplifica los pasos de la gente deambulando por las calles rumbo a ninguna parte. El poema “thou/firsting a hugeness of twi/-light” (CP 350) resume muy bien su contenido gracias a la construcción *Star [...] breaThing*, al igual que *It [...] Will* nos recuerda con aplomo la amenaza de la muerte descrita en el poema (CP 362). En “snow)says!Says” (CP 417), donde Cummings retrata la caída de la nieve en un cementerio, la expresión *Says [...] wordLessly* pone de relieve el silencio con el que esta caída se produce. Otros ejemplos como estos se encuentran en los poemas CP 426, CP 429, CP 455, CP 713, CP 740 o CP 779.

En definitiva, y después de haber visto todos estos ejemplos, resulta incuestionable el hecho de que E. E. Cummings emplea las letras mayúsculas con diversos efectos expresivos que contribuyen a reforzar el contenido del poema. Apoyado en las letras minúsculas, que le sirven como marco sobre el que hacer funcionar las mayúsculas, el autor alcanza doce efectos diferentes a lo largo de su poesía experimental, y al menos en lo que concierne a nuestro corpus de análisis. Todo esto nos permite afirmar, que muy

probablemente este sea el recurso grafológico que Cummings emplea con mayor productividad dentro de su poesía experimental.

6.4. LA ANATOMÍA DEL TIPO

A pesar de la notable evidencia con la que Cummings se aprovecha de la forma de algunas letras, este proceso no aparece con excesiva frecuencia dentro del discurso poético experimental del autor, concentrándose sobre todo en su producción de los años treinta y cuarenta. Por un lado, son pocas las letras que se ven “explotadas” en este sentido, destacando principalmente las vocales <o>, <i> y <e>, así como algunas consonantes como la <s> o la <l> (v. tabla 6.4). Por otro lado, el uso icónico de estas letras sucede de forma aislada, pues apenas llegan a veinte los poemas que lo incluyen en nuestro corpus de análisis.

Tabla 6.4. Casos de iconicidad visual en los tipos empleados por E. E. Cummings

LETRA <o>	Ojos	CP 72, CP 195, CP 426, CP 436, CP 610, CP 740.
	Luna	CP 351, CP 383, CP 384.
	Bola de beisbol	CP 392.
LETRA <s>		CP 347.
LETRA <e>		CP 715.
LETRA <i>	Masculidad, individualidad, singularidad.	

De todas las letras de las que E. E. Cummings aprovecha su potencial visual, la más usada es la vocal <o>. Entre sus usos más directos, esta vocal se emplea como sustituta de los ojos, la luna o una pelota de beisbol, pero también para indicar cuestiones más abstractas como la plenitud (Terblanche, 2007: 156), el movimiento circular (Terblanche, 2007: 156), la feminidad (Terblanche, 2007: 156) o los procesos terrenales (Terblanche, 2010: 182).²⁹ El valor más frecuente de esta vocal es el de los ojos, el cual se puede encontrar en poemas como “the skinny voice” (CP 72), “i will be” (CP 195), “theys sO alive” (CP 426), “Spring(side)” (CP 436) y “tw” (CP 610). El siguiente fragmento es un ejemplo de este uso:

²⁹ Etienne Terblanche (2007, 2010) ha mostrado un particular interés en el aprovechamiento visual de las letras por E. E. Cummings. Para conocer todos los posibles valores que la autora les atribuye, consultar Terblanche y Webster (2007) y Terblanche (2007, 2010), trabajos en los que la autora se centra principalmente en la dicotomía formada por las vocales <o>/<i>.

[...]
Maybe Mandolins
 l oo k-
pigeons fly ingand
[...]

Cummings, 1925; en Cummings, 1994a: 195

La luna también es un valor relativamente frecuente asociado a esta vocal, presente en poemas como “twi-“ (CP 351), “mOOOn Over tOWns mOOOn” (CP 383) y “moon over gai” (CP 384). El siguiente fragmento, tomado de “moon over gai” (CP 384), es un buen ejemplo:

[...]
O:
m
o
o
n
[...]

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 384

Pero sin duda, el poema que mejor ejemplifica el valor icónico de la vocal <o> es “mOOOn Over tOWns mOOOn” (CP 383), en cuyos versos la voz poética presenta la luna como elemento central y contrapuesto a las ciudades sobre las que se asoma:

mOOOn Over tOWns mOOOn
whisper
less creature huge grO
pingness

whO perfectly whO
flOat
newly alOne is
dreamest

oNLY THE MOON o
VER ToWNS
SLoWLY SPRoUTING SPIR
IT

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 383

Entre otros valores auxiliares, destaca especialmente el caso del poema “o pr” (CP 392), en el que la letra <o> ha sido interpretada como una bola de béisbol:

o pr
gress verily thou art m
mentous superc
lossal hyperpr
digious etc i kn
w & ifyou d

n't why g
to yonder s
called newsreel s
called theatre & with your
wn eyes beh

ld The
(The president The
president of The president
of the The)president of

the(united The president of the
united states The president of the united
states of The President Of The)United States

Of America unde negant redire quemquam supp
sedly thr
w
i
n
g
a
b
aseball

Cummings, 1935; en Cummins, 1994a: 392

El poema, que representa una crítica al presidente de los Estados Unidos y al progreso a través de la descripción del saque de honor en un partido de beisbol, abre con el aislamiento de la vocal <o> en el verso primero. De esta forma, la vocal queda separada de la siguiente palabra por un espacio en blanco, y marcada visualmente por su alineación a la izquierda con respecto al resto de los versos. Igualmente, la vocal es suprimida en algunas palabras en las que deberían incluirse, y que curiosamente ocupan las últimas posiciones de cada verso en las dos primeras estrofas: *progress*, *momentous*, *supercolossal* o *socalled*, por citar algunos ejemplos. Desplazada de su posición original, Cureton (1986: 249-248) y Webster (2002: 16) consideran que se trata de la bola de béisbol que se pierde en el inicio del partido, con el saque de honor. De ahí su pérdida posterior en los siguientes versos.

Si bien la vocal <o> es la más productiva en los poemas de Cummings, destacan otras funciones como la de la letra <s> en *spirals* (CP 347), que simula el movimiento descrito en el poema, o el de la <e> en las palabras como *eyes* y *see* (CP 715), empleadas también utiliza para indicar los ojos de los protagonistas. Estos usos se suman a los ya estudiados por Terblanche (2007, 2010), quien cree que la letra <i> hace referencia a valores como la masculinidad (2007: 158; 2010: 181), la unidad o la singularidad (2010:

181). Sobre el punto de la misma vocal, Terblanche (2007, 2010) considera que en ocasiones puede simular el brillo de una estrella (2007: 163; 2010: 181), una semilla o el comienzo de una acción cíclica (2010: 181).

Normalmente, el aprovechamiento visual de las letras va acompañado de algún tipo de demarcación por la cual el lector percibe con mayor facilidad dicho proceso. Así ocurre, por ejemplo, con el uso de los espacios en blanco en el poema “tw” (CP 610), en el que Cummings aísla la vocal <o> en dos versos diferentes para simular los ojos de los dos protagonistas de la escena descrita:

```
tw  
  
o o  
ld  
o  
  
nce upo  
  
n  
a(  
n  
  
o mo  
  
re  
)time  
me  
  
n  
  
sit(l  
oo  
k)dre  
  
am
```

Cummings, 1950, en Cummings, 1994a: 610

Junto a los espacios en blanco, los paréntesis y las letras mayúsculas también son empleados por Cummings con la misma intención, como se aprecia especialmente en los dos primeros versos del poema “the(oo)is” (CP 740):

the(oo)is

lOOk
(aliv
e)e
yes

are(chIld)and

wh(g
o
ne)
o

w(A)a(M)s

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 740

Este ejemplo resulta particularmente interesante, pues en él Cummings marca el aprovechamiento visual mediante dos formas diferentes (paréntesis y letras mayúsculas) aplicadas sobre las mismas letras <oo>, lo que provoca dos efectos diferentes. Si en el primer verso, la expresión (oo) hace referencia a los ojos de un niño, en el segundo, lOOk indica además su apertura mayor, provocando un efecto de asombro en el protagonista. El propio Cummings delibera sobre esta composición en una carta personal a un lector en 1960:

[...] what at first impresses me as a merely pair of wideopen eyes — “the(oo)is”— becomes an intense stare —“lOOk”— of alive eyes-which-say-yes —“(aliv/e)e/yes”— belonging to a child who is(reminds me of)myself — “are(chIld)and”— who’s gone —“wh(g/o/ne)/o”— leaving me with a memory of his eyes —“o...o”— &,by becoming was instead of is(i.e. disappearing)at the same time becoming-intensely(the am of)myself —“w(A)a(M)s”

Cummings, 1960; en Cummings, 1969: 268

De esta manera, el autor marca forzosamente los casos de aprovechamiento visual de determinadas letras, ya que de no producirse dicha demarcación, las probabilidades de que el lector fuera consciente de tal uso se verían considerablemente reducidas.

En definitiva, podemos afirmar que E. E. Cummings aprovecha en ocasiones la apariencia visual de determinados tipos, si bien su frecuencia es menor que la de otros recursos tipográficos como las mayúsculas o el uso del pronombre “i”. Esto nos lleva directamente al siguiente apartado, dedicado a otras cuestiones tipográficas que son empleadas por el autor de forma esporádica y aislada a lo largo de su producción poética.

6.5. OTRAS CUESTIONES TIPOGRÁFICAS

Además de la diferenciación entre minúscula y mayúscula, del uso del pronombre “i” y del aprovechamiento ocasional de la forma de los tipos, E. E. Cummings emplea otros elementos tipográficos con fines estéticos a lo largo de su dilatada producción poética, como son las cifras, las letras versalitas o el símbolo et [&]. Estas otras opciones tipográficas ocurren con menos frecuencia y parecen ser menos efectivas, contribuyendo de manera escasa al contenido de los versos. Además, de todas las variantes tipográficas posibles, Cummings utiliza con fines expresivos sólo un pequeño grupo de elementos, limitado probablemente por el uso de la máquina de escribir como principal medio de composición. En este apartado explicamos el uso que hace E. E. Cummings de las letras versalitas, los símbolos tipográficos y las cifras, y como siempre, aportamos ejemplos tomados de *Complete Poems 1904-1962* (1994a) para justificar nuestras palabras. Con este apartado cerramos definitivamente el capítulo dedicado a la tipografía.

6.5.1. LETRAS VERSALITAS

Las letras versalitas son empleados por E. E. Cummings con el único fin de poner título a pequeños grupos de poemas que aparecen en sus publicaciones. Éste es el caso de *Tulips & Chimneys* (1922) y *& [AND]* (1925), así como el grupo FIVE AMERICANS, incluido en *is 5* (1926). Esta práctica se aprecia con claridad en el índice de *Tulips & Chimneys* (1922) (ver imagen 6.1), donde contrasta la diferencia tipográfica entre el título TULIPS, correspondiente a una sección, y los diferentes grupos de poemas que se incluyen dentro del mismo, todos ellos con un título impreso en letra versalita. Este tipo de letra se concibe, pues, como un elemento meramente discriminatorio, que sirve para organizar de forma más clara la estructura general de estos libros: los grandes apartados en mayúscula, los pequeños grupos en versalita. Las publicaciones posteriores a *Tulips & Chimneys* (1922) y *& [AND]* (1925), al no emplear secciones ni grupos de poemas, no utilizan la letra versalita, por lo que el autor abandona definitivamente su uso en a partir de los años treinta.³⁰

³⁰ El único libro que sí volvió a incluir secciones fue *1 x 1 [One Times One]* (1944); sin embargo, en este caso el autor empleó mayúsculas para denominar los tres grandes apartados en los que se subdivide la publicación.

Imagen 6.1. Comienzo de índice de Tulips & Chimneys (1922) (Cummings, 1994a: vii)

Tulips & Chimneys (1922 Manuscript)	
TULIPS	
EPITHALAMION	3
OF NICOLETTE	8
SONGS	
I (thee will i praise between those rivers whose	9
II when life is quite through with	11
III Always before your voice my soul	12
IV Thy fingers make early flowers of	14
V All in green went my love riding	15
VI Where's Madge then,	16
VII Doll's boy 's asleep	17
VIII cruelly,love	18
IX when god lets my body be	19
PUELLA MEA	20
CHANSONS INNOCENTES	
I in Just-	27
II hist whist	28
III little tree	29
IV why did you go	30
V Tumbling-hair	
picker of buttercups	
violets	31
ORIENTALE	
I i spoke to thee	32
II my love	33
III listen	34
IV unto thee i	35
V lean candles hunger in	36
VI the emperor	37
AMORES	
I your little voice	
Over the wires came leaping	41
II in the rain-	42
III there is a	43
IV consider O	44
V as is the sea marvelous	45

Asimismo, el índice empleado en *Complete Poems (1904-1962)* (1994a) utiliza también la letra versalita para aquellos poemas que sí poseen título, y que son minoría (v. imagen 6.1). En estos casos, la edición del libro es un tanto contradictoria, pues si comprobamos el poema en cuestión, veremos que la letra empleada para el título no es versalita, sino mayúscula.

6.5.2. SÍMBOLOS TIPOGRÁFICOS

Los símbolos tipográficos que emplea E. E. Cummings se enmarcan todos dentro de la categoría de los símbolos *no alfabetizables*, según la clasificación de la *OBLE* (2012). Dentro de la colección de poemas que hemos analizado, el autor emplea los símbolos monetarios del dólar [\$] y de la libra [£], el signo matemático que indica igual a [=] y el signo et [&]. La frecuencia con la que aparecen los símbolos del dólar, la libra y el igual a es diminuta, pues apenas hemos encontrado seis ejemplos en todo el corpus de análisis (v. tabla 6.5); sin embargo, el signo et [&] es empleado en más de sesenta ocasiones. Además, en todos estos ejemplos, la contribución de los símbolos es siempre visual, como vamos a ver en los siguientes apartados.

Tabla 6.5. Símbolos tipográficos en la poesía experimental de E. E. Cummings

\$	CP 242, CP 635, CP 792.
£	CP 332.
=	CP 319, CP 330, CP 431.
&	CP 108, CP 195, CP 228, CP 242, CP 246, CP 268, CP 273, CP 287, CP 318, CP 319, CP 321, CP 339, CP 343, CP 346, CP 347, CP 348, CP 350, CP 351, CP 354, CP 362, CP 372, CP 384, CP 387, CP 389, CP 392, CP 419, CP 421, CP 423, CP 430, CP 431, CP 432, CP 430, CP 444, CP 448, CP 464, CP 471, CP 532, CP 536, CP 571, CP 604, CP 632, CP 653, CP 655, CP 668, CP 676, CP 680, CP 696, CP 697, CP 699, CP 701, CP 703, CP 708, CP 715, CP 719, CP 722, CP 725, CP 726, CP 727, CP 729, CP 782, CP 789, CP 791, CP 792, CP 793, CP 803, CP 823, CP 830.

6.5.2.1. DÓLAR [\$]

El símbolo monetario del dólar [\$] se utiliza para designar la moneda oficial de un gran número de países del mundo. Este símbolo posee un doble valor: por un lado, identifica la moneda conocida como peso, oficial en países como Argentina, Chile, México, Uruguay, Colombia y Cuba; por otro lado, designa la moneda conocida como dólar, y que no sólo es oficial en Estados Unidos, sino también en Puerto Rico y Ecuador (OBLE, 2012: 211). En combinación con otros signos, también identifica al dólar australiano [A\$], al dólar canadiense [C\$] y al córdoba [C\$], moneda oficial en Nicaragua.

Este símbolo aparece en sólo tres poemas a lo largo de toda la producción poética de E. E. Cummings: “IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M” (CP 242), “F is for foetus(a)” (CP 635) y “fearlessandbosomy” (CP 792). Cuando el autor utiliza este signo, lo hace en sustitución directa de la palabra *dollar* o *dollars*. De esta manera, el símbolo funciona de forma ortodoxa, pues como reconoce la OBLE (2012), “los símbolos se leen reproduciendo la palabra que designa, en la lengua del texto, el concepto que el símbolo representa” (2012: 155).

Tomemos como ejemplo el poema “IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M” (CP 242):

```
IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M
TOLD $ SEVERAL MILLION
FINKLESTEIN(FRITZ)LIVES
AT THE RITZ WEAR
earl & wilson COLLARS
```

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 242

En este caso, el símbolo del dólar aparece seguido de la expresión *several million*. Tal y como indica la OBLE (2012), “en América, por influjo anglosajón, estos símbolos suelen aparecer antepuestos” (2012: 157). El segundo verso, por tanto, incluye este símbolo en sustitución de la palabra *dollars*, y usado de manera correcta, antes de la cantidad que expresa el valor monetario.

Sin embargo, en los otros dos poemas en los que se incluye este símbolo, éste puede sustituirse tanto por *dollars*, en referencia a la moneda estadounidense, como por

Money, entendido como medio de cambio de curso legal. En el caso de “F is for fouetus(a” (CP 635), Cummings introduce tres veces este símbolo como representación de uno de los valores de F. D. Roosevelt, presidente de los Estados Unidos:

[...]

boom)two eyes

for an eye four
teeth for a tooth

(and the wholly babble open at
blessed are the peacemuckers)

\$ \$ \$ etc [...]

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 635

En este poema, en el que la voz poética critica al presidente de los Estados Unidos por su política beligerante, los versos hacen referencia a cuestiones como la guerra, el sentimiento de venganza —*two eyes/ for an eye four/ teeth for a tooth*— y el capitalismo —*\$ \$ \$*—. Donde se ven estos tres símbolos, se lee en realidad *money, money, money*. El signo tipográfico se convierte así en una simple representación directa de este concepto, aunque con un alto componente visual. De forma prácticamente idéntica, “*fearlessansbosomy*” (CP 792) describe a una mujer anciana *who/ / liked men horses roses/ / & \$(in/ that/ order)*.

6.5.2.2. LIBRA [£]

El símbolo monetario de la libra [£] se utiliza generalmente para designar la moneda oficial de Reino Unido, y también para la ya desaparecida lira italiana. E. E. Cummings emplea este signo sólo en una ocasión dentro del conjunto de poemas analizados, y al igual que ocurría con el símbolo del dólar, aquí también es sustituible por la palabra *pounds*. La única diferencia con respecto al símbolo del dólar está relacionada con la posición del signo, pues en este caso aparece dispuesto después del valor numérico que indica la cantidad monetaria:

Lord John Unalive(having a fortune of fifteengrand
£
[...])

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 332

Este poema, que ya ha sido mencionado con anterioridad, es una descripción de un magnate británico que posee quince millones de libras —*fifteengrand/ £*—. El símbolo,

que de nuevo actúa como mero suplente de la palabra *pounds*, es también un indicativo de la procedencia de este personaje.³¹

6.5.2.3. IGUAL A [=]

El signo igual a [=] es un símbolo matemático que se utiliza para indicar igualdad entre dos elementos, siendo siempre colocado en medio de ambos. E. E. Cummings utiliza este signo en tres poemas: “y is a WELL KNOWN ATHELETE’S BRIDE” (CP 319), “but granted that it’s nothing paradoxically enough beyond mere personal” (CP 330) y “floatfloatloflf” (CP 431). En los tres casos, el símbolo es sustituible por la expresión *equals to*, aunque sólo en uno de ellos su carácter es marcadamente matemático.

En el poema “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319), la voz poética inicia la descripción de un suicidio presentando a los dos protagonistas de la noticia. La particularidad de esta presentación radica en la sustitución de los nombres de ambos personajes por dos letras, <y> y <z>, tal y como sucede en matemáticas con los elementos que constituyen una incógnita aún por resolver:

```
y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE
(lullaby)
& z

=an infrafairy of floating
ultrawrists [...]
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 319

Como vemos en este inicio del poema, el símbolo igual a [=] define al segundo de los personajes que integran la pareja protagonista. En primer lugar, la letra <y> hace referencia a Josephine Bigelow, esposa de Albert Bigelow —*a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE*— y amante de Harry Crosby. En segundo lugar, la letra <z> sustituye a Harry Crosby, a quien define la voz poética como *an infrafairy of floating ultrawrists*. En este caso, el símbolo *igual a* sólo funciona como un sustituto de la expresión *equals to*, así como del verbo *to be [is]*. Así, podemos hablar de una construcción intensiva en la que se identifican los dos constituyentes: *x [is] y*. El hecho de emplear las letras las dos letras como referentes de los dos personajes supone una acentuación del carácter matemático de la tipografía empleada en esta escena, de la que el símbolo *igual a* también forma parte.

Especialmente interesante resulta el poema “but granted that it’s nothing paradoxically enough beyond mere personal” (CP 330), en el que la voz poética ofrece un contexto matemático en el que incluir el uso del signo *igual a*. En este caso, el texto del

³¹ Sabemos del origen de este personaje por su particular pronunciación de la palabra *most* —*maost*— y *cultura* —*keltyer*—, así como por el uso del título *Lord* que aparece al comienzo del poema.

poema puede leerse como una crítica a la ciencia, y para ello se apoya en la creación, en el último verso, de una falsa fórmula matemática:

```
but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal
pride which tends to compel me to decline to admit i've died)
seeing your bald intellect collywobbling on its feeble stem is
believing science=(2b)-a herr professor m
```

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 330

El poema, que más bien parece un trabalenguas, equipara la muerte de la voz poética —*mere personal/ pride which tends to compel me to decline to admit i've died*— con su confianza en la ciencia —*seeing your bald intellect collywobbling on its feble stem is/ believing science*—: el protagonista muere intelectualmente hablando, pues cree en la validez de la ciencia y en sus avances. De esta manera, la ciencia queda definida mediante una fórmula matemática que carece de sentido, y en la que Cummings emplea el signo *igual a [=]*:

$$\text{science} = (2b)^{-a}$$

Finalmente, el último de los usos del signo *igual a [=]* aparece en “floatfloatlofl” (CP 431), un poema que Cummings compuso para el bailarín Paul Draper. La última parte de la composición termina así:

```
[...]
-cupidoergosum
spun=flash
omiepsicronlonO-
megaeta?
      P
      aul D-as-in-tip-toe r
apeR
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 431

El primero de estos últimos versos, —*cupidoergosum*, es una variación del famoso “Cogito, ergo sum” (Pienso, luego existo) de Descartes. En este sentido, el autor transforma el verbo *cogito* (pienso) por *cupido* (siento). El resultado es una de las máximas por las que se rige el autor norteamericano: siento, luego existo; el sentimiento antes que el pensamiento. El segundo verso, en el que aparece el signo *igual a*, se lee *spun=flash*, y en él, la voz poética identifica el salto del bailarín —*spud*— con un destello de luz —*flash*—. El símbolo, en este caso, vuelve a ser un sustituto de la expresión *equals to*,

aunque en este caso es independiente de cualquier referencia matemática o científica. Los dos siguientes versos son confusos —*omiepsicronlon0—/ megaeta—*, ya que en ellos se combinan los nombres de varias letras del alfabeto griego: épsilon, ómicron, omega y eta. Finalmente, el poema concluye con el nombre del protagonista, Paul Draper, en el que la voz poética incorpora la expresión *as-in-tip-toe* incrustada dentro del apellido, *p/ aul D-as-in-tip-toe r/ apeR*, indicando de esta forma el particular movimiento del bailarín.

6.5.2.4. ET [&]

El símbolo et [&], que en inglés recibe el nombre de *ampersand*, se emplea como sustituto de la conjunción coordinada copulativa *y*.³² La apariencia de este símbolo tipográfico se debe a la superposición de las letras <e> y <t>, las cuales forman la conjunción latina *et* de la que proviene (ver imagen 6.2.). Lennard explica en su libro que durante un tiempo, este símbolo se usó como sustituto de *et* dentro de algunas palabras, como por ejemplo *&ernity* y *b&ter* ([1996] 2005: 140). El nombre en inglés de este símbolo viene de la expresión “and *per se* and” que se decía al relatar el alfabeto, y que acabó evolucionando en el término *ampersand* (Lennard, [1996] 2005: 140). Aunque algunos autores han señalado el origen de este símbolo en Tiro, secretario de Cicerón, en realidad proviene de un sistema romano de ligaduras, como atestiguan diversos grabados de Pompeya (*OETD*, 2012). Entre sus funciones, Lennard ([1996] 2005) señala algunas como las de eliminar la ambigüedad, establecer jerarquías en listados, ahorrar espacio, rellenarlo, así como la de provocar una intención decorativa ([1996] 2005: 140). El uso de este signo ha destacado especialmente en el Renacimiento, donde los impresores favorecieron su empleo (Levenston, 1992: 35).

Imagen 6.2. Evolución del símbolo et



A partir de los análisis realizados, podemos decir que de todos los símbolos empleados por Cummings, éste es el que el autor utiliza con mayor frecuencia. El signo et [&] aparece aproximadamente en 68 de los 170 poemas que componen nuestro corpus de análisis. Su uso es, además, continuado a lo largo del tiempo y las publicaciones, apareciendo por vez primera en *Tulips & Chimneys* (922) y manteniéndose hasta sus

³² Aunque en su uso común en español solemos referirnos a este símbolo por su nombre inglés, la *OBLE* (2012) se refiere a ella como *et* (2012: 211), en referencia al origen latino de la expresión.

últimas composiciones. El poeta emplea el signo et normativamente para indicar conjunción, pero también creativamente aportando cuatro valores principales: iconicidad, reproducción de elementos reales, esquema y caos (v. tabla 6.6).

Tabla 6.6. Funciones normativas y creativas del signo et en la poesía experimental de E. E. Cummings

FUNCIONES NORMATIVAS	CONJUNCIÓN	CP 195, CP 228, CP 246, CP 268, CP 273, CP 318, CP 319, CP 321, CP 339, CP 343, CP 348, CP 350, CP 351, CP 354, CP 372, CP 384, CP 387, CP 389, CP 392, CP 423, CP 448, CP 532, CP 536, CP 571, CP 653, CP 668, CP 680, CP 697, CP 699, CP 701, CP 703, CP 708, CP 719, CP 726, CP 727, CP 782, CP 789, CP 791, CP 823, CP 830.
FUNCIONES CREATIVAS	ICONICIDAD	CP 469, CP 536, CP 830.
	REPRESENTACIÓN DE ELEMENTOS REALES	CP 228, CP 242.
	ESQUEMA	CP 416.
	CAOS	CP 421, CP 430, CP 431, CP 444, CP 655.

La primera vez que E. E. Cummings incorporó este signo fue en el poema “into the strenuous briefness” (CP 108), publicado en mayo de 1920 en la revista *The Dial*.³³ En una carta a su padre enviada un mes después de esta publicación, Cummings le cuenta la alegría que siente por haber hecho algo novedoso, en referencia al uso de este símbolo y a la supresión de un espacio en blanco después de una coma: “After all, sans blague and Howells, it is a supreme pleasure to have done something FIRST —and ‘roses & hello’ also the comma after ‘and’ (‘and, ashes’) are Firsts.” (Cummings, 1920; en Cummings, 1969: 71).³⁴

En este sentido, el empleo de este signo guarda una enorme vinculación con la publicación de *Tulips and Chimneys* en 1923, y de *& [AND]* en 1925. Como explica Richard Kennedy en *Dreams in the Mirror* ([1980] 1994a), E. E. Cummings eligió *Tulips & Chimneys* como título de su primera publicación poética como ejemplo de las parejas disparatadas que él mismo y William Slater Brown se inventaban cuando estaban juntos (1994a: 206).³⁵ El autor mostró un deseo expreso por mantener este símbolo en el título, y que no lo sustituyeran por la palabra *and* (1994a: 206). Sin embargo, cuando Thomas Setzser decidió finalmente publicar el libro, el editor acabó eliminando más de la mitad de los poemas y cambiando el signo et [&] por la conjunción *and*. El título definitivo acabó siendo *Tulips and Chimneys* (1923). No contento con el cambio, Cummings decidió publicar los

³³ Anteriormente, Cummings ya había empleado este signo en algunas cartas personales, como atestigua, por ejemplo, una misiva del autor en 1918 durante su tiempo en Camps Deven, Francia (Kennedy, 1994a: 173).

³⁴ Siguiendo la composición original de la carta escrita por Cummings, hemos suprimido el espacio en blanco que, por norma, debe aparecer después de una coma.

³⁵ Algunas de esas parejas disparatadas eran “lilacs and monkeywrenches”, “creeds and syringes” o “hangmen and tea kettles” (Kennedy, 1994a: 206).

poemas que habían quedado fuera dos años después, recopilados la mayoría bajo el título & [AND].³⁶

USOS NORMATIVOS

El principal uso que hace E. E. Cummings del símbolo *et* es normativo, pues el autor lo incorpora en la gran mayoría de las ocasiones con una clara intención *conjuntiva*. De los sesenta y ocho poemas del corpus que incluyen este signo, más de sesenta lo hacen con este tipo de pretensión, aunque en algunos casos puedan derivarse matices adicionales. Desde el punto de vista discursivo, este empleo del signo no posee ningún valor, tan sólo el que pueda derivarse de la percepción visual que provoca ver un símbolo tipográfico de estas características donde cabría esperar una conjunción coordinada copulativa. Dentro del uso *conjuntivo*, además, se distinguen dos tipos de combinaciones: las que se producen entre palabras y las que se dan entre oraciones. Ambas se suceden con la misma frecuencia a lo largo del corpus, y la única diferencia entre ellas es, que en el caso de las primeras, la conexión que se produce entre los elementos se percibe más fuerte y directa.

En las combinaciones coordinadas copulativas *entre palabras*, existe un proceso de homología entre los elementos coordinados que no se da con tanta evidencia en el caso de las oraciones. El motivo quizá sea que estos elementos se perciben más cerca en el espacio y sin interferencias lingüísticas de ningún tipo, como sucede en expresiones del tipo *Helen & Cleopatra* (CP 228), *internalexanding & externalcontracting* (CP 246), *herSelf & Himself* (CP 319), *ladies & gentlemen* (CP 321), *stamen & pistil* (CP 343) o *bats & mice* (CP 354). En ocasiones, el símbolo aparece dentro de patrones repetitivos como *m ore& [...]* *mor e* (CP 423), *& so on & so on* (CP 464), *falling & falling & falling [...]* *& falling* (CP 715) o *more & more & still More* (CP 727), así como en enumeraciones del siguiente tipo:

Death is strictly scientific & artificial & evil & legal (CP 604)
by the look feel taste smell & sound (CP 676)
oneatt wothreefourfi ve& six (CP 725)
men horses roses & \$ (CP 792)

En las combinaciones coordinadas copulativas *entre oraciones*, la vinculación entre elementos no es tan fuerte como acabamos de ver, por lo que la aportación del símbolo *et* queda reducida prácticamente a la nada. El siguiente poema, “dominic has” (CP

³⁶ Todos los poemas que quedaron fuera de *Tulips and Chimneys* (1923) se repartieron en dos publicaciones diferentes, ambas de 1925: por un lado, Cummings publicó *XLI Poems* con la ayuda de MacVeagh; por otro lado, hizo lo mismo con & [AND], aunque ésta tuvo que ser una publicación privada.

680), es un buen ejemplo de este tipo de construcciones, las cuales se dan en diferentes ocasiones a lo largo de la composición, y debido al tono narrativo de la misma:

dominic has
a doll wired
to the radiator of his
ZOOM DOOM
icecoalwood truck a
wistful little
clown
whom somebody buried
upsidedown in an ashbarrel so
of course dominic
took him
home
& mrs dominic washed his sweet
dirty
face & mended
his bright torn trousers(quite
as if he were really her &
she
but)& so
that
's how dominie has a doll
& every now & then my
wonderful
friend dominie depaola
gives me a most tremendous hug
knowing
i feel
that
we & worlds
are
less alive
than dolls &

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 680

USOS CREATIVOS

Además del uso tradicional de conjunción, E. E. Cummings emplea el signo *et* [&] provocando los efectos adicionales de iconicidad (u objeto físico), representación exacta de la realidad, esquema y caos. Este tipo de resultados no son muy frecuentes, y además se dan mayoritariamente de manera aislada; sin embargo, hemos considerado interesante mostrar al menos un ejemplo de cada grupo.

El símbolo *et* como *elemento icónico* u objeto físico hace referencia a aquellos usos en los que este signo funciona más como una entidad concreta y visual que como parte del código lingüístico. No importa el significado, sino el lugar que el símbolo ocupa. De esta manera, E. E. Cummings lo utiliza en “mortals)” (CP 536) como un sustituto directo de los dos trapezistas protagonistas del poema:

```
mortals)
climbi
      ngi
      nto eachness begi
      n
dizzily
      swingthings
ofspeeds of
trapeze gush somersaults
open ing
      hes shes
&meet&
      swoop
      fully is are ex
      quisite theys of re
turn
  a
  n
  d
fall which now drop who all dreamlike

(im
```

Cummings, 1940; en Cummings, 1994a: 536

El verso noveno del poema incluye la expresión *&meet&*. En ella, el signo *et* [&] hace referencia a *he* y a *she* respectivamente, los dos protagonistas que aparecen en el verso justamente superior. Cummings emplea así el signo *et* en lugar de los nombres propios de los personajes, o de cualquier sustantivo con el que referirse a los mismos. De forma parecida, en “& sun &” (CP 830) el poema abre con una descripción de una escena natural demarcando el principal elemento de la composición:

& sun &

sil
e
nee
e

very

w
here
noon
e

[...]

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 830

En este caso, los dos símbolos *et* que aparecen al comienzo actúan como objetos puramente físicos que delimitan al concepto *sun*. El uso repetido del signo al inicio y al final del verso, así como el aislamiento de este primer verso con respecto al resto del poema, así lo confirman. El resultado es una lectura de marcado acento visual.

El último de los ejemplos de este pequeño grupo es el poema “&-moon-He-behind-a-mills” (CP 469), en el que el símbolo *et* aparece justo al comienzo y al final, como elemento puramente conector. De esta forma, al terminar de leer el poema, automáticamente éste nos vuelve otra vez al primer verso:

&-moon-He-be-hind-a-mills

tosses like thin bums dream
ing i'm thick in a hot young queen with

a twot with a twitch like kingdom
come(moon
The

sq
uirmwri
th-ing out of wonderful
thunder!of?ocean.a

ndn
ooneandfor
e-ver)moon She over this new eng
land fragrance of pasture and now ti

p toe ingt o
a child who alone st
and

s(not a
fraid of moon You)

not-mere-ly-won-der-ing-&

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 469

En otras ocasiones, E. E. Cummings emplea el símbolo *et* sólo como una forma de *representación directa de la realidad*, como sucede cuando habla de la marca *Earl & Wilson Collars* en “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228) y en “IKEY(GOLDBERG)’S WORTH I’M” (CP 242). En ambos poemas, Cummings mantiene este símbolo como parte del nombre propio que designa la marca de alzacuellos:

IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M
TOLD \$ SEVERAL MILLION
FINKLESTEIN(FRITZ)LIVES
ATTHERITZWEAR
earl & wilson COLLARS

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 242

Al igual que sucede con los signos de puntuación, la incorporación del símbolo *et* en determinados poemas con el único efecto de contribuir a la creación de un *efecto caótico* es otra de las funciones que se le pueden atribuir. Si bien es cierto que este tipo de resultado se da con mucha mayor frecuencia en los signos de puntuación, también el símbolo *et* lleva a cabo esta función en poemas que representan determinadas escenas de

la naturaleza (CP 421), peleas de boxeo (CP 430), bailarines (CP 431) o gatos juguetones (CP 655):

```
(im)c-a-t(mo)
b,i;l:e
```

```
FallleA
ps!fl
Oattumbll
```

```
sh?dr
IftwhirlF
(Ul)(lY)
&&&
```

```
[...]
```

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 655

Finalmente, la última función de este signo es la que consiste en seguir un *patrón repetitivo* a lo largo de los versos, como ocurre en “emptied.hills.listen.” (CP 416). Como ya vimos al analizar los signos de puntuación, en este poema los elementos grafológicos no aportan ningún valor comunicativo, sino que aparecen como meros acompañantes de las palabras y los versos:

```
emptied.hills.listen.
,not,alive,trees,dream(
ev:ery:wheres:ex:tend:ing:hush
```

```
)
andDark
IshbusY
ing-roundly-dis
```

```
tinct;chuck
lings,laced
ar:e.by(
```

```
fleet&panelike&frailties
!throughwhich!brittlest!whitewhom!
f
```

```
l o a t ?)
```

```
      r
      h y t h m s
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 416

6.5.3. CIFRAS

Dentro de los recursos tipográficos empleados por E. E. Cummings, el uso de las cifras en algunas ocasiones para referirse a los números es uno de los más comunes. Su uso, al igual que ocurre con el símbolo et, no es sistemático, pues Cummings también emplea letras para numerar en otros muchos casos. Los poemas en los que incorpora cifras apenas superan los veinte dentro del corpus de análisis, y en la mayoría, se trata de casos en los que se han empleado cifras sin un motivo aparente, como sucede en expresiones como *2 boston dolls* (CP 319), *support 2 bent toothpicks* (CP 408), *4 ordinary american businessmen* (CP 708), *you aren't 6 or 6teen or sixty* (CP 779) o *conceals 2 phantoms* (CP 795).

En otras ocasiones, sin embargo, Cummings recurre a las cifras de forma normativa, para referirse a los nombres de algunas calles —*at the end of doubleyou 4th* (CP 699), *this white horse floats on 43rd* (CP 408)—, en enumeraciones (CP 803, CP 430), para indicar la marcha de un coche —*A1* (CP 242)— o un modelo de rifle —*a 75* (CP 269 —, en fracciones —*the cas-tanets in 5/4* (CP 320)— y fórmulas —*science=(2b)^a* (CP 330)— o para referirse a las horas del día —*16 heures* (CP 273)—. Probablemente uno de los ejemplos más evidentes es el de “ondumonde” (CP 430), en el que la voz poética relata una pelea de boxeo. En la segunda parte de la composición, y una vez que uno de los contrincantes ya ha caído al suelo, el locutor de la pelea lleva a cabo la cuenta hasta 10, la cual se mezcla con las voces de otros personajes presentes en el combate:

```
[...]
        ca-y-est
        droppe5
        qu'est-ce que tu veux
        Dwrih
        il est trop fort le negre
        esn7othingish8s
        c'est fini
        PRaW,lT;0:
        allons
        9
        &
        .
        (musically-who?
        pivoting)
        SmileS
        "ahlbrhoon
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 430

Con las cifras, al igual que con los símbolos tipográficos, el valor discursivo es prácticamente nulo.

A modo de conclusión, y después de haber analizado todos los recursos tipográficos que emplea E. E. Cummings, podemos afirmar que se trata del nivel grafológico más utilizado por el autor con fines creativos, junto con el de la puntuación. De todos los elementos incluidos en este apartado, el más productivo lo forman las letras mayúsculas, gracias a las cuales apreciamos doce funciones diferentes. Las letras minúsculas, por el contrario, funcionan únicamente como punto de partida para facilitar a las mayúsculas dichas funciones expresivas. Mención aparte merece el uso del pronombre “i”, utilizado por el autor para señalar a la voz poética de sus poemas. Otros aspectos como la apariencia visual de algunos tipos, las letras versalitas o los símbolos tipográficos también son empleados por E. E. Cummings, pero la frecuencia con la que aparecen en sus poemas es mucho menor, por lo que su impacto se reduce de forma significativa.

7.

COMPOSICIÓN

Only by discarding all the normal typographical conventions of literary text, prose or verse, and starting from scratch with a totally new concept of the potential of print, can any truly innovative use of layout for semantic purposes begin to take place.

Levenston, 1992: 116

En el capítulo 7 de esta tesis doctoral, nos concentramos en el uso que E. E. Cummings hace de la composición, esto es, todos aquellos aspectos que forman parte del diseño de las publicaciones y que no forman parte del contenido de los poemas. De esta forma, hemos considerado en el presente capítulo la apariencia visual de los poemas, sus estructuras internas, sus títulos, su tamaño, su direccionalidad y la forma en la que éstos se agrupan a lo largo de todas las publicaciones poéticas de E. E. Cummings. La mayoría de estos aspectos se fundamenta en el uso del verso libre por parte del autor; dado el carácter abierto de esta forma poética y la experimentación constante que E. E. Cummings lleva a cabo en su discurso, el resultado es una gran variedad de composiciones poéticas. Aunque todos estos aspectos no están conectados de forma explícita con el contenido de los poemas, todos ellos contribuyen ocasionalmente a reforzar el mensaje poético y a crear diversos efectos estéticos, como veremos a continuación.

7.1. APARIENCIA VISUAL

En el discurso poético experimental de E. E. Cummings, y en particular en su uso del verso libre, los elementos visuales adquieren una importancia extrema: frente a la homogeneidad compositiva de la poesía tradicional, donde los poemas seguían como norma general una apariencia rectangular, el autor manipula la longitud y la posición de sus versos para crear poemas de apariencia muy dispar. A diferencia de la mayoría de las cuestiones grafológicas, que no han sido consideradas dentro de los estudios cummingsianos, los llamados *poempictures* (Cummings, 1937) sí han recibido una atención considerable. El carácter visual de las composiciones de Cummings suscitó en los años ochenta el interés de Milton A. Cohen, quien llevó a cabo un estudio en el que relacionaba la vinculación entre la poesía y la pintura en el trabajo temprano del autor (1987). Además, el concepto *poempicture* ha preocupado especialmente a Martin Heusser, quien ya en 1989 publicó un artículo sobre la cuestión del espacio y el tiempo en la poesía de E. E. Cummings (1989: 43-68). Años después, volvió a publicar otro artículo en el que analizaba la retórica visual de este tipo de poemas (1995: 16-30), así como un libro en el que dedica un capítulo completo a este concepto (1997: 265-290). Michael Webster (2001) también ha repasado diversos procesos a través de los cuales es posible crear nexos de naturaleza icónica. Por esta razón, la mayoría de los análisis que aparecen en este apartado se corresponden con estas publicaciones.

Como afirma Richard Konstelanetz (1998), “He saw that the vertically rectangular page of the book was itself a poetic field that could be filled variously and that a distinctive image on the page could in itself enhance a poem.” (1998: xviii). Esta variedad de composición se manifiesta en la gran cantidad de poemas en los que su apariencia visual resulta llamativa. De todos estos textos, sólo algunos poseen una forma visual reconocible, dentro de los cuales, sólo en ocasiones, dicha forma mantiene una vinculación directa con el contenido de los versos. En la mayoría de los casos, sin embargo, la figura

mostrada a través del poema no tiene nada que ver con el mensaje que transmite (v. tabla 7.1). De esta manera, podemos afirmar que en la poesía experimental de E. E. Cummings, la apariencia visual no es siempre una cuestión excesivamente relevante, como sí ocurre con otras cuestiones grafológicas. Sin embargo, hemos creído recomendable presentar las formas visuales que aparecen con mayor frecuencia en el discurso poético del autor, a las que dedicamos los siguientes párrafos.

Tabla 7.1. Apariencia visual en la poesía experimental de E. E. Cummings

APARIENCIA VISUAL VINCULADA AL CONTENIDO	APARIENCIA VISUAL DESVINCULADA DEL CONTENIDO	
CP 29, CP 64, CP 426, CP 430, CP 632, CP 673, CP 674, CP 788, CP 827, CP 833.	Apariencia triangular	CP 90, CP 400, CP 532, CP 600, CP 638, CP 724, CP 725.
	Apariencia romboidal	CP 472, CP 780.

A lo largo de toda la producción poética de E. E. Cummings, existen poemas que mantienen una disposición rectangular y uniforme. Estos ejemplos se dan sobre todo en *Tulips & Chimneys* (1922), pero también en libros posteriores en los que el autor incluye formas poéticas tradicionales como el soneto o el poema prosaico. “the Cambridge ladies who live in furnished souls” (CP 115), “come nothing to my comparable soul” (CP 150) o “somewhere i have never travelled” (CP 367) son buenos ejemplos de esta categoría:

somewhere i have never travelled,gladly beyond
any experience,your eyes have their silence:
in your most frail gesture are things which enclose me,
or which i cannot touch because they are too near

your slightest look easily will unclose me
though i have closed myself as fingers,
you open always petal by petal myself as Spring opens
(touching skilfully,mysteriously)her first rose

or if your wish be to close me,i and
my life will shut very beautifully,suddenly,
as when the heart of this flower imagines
the snow carefully everywhere descending;

nothing which we are to perceive in this world equals
the power of your intense fragility:whose texture
compels me with the colour of its countries,
rendering death and forever with each breathing

(i do not know what it is about you that closes
and opens;only something in me understands
the voice of your eyes is deeper than all roses)
nobody,not even the rain,has such small hands

Cummings,1931; en Cummings, 1994a: 367

Sin embargo, que Cummings componga formas poéticas tradicionales como el soneto o la balada no quiere decir que mantenga en todas ellas su tradicional aspecto visual. Ya en *Tulips & Chimneys* (1922), el autor incluye composiciones mucho más innovadoras en las que la particular disposición de los versos crea un poema visualmente llamativo. “by god i want above fourteenth” (CP 119), “i have loved,let us see if that’s all.” (CP 156) y ““kitty”. sixteen,5'i",white,prostitute.” (CP 126) son algunos ejemplos:

```
"kitty". sixteen,5'i",white,prostitute.

ducking always the touch of must and shall,
whose slippery body is Death's littlest pal,

skilled in quick softness. Unspontaneous. • cute.

the signal perfume of whose unrepute
focusses in the sweet slow animal
bottomless eyes importantly banal,

Kitty, a whore. Sixteen

                you corking brute
amused from time to time by clever drolls
fearsomely who do keep their sunday flower.
The babybreasted broad "kitty" twice eight

-beer nothing,the lady'll have a whiskey-sour-

whose least amazing smile is the most great
common divisor of unequal souls.
```

Cummings, 1923; en Cummings, 1994a: 126

De esta forma, desde sus primeras publicaciones E. E. Cummings rompe con la tradicional apariencia rectangular de los poemas, y su experimentación se define por su habilidad para explotar lo visual en cualquier forma poética. Richard Konstelanetz (1998) explica brevemente esta técnica de la siguiente forma:

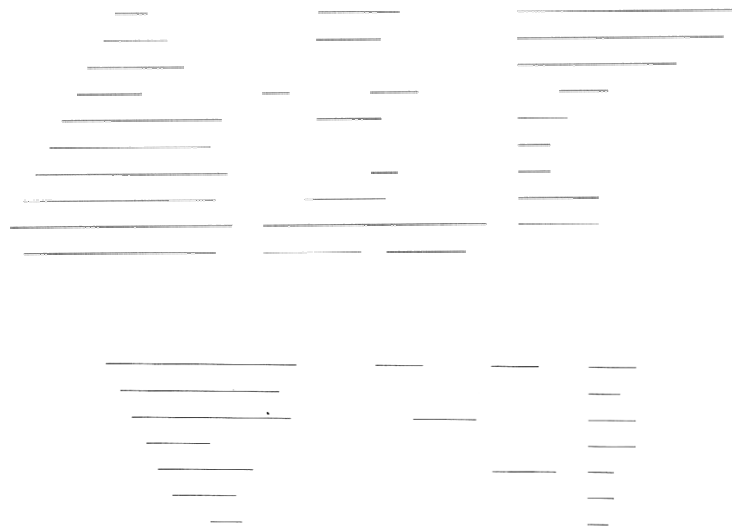
However, what distinguished Cummings from the other rhyming poets was his sense that traditional devices hardly sufficed; he created new ones which would function to enhance language poetically. [...] One of his fundamental motives was breaking apart the traditional geometric format of poetry. Instead of always using rectangular blocks of type with flush-left margins, Cummings often placed his poems on the page in a rich variety of alternative shapes.

Konstelanetz, 1998: xvii

Para romper con el formato tradicionalmente rectangular de los poemas, E. E. Cummings juega con tres elementos grafológicos fundamentales: la alineación de los versos, la longitud de los mismos y los espacios en blanco. Con relación a la alineación de

los versos, que como norma general aparecen a la izquierda, observamos que Cummings también los posiciona en el centro y a la derecha, en función de las necesidades particulares del poema. La longitud de estos versos es también variable, siendo posible encontrar ejemplos en los que ocupa por completo el ancho de página, frente a otros que están compuestos por una sola letra. Igualmente, la adición o supresión de espacios en blanco también juega un papel importante en la configuración del poema como un todo visual. El resultado es una gran variedad de formas visuales, algunas de las cuales representa Konstelanetz (1998) en su libro *AnOther E. E. Cummings* (v. imagen 7.1):

Imagen 7.1. Formas visuales en la poesía de E. E. Cummings (Konstelanetz, 1998: xviii)



Como norma general, la mayoría de los poemas de E. E. Cummings poseen una apariencia visual llamativa, algo que el propio autor señaló en diferentes ocasiones de su vida al referirse a sus composiciones como *poempictures*.¹ El escritor afirma que este tipo de composiciones debe permanecer intacto, sin recibir ningún tipo de modificación, pues sólo así el poema podrá “respirar por sí mismo”:

¹ A diferencia de la mayoría de las cuestiones grafológicas, que no han sido consideradas dentro de los estudios cummingsianos, los llamados *poempictures* sí han recibido una atención considerable. Esta cuestión suscitó en los años ochenta el interés de Milton A. Cohen, quien llevó a cabo un estudio en el que relacionaba la vinculación entre la poesía y la pintura en el trabajo temprano del autor (1987). Este libro posee un gran valor crítico, pues analiza la estética del autor desde el punto de vista de los principios pictóricos, prestando atención a cuestiones de carácter plástico como el movimiento, la tridimensionalidad o la abstracción. Por otro lado, el concepto de *poempicture* ha preocupado especialmente a Martin Heusser, quien ya en 1989 publicó un artículo sobre la cuestión del espacio y el tiempo en la poesía de E. E. Cummings (1989: 43-68). Años después volvió a publicar otro artículo en el que analizaba la retórica visual de los *poempictures* (1995: 16-30); y ya en 1997, se publicó su libro *I Am my Writing: The Poetry of E. E. Cummings*, donde dedicó un capítulo entero a este concepto (1997: 265-290).

[...] what I care infinitely is that each poem picture should remain intact. Why? Possibly because, with a few exceptions, my poems are essentially pictures, And (in my naïf way) I believe that you are one of the few people in America who can work out such a combination of type size and paper size as will allow every picture to breathe its particular life (no "runover" lines) in its own private world.

Cummings, 1937; en Norman, [1958] 1972: 288-289

Esta carta atestigua la percepción que Cummings tenía de sus propias composiciones poéticas, así como el sumo cuidado con el que dichos poemas debían reproducirse a la hora de ser publicados. Sin embargo, que la apariencia visual de un poema fuera destacada no quiere decir que dicha cuestión influyera siempre en el contenido de los textos. De hecho, son muy pocos los poemas en los que su apariencia visual juega un papel importante en relación con el contenido de los mismos. Por esta razón, y dado el gran número de poemas que mantienen una forma visual particular, hemos distinguido dos grupos fundamentales: aquellos cuya apariencia, de acuerdo con nuestros análisis, guarda algún tipo de relación con el contenido, y aquellos que no poseen ninguna vinculación a pesar de haber sido compuestos con una particular disposición visual.

7.1.1. APARIENCIA VISUAL VINCULADA AL CONTENIDO

En ocasiones, la apariencia visual de un poema puede ofrecer la imagen concreta de un objeto o entidad determinada, la cual a su vez está relacionada con el contenido del poema. Esto sucede en muy pocas ocasiones de acuerdo con los datos recogidos en nuestro corpus de análisis. Aun así, el grado de similitud entre el poema y el objeto referente tiende a ser pequeño, lo que requiere un esfuerzo considerable por parte del lector a la hora de establecer la conexión entre composición y contenido:

The most conspicuous form of iconicity in Cummings's poetry is doubtless that in which the shape of the poem echoes the visual outlines of an object in the real world. But out of over eight hundred poems in the *Complete Poems* and the roughly one hundred and forty in *ETC*, only a handful exploits iconicity in this manner. Even in this few examples, the resemblance is often vague, requiring considerable imaginative flexibility.

Heusser, 1995: 19

De los ciento setenta poemas analizados, hemos identificado diez textos en los que su apariencia visual guarda algún tipo de relación con su contenido. Uno de los ejemplos más tempranos del autor se titula "the/ sky/ was" (CP 64), un poema en el que la voz poética describe el movimiento de una locomotora al salir de un túnel:

the
 sky
 was
can dy lu
minous
 edible
spry
 pinks shy
lemons
greens coo l choc
olate
s.

un der,
a lo
co
mo
 tive s pout
 ing
 vi
 o
 lets

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 64

En este poema, el uso de los espacios en blanco y la alineación de los versos permiten crear una experiencia compleja: por un lado, el contenido léxico y gramatical de los versos describe las tonalidades del cielo —*pinks [...] / lemons / greens [...] choc / olate / s*—; por otro lado, la composición visual del poema, que imita el movimiento oscilante del humo que sale del tren —*a lo / co / mo / tive ss pout / ing / vi / o / lets*—. La segunda parte del poema, en la que destaca su peso visual del mismo, nos recuerda al famoso fragmento de *Alice in Wonderland* en el que Lewis Carroll (1865: 38) reproduce la forma de la cola de un ratón, también a través de los versos (v. imagen 7.2.):

Imagen 7.2. Fragmento de "The Mouse Tale", Alice in Wonderland (Carroll, 1865: 38)

'Fury said to a
 mouse, That he
 met in the
 house,
 "Let us
 both go to
 law: I will
 prosecute
 you. – Come,
 I'll take no
 denial; We
 must have a
 trial: For
 really this
 morning I've
 nothing
 to do."
 Said the
 mouse to the
 cur, "Such
 a trial,
 dear Sir,
 With
 no jury
 or judge,
 would be
 wasting
 our
 breath."
 "I'll be
 judge, I'll
 be jury "
 Said
 cunning
 old Fury:
 "I'll
 try the
 whole
 cause,
 and
 condemn
 you
 to
 death."

Si bien en este fragmento Carroll (1865: 38) juega con el tamaño de los tipos, algo que Cummings nunca llegó a hacer con sus poemas, la idea que subyace en ambos elementos es la misma: proporcionar un referente visual que refuerce la lectura cognitiva de los versos. Esto mismo ocurre en el caso de "to stand(alone)in some" (CP 674) recuerda la silueta de la luna —*this how/ patient creature*— sobre la que reflexiona la voz poética:

to stand(alone)in some
autumnal afternoon:
breathing a fatal
stillness while
enormous this how
patient creature(who's
never by never robbed of
day)puts always on by always
dream,is to
taste
not(beyond
death and
life)imaginable mysteries

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 674

En este caso, el procedimiento es mucho más sencillo, ya que el juego visual está realizado por el sangrado de cada verso, el cual se alinea un espacio en blanco más a la derecha que el siguiente. El verso *never by never robbed of*, colocado justo a mitad del poema, sirve como punto intermedio sobre el que se articula la imagen, ya que el proceso compositivo se invierte en la segunda parte del poema.²

Sin embargo, la relación entre la imagen que ofrece el poema y su referente no es siempre tan directa como en estos ejemplos anteriores, siendo mucho más común que los poemas sugieran levemente determinadas formas visuales. Uno de los casos más analizados hasta la fecha es el poema “one” (CP 833):

² A los ejemplos mostrados, Heusser (1995) añade el poema “n w” (CP 1031), del que afirma que representa los genitales masculinos (1995: 19).

```

one

t
hi
s

snowflake

(a
  li
    ght
  in
g)

is upon a gra

v
es
t

one

```

Cummings, 1973; en Cummings, 1994a: 833

El poema, que describe el momento exacto en el que un copo de nieve se posa sobre una tumba, está construido sobre el principio de simetría (Heusser, 1995: 20). Heusser (1995) cree que desde el punto de vista icónico, la longitud de los versos y el ángulo formado en la estrofa central representan la estructura de un copo de nieve (1995: 21). Sin embargo, y como el propio autor afirma, la asociación en este caso es vaga y no existe una certeza de que el texto refleje esta imagen (1995: 21). Heusser (1995) dedica también unas palabras al poema “they sO alive” (CP 426), al que algunos críticos han relacionado con la imagen de un bailarín (Cureton, 1986: 249; Kidder, 1979: 117; en Heusser, 1995: 21). La estructura visual de este poema y la de “ondumonde” (CP 430) son similares en composición, pues ambos pueden vincularse a los personajes que describen a través de sus versos, un bailarín en el primer caso, y un boxeador en el segundo:

theys sO alive
 (who is
 ?niggers)
 Not jes
 livin
 not Jes alive But
 So alive(they
 s
 born alive)
 some folks aint born
 somes born dead an
 somes born alive(but
 niggers
 is
 all
 born
 so
 Alive)
 ump-A-tum
 ;tee-die
 uM-tuM
 tidl
 -id
 umptyumpty(OO
 !
 ting
 Bam-
 :do)
 ,chippity.

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 426

ondumonde"
 (first than caref
 ully;pois
 edN-o wt he
 n
 ,whysprig
 Sli
 nkil
 -Ystrol(
 pre)ling(cise)dy(ly)na(
 mite)
 :yearnswoons;
 &Isdensekil
 ling-whipAlert-floatScor
 ruptingly)
 ca-y-est
 droppe5
 qu'est-ce que tu veux
 Dwrith
 il est trop fort le negre
 esn7othingish8s
 c'est fini
 pRaW,lT;O:
 allons
 9
 &
 .
 (musically-who?
 pivoting)
 SmileS
 "ahlbrhoon

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 430

Tal y como defiende Heusser (1995), los poemas que siguen este tipo de composición invitan a la especulación visual: "the degree of uncertainty and ambiguity is so high that it must not simply be disregarded in order to arrive at a unified iconic interpretation." (1995: 22). Esto es lo que sucede con otros poemas como "i" (CP 827), "e" (CP 788), "a thrown a" (CP 632) o "little tree" (CP 29). En ellos, el lector puede apreciar o intuir determinadas formas, pero dicha interpretación requiere un gran esfuerzo por su parte, y no siempre es posible determinar la relación de iconicidad entre la forma y el contenido.

i
never
guessed any
thing(even a
universe)might be
so not quite believab
ly smallest as perfect this
(almost invisible where of a there of a)here of a
rubythroat's home with its still
ness which really's herself
(and to think that she's
warming three worlds)
who's ama
zingly
Eye

Cummings, 1973; en Cummings, 1994a: 827

La apariencia visual de este poema es un claro ejemplo de contradicción, pues si en un principio Kidder (1979) afirmaba que su disposición se correspondía con el nido de un pájaro (1979: 221), Webster (2001) cree que se trata más bien de la cabeza de dicho pájaro, vista desde arriba. Para el crítico, la razón que justifica su punto de vista radica en el primer y último verso, donde se produce un juego de palabras provocado por la alteración ortográfica de los mismos: “Ruby-throated hummingbird nests are round, while the poem forms a distinctive pointed triangular shape. The first and last words of the poem give us the punning solution: the shaped text creates an icon of a hummingbird’s head as seen from above.” (2001: 106).

De forma similar, el poema “e” (CP 788) puede recordarnos la silueta del paisaje neoyorquino, aunque para ello tengamos que girar la página noventa grados hacia la izquierda:

e
ccotheuglies
t

s
lib
sub

urba
n skyline on earth between whose d
owdy

hou
se
s

l
ooms an eggyellow smear of wintry sunse
t

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 788

7.1.2. APARIENCIA VISUAL DESVINCULADA DEL CONTENIDO

Frente a los poemas que acabamos de mencionar, en los que existe correlación entre la apariencia visual y el contenido, hemos identificado aquellos poemas en los que se aprecia una determinada forma visual pero ésta no guarda relación alguna con el contenido de los versos. A esta cuestión ha dedicado Martin Heusser (1995) gran parte de su artículo "The visual rhetoric of e. e. cummings's 'poempictures'" (1995: 16-30):

It is thus no coincidence that there are, with the exceptions I have pointed out, no axes, no altars, no 'Easter Wings', no swans—no *carmina figurata*— among cummings's over nine hundred published poems. One of the few global constants present in the entire range of cummings's visual devices [...] is that of heterogeneity. As a result it is often impossible to correlate the visual aspects of cummings's typography with anything the poem refers to semantically.

Heusser, 1995: 23

A partir de los análisis realizados, hemos identificado nueve poemas con una apariencia visual marcada que no guarda relación con el contenido. Éstos distinguen a su vez entre los que poseen una apariencia triangular o romboidal.

El primer grupo está formado por aquellos poemas que poseen una apariencia triangular, y que son los más frecuentes dentro de este apartado. Así ocurre con "i'm" (CP 638), "n" (CP 725), "hush" (CP 600) y "why" (CP 724), algunos de ellos reproducidos a continuación:

i'm
asking
you dear to
what else could a
no but it doesn't
of course but you don't seem
to realize i can't make
it clearer war just isn't what
we imagine but please for god's O
what the hell yes it's true that was
me but that me isn't me
can't you see now no not
any christ but you
must understand
why because
iam
dead

Cummings, 1950; en Cummings, 1994a: 638

n
oteth
eold almos
tlady feebly
hurl ing
cru
mb
son ebyo
neatt wothre
efourfi ve&six
engli shsp
arrow
s

Cummings, 1958; en Cummings,
1994a: 725

Junto a los poemas señalados por Heusser (1995: 23-24), hemos encontrado otros ejemplos en nuestro corpus de análisis como “air” (CP 532), “o” (CP 400) y el famoso “Buffalo Bill’s” (CP 90), todos ellos también de apariencia triangular. Sirva como ejemplo el poema “o” (CP 400), en el que el autor reproduce una conversación entre dos personas:

```
o
sure)but
nobody unders(no
but Rully yes i
know)but what it comes

to(listen you don't have to

i mean Reely)but(no listen don't
be sil why sure)i mean the(o
well ughhuh sure why not yuh course yeh well
naturally i und certain i o posi but

i know sure that's)but listen here's

(correct you said it yeah)but
listen but(it's Rilly yeh
ughhuh yuh)i know

(o sure i

know yes
of

course)but what i mean is Nobody Understands Her RERLY
```

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 400

Junto a los poemas de apariencia triangular, el segundo grupo incluye aquellos con forma romboidal (Heusser, 1995: 25):

plant Magic dust	nor woman
expect hope doubt	(just as it be
(wonder mistrust)	gan to snow he dis
despair	a
and right	ppeare
where soulless our	d leavi
(with all their minds)	ng on its
eyes blindly stare	
life herSelf stands	elf pro
	pped uprigh
	t that in this o
	therw
	ise how e
	mpty park bundl
	e of what man can
	't hurt any more h
	u
	sh
	nor child)

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 780

Cummings, 1938; en Cummings, 1994a: 472

En todos estos ejemplos, la apariencia visual que presenta la distribución de los versos no tiene nada que ver con el contenido de los mismos. El poema "air," (CP 532), por ejemplo, posee una estructura triangular y describe la impresión de la voz poética sobre una escena articulada en torno al cielo y a una estrella. Aunque la disposición del texto posee un marcado acento visual, y las palabras se presentan fragmentadas para alcanzar dicha dimensión sensorial, no existe conexión alguna entre la imagen descrita y la curvatura que presentan los versos.

Finalmente, Heusser (1995) distingue un último grupo de poemas formado por aquellos textos que poseen una estructura simétrica a través de sus estrofas (Heusser, 1995: 24). "youful" (CP 503) es una muestra clara:

youful
 larger
 of smallish)

 Humble a
 Rosily
 ,nimblest;

 c-urlin-g
 noworld
 Silent is

 Blue
 (sleep !new

 gird gold

Cummings, 1940; en Cummings, 1994a: 503

La estructura estrófica del poema se caracteriza por estar formada por grupos versales que aumentan de uno a tres, y que luego decrecen de nuevo hasta volver a un único verso: 1-2-3-3-2-1. La dificultad de lectura común a este grupo de poemas tiene una doble vertiente: por un lado, y contrariamente a lo que propone Heusser (1995), la apariencia visual de estos poemas no es siempre perceptible por parte del lector; por otro lado, la distribución de las estrofas afecta más a la estructura interna del poema que a la apariencia visual. Hemos preferido, por estos dos motivos, desarrollar esta cuestión en el siguiente apartado, dedicado a la estructura interna de los poemas en el discurso poético experimental de E. E. Cummings.

7.2. ESTRUCTURA INTERNA DE LOS POEMAS

El hecho de que E. E. Cummings utilice el verso libre como la forma poética por excelencia no quiere decir que el autor goce de una libertad compositiva absoluta. Contrariamente a lo que pueda parecer, la mayor parte la escritura de Cummings está sujeta a determinadas estructuras internas que rigen el diseño de la mayoría de sus poemas, y que el propio autor se impone a sí mismo. Este tipo de estructura se caracteriza por organizar el poema mediante la vinculación simétrica o secuencial de un número concreto de versos y estrofas, a la que Webster (2010) se refiere como *estructura numérica* [numerical structure] (2010: 427) y Friedman (1960) como *free verse stanza* (1960: 97). Los siguientes poemas son buenos ejemplos de este tipo de estructura:

now dis "daughter" uv eve(who aint precisely slim)sim

ply don't know duh meanin uv duh woid sin in
not disagreeable kontras tuh dat not exacly fat

"father"(adjustin his robe)who now puts on his flat hat

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 238

mOOn Over tOWns mOOn
whisper
less creature huge grO
pingness

whO perfectly whO
flOat
newly alOne is
dreamest

oNLY THE MOON o
VER ToWNS
SLowLY SPRoUTING SPIR
IT

Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 383

El poema "now dis "daughter" uv eve(who aint precisely slim)sim" (CP 238) describe la relación entre un cura y una mujer. Sus versos están organizados en torno a tres estrofas: la primera y la última poseen un solo verso; la segunda, dos. El resultado es una estructura 1-2-1. El segundo poema, "mOOn Over tOWns mOOn" (CP 383), describe una luna sobre el paisaje de una ciudad. Esta composición también se articula en torno a tres estrofas, cada una de ellas formada por cuatro versos. El resultado es una estructura 4-4-4.³

Desde sus primeras publicaciones, E. E. Cummings presta una atención especial a la estructura interna de sus poemas experimentales. Ya en *Tulips & Chimneys* (1922) encontramos algunos textos como "the skinny voice" (CP 72) que siguen algún tipo de esquema (1-4-1-4-1-4-1-4-1), si bien son mucho más frecuentes los poemas que carecen de estructura y los que poseen algún tipo de anomalía, esto es, poemas que no llegan a formar una estructura completa. Esto es lo que sucede con poemas como "hist whist" (CP 28) (4-4-4-4-4-4-2-1) o "5" (CP 82) (4-4-4-4-4-4-4-1). La publicación de *W [ViVa]* en 1931 supuso un aumento considerable de este tipo de poemas, si bien es a partir de *No Thanks* (1935) cuando su uso se estabiliza: más de la mitad de los poemas que componen nuestro corpus de análisis siguen algún tipo de estructura numérica, como veremos más adelante (v. tabla 7.2).

³ La forma empleada para denominar estas estructuras numéricas es la que siguen otros autores como Webster (2010) o Heusser (1995), quienes han empleado cifras y guiones para identificar la organización estrófica de cada poema.

Tabla 7.2. Resumen de las estructuras numéricas en la poesía experimental de E. E. Cummings

TIPO DE ESTRUCTURA			EJEMPLOS ESTRUCTURA	POEMAS
Estructura progresiva	<i>Decaimiento</i>	Parcial	4-4-4-4-4-4-2-1	CP 28, CP 76, CP 82, CP 98, CP 108.
		Absoluta	6-5-4-3-2-1	CP 269, CP 447.
	<i>Crecimiento</i>	Parcial	1-2-3-4-5-6-1	CP 318, CP 346.
		Absoluta	1-2-3-4-5	CP 455.
Estructura en zigzag	<i>Simple</i>		4-1-4-1-4-1-4-1-4-1	CP 27, CP 72, CP 327, CP 335, CP 421, CP 487, CP 488, CP 495, CP 532, CP 571, CP 584, CP 604, CP 606, CP 610, CP 614, CP 615, CP 628, CP 632, CP 635, CP 656, CP 668, CP 673, CP 674, CP 676, CP 680, CP 691, CP 693, CP 699, CP 700, CP 701, CP 708, CP 710, CP 713, CP 715, CP 723, CP 725, CP 726, CP 727, CP 739, CP 740, CP 780, CP 782, CP 792, CP 793, CP 795, CP 796, CP 814, CP 820, CP 826, CP 829, CP 830, CP 835.
	<i>Compleja</i>		1-2-3-4-3-2-1-2-3-4	CP 322, CP 387.
Estructura simétrica			1-2-3-4-3-2-1 1-2-3-4-5-4-3-2-1	CP 238, CP 330, CP 334, CP 403, CP 408, CP 417, CP 436, CP 469, CP 474, CP 503, CP 534, CP 536, CP 547, CP 548, CP 553, CP 581, CP 600, CP 627, CP 657, CP 722, CP 724, CP 833.
Estructura homogénea			7-7-7	CP 321, CP 351, CP 383, CP 388, CP 397, CP 401, CP 416, CP 448, CP 449, CP 464, CP 519, CP 611, CP 653, CP 692, CP 696, CP 703, CP 729, CP 759, CP 785, CP 788.

Sin embargo, cabe destacar el hecho de que la estructura de todos estos poemas no afecta ni contribuye al contenido de éstos. Heusser (1995) reflexiona sobre esta cuestión de la siguiente manera:

One very large category of visually conspicuous poems whose typography forms an ill-defined referent consists of those with a less obvious but nevertheless prominent visual structuring, often involving carefully arranged symmetrical groups of lines or stanzas. [...] But what is the function of the symmetrical stanzaic arrangement or the carefully crafted visual patterning in the dozens of other poems such as CP 408, CP 501, CP 610 and CP 830 [...]? All of these and a host of other poems are clearly structured and shaped according to some underlying principle. Whereas it is often possible to *describe* the governing law at root, the specific *function* it is related to remains in the dark for the most part. Curiously, as it turns out, the problem is caused less by a scarcity than an overabundance of conceivable explanations.

Heusser, 1995: 24

A pesar de las limitaciones funcionales de estas construcciones, hemos considerado relevante incluir los tipos de estructuras que E. E. Cummings emplea en su escritura.⁴ A tenor de los análisis realizados, hemos identificado cuatro estructuras diferentes: progresiva, en zig-zag, simétrica y homogénea. A ellas dedicamos los siguientes párrafos.

Las estructuras de *decaimiento* se caracterizan porque la cantidad de versos que componen cada estrofa va en detrimento conforme avanza el poema. Estas estructuras pueden ser *parciales*, cuando se dan sólo en una parte del poema, o *absolutas*, cuando lo ocupan por completo. Los dos poemas siguientes ilustran ambos tipos:

Decaimiento parcial
4-4-4-4-1

into the strenuous briefness
Life:
handorgans and April
darkness, friends

i charge laughing.
Into the hair-thin tints
of yellow dawn,
into the women-coloured twilight

i smilingly
glide. I
into the big vermilion departure
swim, sayingly;

(Do you think?) the
i do, world
is probably made
of roses & hello:

(of solongs and, ashes)

Cummings, 1922; en Cummings, 1994a: 108

Decaimiento absoluto
6-5-4-3-2-1

look at this)
a 75 done
this nobody would
have believed
would they no
kidding this was my particular

pal
funny aint
it we was
buddies
i used to

know
him lift the
poor cuss
tenderly this side up handle

with care
fragile
and send him home

to his old mother in
a new nice pine box

(collect

Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 269

⁴ Además de las estructuras que nosotras presentamos aquí, Friedman (1969) consideró seis posibles patrones en la estructuración interna de los poemas del autor. Para ver estos patrones, véase Friedman (1969: 100).

Frente a las estructuras de decaimiento, se encuentran las llamadas estructuras de *crecimiento*, que se caracterizan porque están formadas por estrofas de un tamaño cada vez mayor. Al igual que en las anteriores, podemos distinguir entre estructuras parciales y absolutas:

<i>Crecimiento parcial</i> 1-2-3-4-5-6-1	<i>Crecimiento absoluto</i> 1-2-3-4-5
(one fine day)	Bright
let's take the train for because dear	bRight s??? big (soft)
whispered again in never's ear (i'm tho thcare)	soft near calm (Bright) calm st?? holy
giggling lithped now we muthn't pleathe don't as pop weird up her hot ow	(soft briGht deep) yeS near sta? calm star big yEs alone (wHo
you hurt tho nithe steered his big was) thither to thence swore many a vow but both made sense	Yes near deep whO big alone soft near deep calm deep ????Ht ?????T) Who(holy alone)holy(alone holy)alone
in when's haymow with young fore'er (oh & by the way asked sis breath of brud breathe how is aunt death	
did always teethe	
Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 318	Cummings, 1935; en Cummings, 1994a: 455

Otras estructuras muy frecuentes en el discurso poético del autor son las *estructuras en zigzag*, en las que se produce un juego repetitivo entre las distintas estrofas. Este tipo de estructuras son las más frecuentes en la poesía experimental del autor, puesto que aproximadamente una mitad de los poemas que siguen algún tipo de estructura pertenecen a esta categoría. Dentro de los poemas con estructura en zigzag, existen algunos casos en los que se complica esta estructura al incorporar un mayor número de variantes, donde lo normal es que sólo haya dos. Esto es lo que sucede, por ejemplo, en "Poor But TerFLY" (CP 322), donde la estructura numérica es 1-2-3-4-3-2-1-2-3-4. "murderfully in midmost o.c.an" (CP 330) es un ejemplo:

Estructura en zigzag
1-2-1-2-1

murderfully in midmost o.c.an

launch we a Hyperluxurious Supersieve
(which Ultima Thule Of Plumbing shall receive

the philophilic name S.S.VAN MERDE)

having first put right sleuthfully aboard
all to-mendaciously speaking—a man

wrongers who write what they are dine to live

Cummings, 1931; en Cummings, 1994a: 330

La *estructura simétrica*, a la que Heusser (1995) se refiere como *vertical homology* (1995: 24), se caracteriza porque consta de dos partes que son completamente iguales, pero a la inversa. Para que esto sea así, siempre hay un verso o dos que actúan como eje central del poema. Este tipo de organización surge con la publicación de *is 5* (1926), siendo el poema “now dis ‘daughter’ uve ve” (CP 238) el primer caso en el que hemos observado esta categoría. Otra muestra destacada es la del poema “one” (CP 833).

Estructura simétrica
1-3-1-3-1-3-1

one

t
hi
s

snowflake

(a
 li
 ght
 in
g)

is upon a gra

v
es
t

one

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 833

En esta ocasión, aunque desde un punto de vista formal podamos afirmar que el poema posee una estructura en zigzag —1-3-1-3-1-3-1—, lo cierto es que la composición se presenta visualmente simétrica. Si tomamos la línea *ght* como punto intermedio y de articulación del poema, el resto de los versos están distribuidos de forma completamente simétrica. A esto contribuyen tanto la estructura estrófica del poema como la longitud de los versos, que llegan a tener prácticamente el mismo número de letras. Además, al comparar la longitud de los versos de este poema, observamos que éstos son prácticamente idénticos. El primero —*one*— y el último —*one*— poseen tres letras cada uno (además de constituir una repetición idéntica del mismo término); el segundo —*t*— y el penúltimo —*t*—, sólo una (y de nuevo, repiten); el tercero —*hi*— y el antepenúltimo —*es*—, dos; y así sucesivamente. La única excepción a esta simetría la encontramos en los versos cuarto —*snowflake*— y octavo —*is upon a gra*—, donde el primero consta de nueve letras, y el último diez.

Finalmente, la última variante estructural es la denominada *homogénea*, que consiste en que el poema está formado por estrofas que poseen todas el mismo número de versos. Algunos ejemplos son “*twi-*” (CP 351) —4-4-4-4—, “*Do.*” (CP 449) —3-3-3-3-3—, “*o*” (CP 785) —7-7-7—, o “*this*” (CP 759), que a continuación mostramos:

Estructura homogénea
3-3-3-3

this
forest pool
A so

ofBlack
er than est
if

Im
agines
more than life

must die to
merely
Know

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 759

Por tanto, podemos concluir que las variantes estructurales en la poesía experimental de E. E. Cummings son muy numerosas. Con el objetivo de facilitar la percepción de todas estas estructuras, incluimos para finalizar una tabla-resumen de los distintos grupos, así como algunos ejemplos para cada una de estas categorías.

7.3. TÍTULOS

Salvo raras excepciones, E. E. Cummings no utiliza títulos para sus poemas. En su lugar, éstos están organizados secuencialmente y aparecen numerados para indicar la posición del texto en relación al libro o la sección en la que se incluyen. Esta práctica pone de relieve la poca importancia que el autor concede al contenido del título, así como los efectos que conlleva para el lector la ausencia de los mismos: una vinculación directa entre lector y poema, donde no hay lugar para las expectativas o las ideas preconcebidas. Sin embargo, no siempre ha empleado el autor esta numeración: sus primeros poemas, las composiciones que elaboraba para clase, los textos que no llegaron nunca a ver la luz, e incluso algunos poemas de su antología poética sí que incorporan título. En concreto, dos de los ciento setenta poemas analizados incluyen título. Como consecuencia, la particular práctica de E. E. Cummings ha provocado cierta confusión en críticos y editores. A todas estas cuestiones dedicamos los siguientes párrafos.

Excepto en unos pocos poemas, E. E. Cummings omite los títulos de sus composiciones. Entre los poemas que incluyen título se incluyen la gran mayoría de los poemas que el autor escribió para clase, en sus años de instituto y Universidad: “SEMI-SPRING” (CP 907) o “TO WILLIAM F. BRADBURY” (CP 849) son algunos ejemplos. Por otro lado, figuran también aquellas publicaciones originales en revistas literarias de la época como *The Harvard Monthly* o *The Harvard Advocate*, en las que solía incluir título para sus composiciones, tales como “MIST” (CP 855) o “NOCTURNE” (CP 864).⁵ Finalmente, se incluyen en este grupo poemas que no llegaron a publicarse nunca, la mayoría de los cuales aparecen recogidos bajo el título “Uncollected Poems (1910-1962)” en *Complete Poems 1904-1962* (1994: 849-904).

Existen, sin embargo, algunos poemas que sí incluyen título. Esta proporción es muy baja, ya que no llegan a quince los poemas que lo integran, frente a los casi ochocientos publicados. Además, se trata de una práctica propia de sus primeros años como poeta, puesto que la mayoría de los títulos pertenecen a *Tulips & Chimneys* (1922) e *is 5* (1926). El autor sólo recobra el uso de los títulos en dos poemas que aparecen en *95 Poems* (1958), así como en uno de *73 Poems* (CP 1963), entre los que sobresalen composiciones como “EPITHALAMION” (CP 3), “POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL” (CP 228), “MEMORABILIA” (CP 254) o el famoso “THANKSGIVING (1956)” (CP 711). En todos los casos, los títulos de los poemas aparecen grafológicamente marcados: en versalita para el índice del libro; en mayúscula y centrado en la página principal en la que aparece impreso. No se deben confundir los títulos con los versos que aparecen escritos en mayúscula, como sucede en “IKEY(GOLDBERG)’S WORTH I’M” (CP 242) o “FULL SPEED ASTERN)” (CP 327). La única diferencia entre ambos es que, si se trata de versos, éstos

⁵ Algunos de estos poemas, que originariamente se publicaron (con título) en revistas literarias, aparecieron después en las colecciones poéticas de E. E. Cummings sin título alguno. Este es el caso de “PIANIST”, “CARITAS” y “ARTHUR WILSON”, publicados en la revista *Broom* en julio de 1922 (Brogan, 1991); al ser incluidos en *Tulips & Chimneys* ese mismo año, el autor suprimió los títulos y actualmente la crítica se refiere a ellos como “ta” (CP 78), “the skinny voice” (CP 72) y “as usual i did not find him in cafes,the more dissolute atmosphere” (CP 71) respectivamente.

están alineados a la izquierda; por el contrario, si se trata de títulos, éstos siempre aparecen centrados. La única excepción a esta costumbre la encontramos en el poema "POEM(or)" (CP 803), en el que las mayúsculas y las minúsculas están mezcladas para un título de poema que ocupa cuatro líneas tipográficas:

```

                POEM(or
                "the divine right of majorities,
                that illegitimate offspring of the
                divine right of kings" Homer Lea)

here are five simple facts no sub

human superstate ever knew
(1)we sans love equals mob
love being youamiare(2)

the holy miraculous difference between

[...]
```

Cummings, 1963; en Cummings, 1994a: 803

En lugar de títulos, E. E. Cummings incorpora números que indican la posición que los poemas ocupan en el libro. Sus primeras publicaciones adoptan la numeración romana para indicar el orden de los poemas. Sin embargo, a partir de *No Thanks* (1935), ésta es sustituida por la numeración árabe hasta su último libro de poemas con la excepción de *1 x 1 [One Times One]*, cuyos poemas vuelven a aparecer bajo numeración romana (v. imagen 7.3.).

Imagen 7.3. Ejemplo de numeración romana y árabe en la línea de título de los poemas (Cummings, 1994a: 201, 691)

VI	19
(one!)	un(bee)mo
the wisti-twisti barber	vi
-pole is climbing	n(in)g
people high,up-in	are(th
tenements talk.in sawdust Voices	e)you(o
a:whispering drunkard passes	nly)
	asl(rose)cep

Además, si el poema aparece dentro de una sección determinada, como sucede en *Tulips & Chimneys* (1922), *& [AND]* (1925) e *is 5* (1926), entonces la numeración corresponde al lugar que ocupa dentro de dicha sección, y no dentro del libro.

La numeración de los poemas demuestra la poca importancia que E. E. Cummings concede a los títulos de sus composiciones, así como el interés del autor en que el lector

disfrute de la obra de arte de la forma más directa posible: si no hay título, no sabemos lo que nos vamos a encontrar. Se trata de dar una oportunidad al texto, de hacernos llegar a la obra poética sin prejuicios. Poco se conoce sobre las ideas del autor al respecto, pero sobresale una carta personal escrita a su madre en 1918, en la que narra la relación de amistad que mantenía por aquella época con Gaston Lachaise.⁶ Las siguientes palabras de Lachaise reproducen el particular sentir de Cummings sobre los títulos:

“[...] in payn teeng,I think te(the)title al WAYZ bad,in payn teeng like diss,worde ttan bad” [“(...) in painting, I think the title (is) always bad, in painting like this, worse than bad”] and he explained on and forth,to my taste [...] I write all this nonsensich because you desire to know what my friends think about...and really because I wanted Lachaise and his reaction.

Cummings, 1918; en Cummings, 1969: 49

Asimismo, sorprende un artículo de E. E. Cummings publicado en 1925 en la revista *Vanity Fair*, en la que da algunos consejos a los jóvenes escritores para alcanzar el éxito. El artículo es una sátira descarada contra los gustos de la época, entre los que se encuentra su recomendación particular de elegir un título atractivo para las publicaciones. El siguiente fragmento reproduce una conversación inventada entre un editor y un artista. A pesar de la negación del primero a publicar la obra del segundo, finalmente lo hace al conocer el título de ésta:

P.—What is your book called, if I may ask?
A.—Well sit,after considering such titles as Lord Jack, The Golden Vase, Mr. Whittling, and the Emeral Fedora, I hit upon nomenclature at once succinct and euphonious—
P.—Which is?
A.—“The Sea-Urchin’s Lullaby, or Why They Wanted Children.”
P.—My God,man: why didn’t you tell me that first? Bully title! Bully! Of course I’ll publish it!

Cummings, 1925; en Cummings, 1965: 108

La aversión de Cummings a los títulos se observa no sólo en sus libros de poemas, sino también en otras publicaciones como la colección de ensayos titulada *i: six nonlectures*

⁶ Gaston Lachaise (1882-1935) fue un escultor franco-estadounidense famoso a comienzos del siglo XX por sus desnudos de mujeres con extremidades voluminosas. E. E. Cummings mantuvo una gran amistad con el escultor (Kennedy, 1994a: 163-164). Esta admiración quedó patente en algunos de los artículos que Cummings publicó sobre él en *The Dial* (1920: 194-204), *Creative Art* (1928: xxiii-xxvi) y *Twice a Year* (1948), así como en algunas cartas personales en las que el autor explica su particular visión de Lachaise. Sobre la importancia artística del escultor en Cummings, consultar el libro de Cohen titulado *POETandPAINTER: The Aesthetics of E. E. CUMMINGS’S Early Work* (1987: 34-35, 38-39, 47-49, 51, 68, 80, 171, 246-247, 249-252, 254). Sobre la importancia personal, Kennedy (1994a) menciona algunas cuestiones en su biografía de Cummings (1994a: 163-164, 166, 179, 204, 208-209, 214, 257, 270, 376).

(1953), donde el poeta omite a conciencia la línea de título de cada poema, incluso cuando el texto impreso no es obra del autor.

La costumbre de E. E. Cummings de omitir los títulos e incluir un número para indicar su posición ha dado lugar a cierta confusión en determinadas ediciones, en las que los poemas aparecen erróneamente etiquetados. Uno de los casos más recientes lo encontramos en el libro *erotic poems* (Cummings, 2010), editado por Firmage para la editorial Norton.⁷ En *erotic poems* (2010), los poemas aparecen numerados según su posición en *Complete Poems 1904-1902* (Cummings, 1994a), y no conforme al propio libro. De esta forma, por ejemplo, a pesar de que el poema “there is a” (CP 43) es el primero de esta publicación, el número que lo presenta es el *iii* (tal y como aparece en *Complete Poems 1902-1964*), y no el *i* que le corresponde al ocupar la primera posición. De esta forma, el lector observa una numeración inconexa que carece de sentido.⁸ Es, por tanto, sumamente importante, recordar que los poemas no suelen tener título, y que los números sólo indican la posición que éstos ocupan dentro de una sección o dentro de un libro.

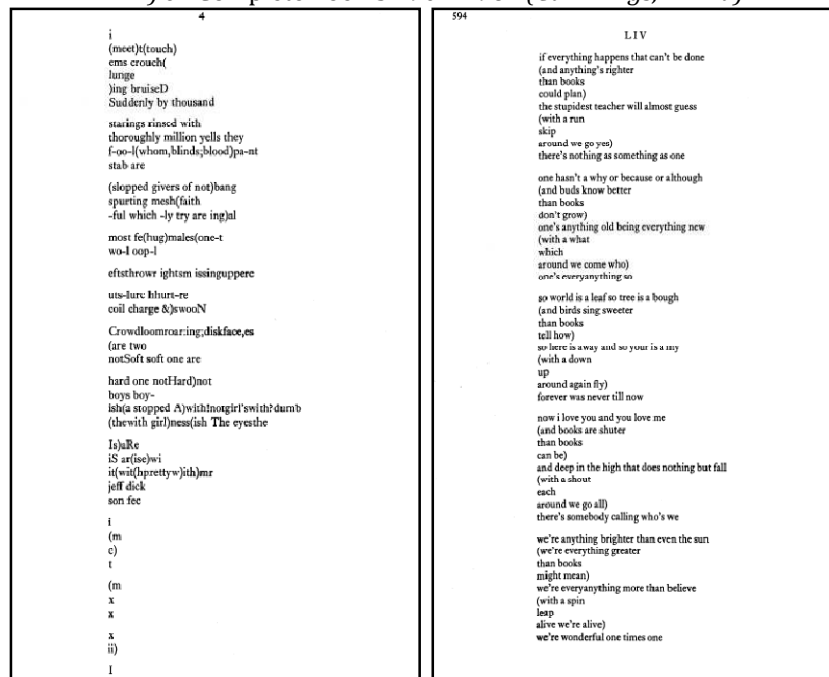
7.4. TAMAÑO

La importancia de la presentación y la distribución en la página es esencial en los poemas de E. E. Cummings. Entre sus múltiples preocupaciones, cabe destacar el hecho de que raramente los poemas están contruidos de manera que ocupen más de una página. Tanto es así, que en ocasiones el margen inferior aparece invadido con tal de que la composición no extralimite una página (v. imagen 7.4). Este interés particular puede apreciarse en algunos de los poemas pertenecientes a la edición de *Complete Poems 1904-1962* (1994a), como es el caso de “i” (CP 387) y “if everything happens that can be done” (CP 594).

⁷ Este libro recoge poemas y dibujos de carácter íntimo del autor, algo que no se había hecho hasta la fecha. Para más información sobre esta publicación, consultar Huang-Tiller (2011) y Gómez (2011), ambas reseñas publicadas por la *E. E. Cummings’ Society* en la revista *Spring*.

⁸ George J. Firmage ha sido responsable de muchas de las publicaciones individuales de los libros de poemas de Cummings en las últimas décadas. Algunos de los libros más importantes son *E. E. Cummings: A Bibliography* (1960), o la antología *Complete Poems 1904-1962* (1994a), la más importante hasta la fecha. A él corresponden también muchas de las publicaciones individuales de los libros de poemas de Cummings, que fueron publicándose progresivamente a lo largo de la década de los 70. Dado el sumo cuidado con el que Firmage publicó todos estos libros, resulta extraño el resultado final en *erotic poems* (2010). Esto, sumado al hecho de que Firmage murió en 2004 y esta edición no vio la luz hasta 2010, hacen probable la hipótesis de que la inclusión del nombre del editor fue más bien una cuestión de afecto (Huang-Tiller, 2011: 167). Para consultar en detalle las aportaciones de Firmage a la crítica cummingsiana, véase Webster (2004).

Imagen 7.4. Presentación de los poemas “i” (CP 387) y “if everything happens that can’t be done” (CP 594) en *Complete Poems 1904-1962* (Cummings, 1994a)

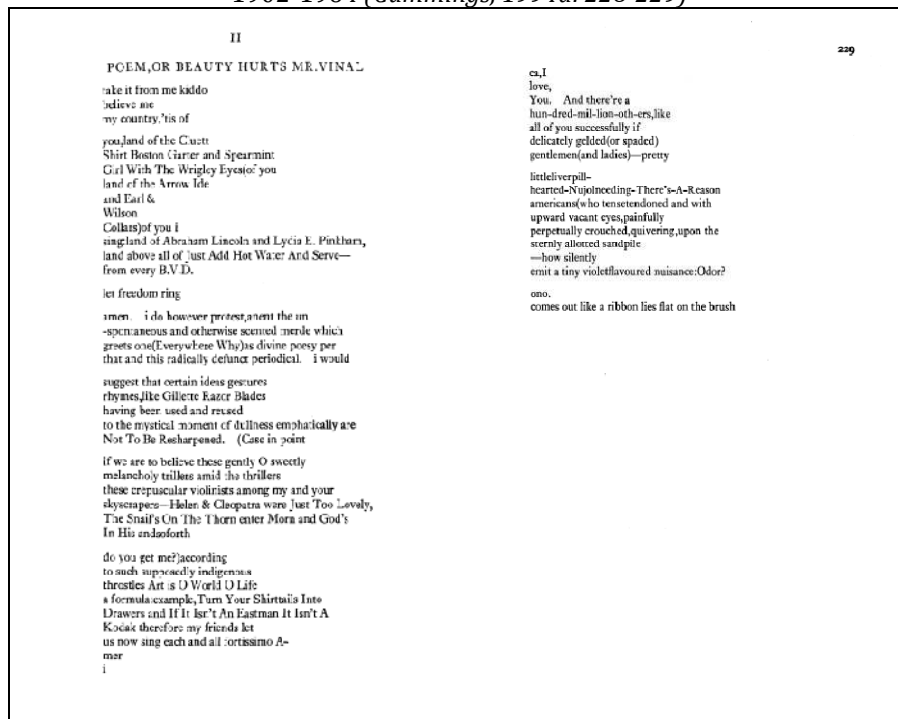


Como se aprecia en la imagen 7.4, esta presentación facilita la recepción del poema a un solo golpe de vista, como si se tratase de una imagen. El proceso de lectura pasa pues por una percepción inicial en su conjunto antes de comenzar la lectura de los versos. Así, la apariencia del poema queda reforzada por su presentación sobre la página en blanco, quedando la lectura incluso en un plano secundario. Este proceso se explica a través de las palabras del propio Cummings, quien afirmó en una ocasión que sus poemas eran principalmente para ser vistos, y no para ser oídos.

Este interés porque el lector perciba el poema en una sola imagen es tan relevante, que para la publicación de *No Thanks* (1935), Cummings llevó a cabo una encuadernación sobre el borde más pequeño de la página, en lugar que por el borde izquierdo. De esta manera, un poema que ocupase dos páginas podía ser visto por el lector en una sola vez (Kennedy, [1980] 1994a: 351).

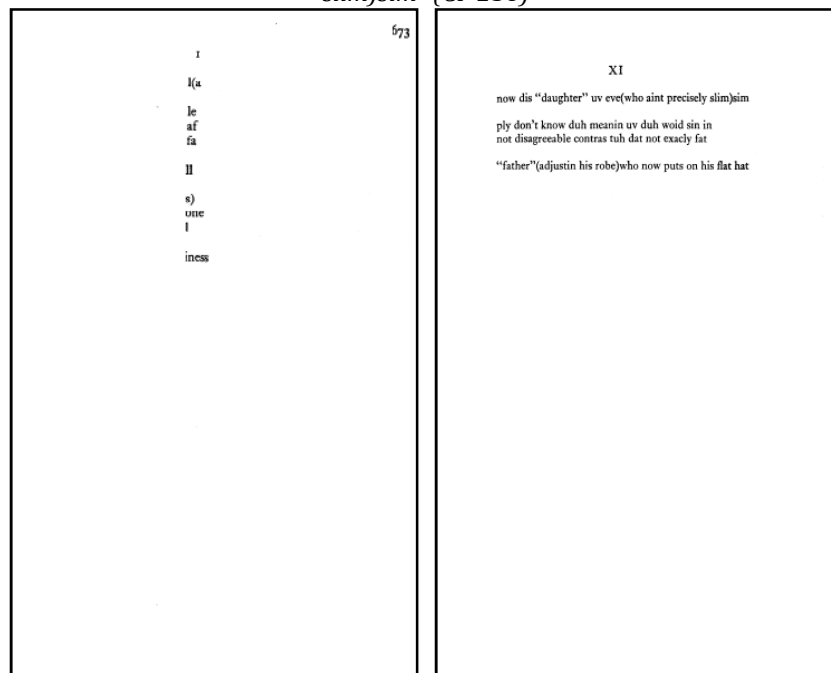
La relevancia de esta práctica está relacionada con la proporción de poemas que responden a este criterio. Sólo veinte de los casi ochocientos que representan la obra completa de Cummings ocupan más de una página. Estas excepciones pertenecen en su mayoría a *Tulips & Chimneys* (1922), en el que se cuentan diez poemas de gran extensión: “EPITHALAMION” (CP 3), “PUELLA MEA” (CP 20) o “little ladies more” (CP 56) son algunos ejemplos. En los siguientes libros, los poemas extensos aparecen muy esporádicamente, entre los que destacan los ya citados “POEM, OR BEAUTY HURTS MR.VINAL” (CP 228), “16 heures” (CP 273) o “moon over gai” (CP 384).

Imagen 7.5. Presentación del poema "POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL" en Complete Poems 1902-1964 (Cumplings, 1994a: 228-229)



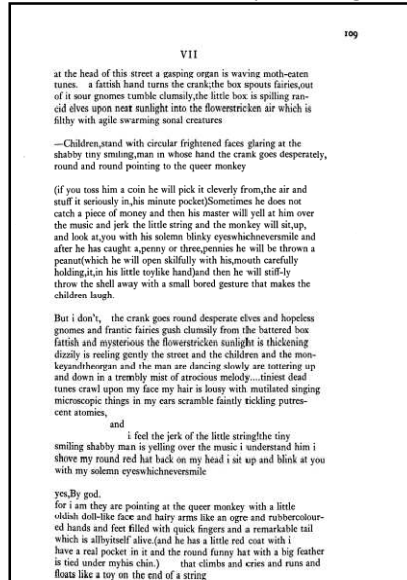
Teniendo en cuenta que el autor suele presentar un poema por página, la extensión de los textos es muy variada. En un extremo encontramos pequeñas composiciones formadas por unas pocas palabras, como es el caso de "I(a" (CP 673) o "now dis 'daughter' uve ve (who aint precisely slim)sim" (CP 238):

Imagen 7.6. Presentación del poema "I(a" (CP 673) y "now dis 'daughter' uve ve (who ain't precisely slim)sim" (CP 238)



En el extremo opuesto se encuentran aquellos poemas que ocupan la totalidad de la página, como sucede, sobre todo, con los poemas prosaicos. Uno de los ejemplos que mejor ilustran este tipo de composiciones es “at the head of this street a gasping organ is waving moth-eaten” (CP 108) (v. imagen 7.7):

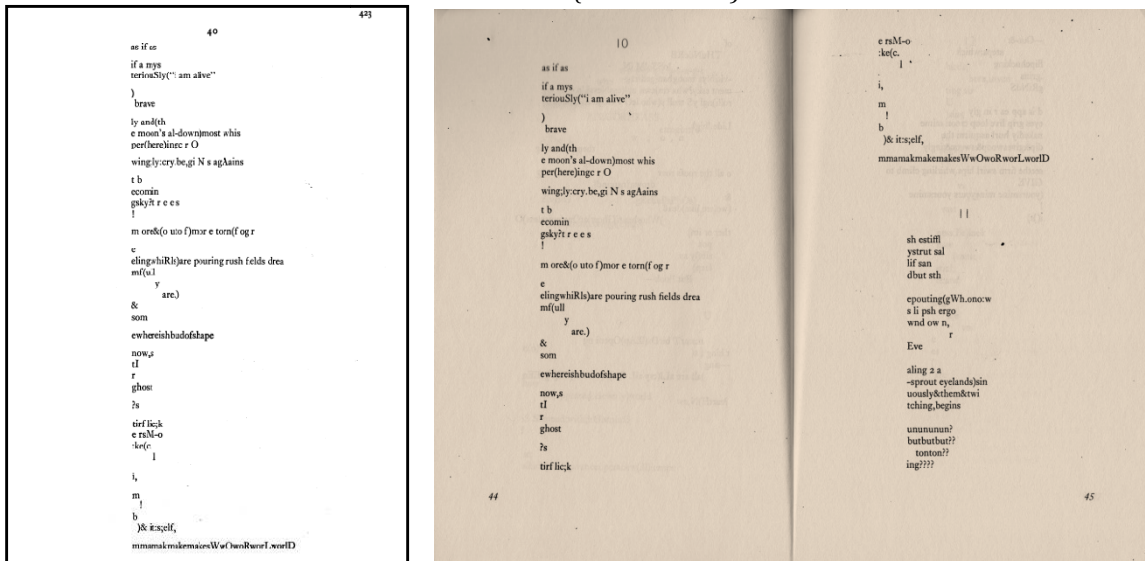
Imagen 7.7. Presentación del poema “as the head of this street a gaspin organ is waving moth-eaten” en *Complete Poems 1904-1962* (Cummings, 1994a:109)



Especialmente en estos poemas en los que el contenido visual es grande, la percepción cambia de forma ostensible si éstos aparecen divididos en dos páginas o acompañados de otros poemas. En general, las ediciones más recientes han mantenido el criterio de un poema por página. Así sucede con la colección que nos ha servido para elaborar nuestro corpus de análisis, *Complete Poems 1902-1964* (1994a). Igual ocurre con todas las ediciones elaboradas a partir de los años noventa.

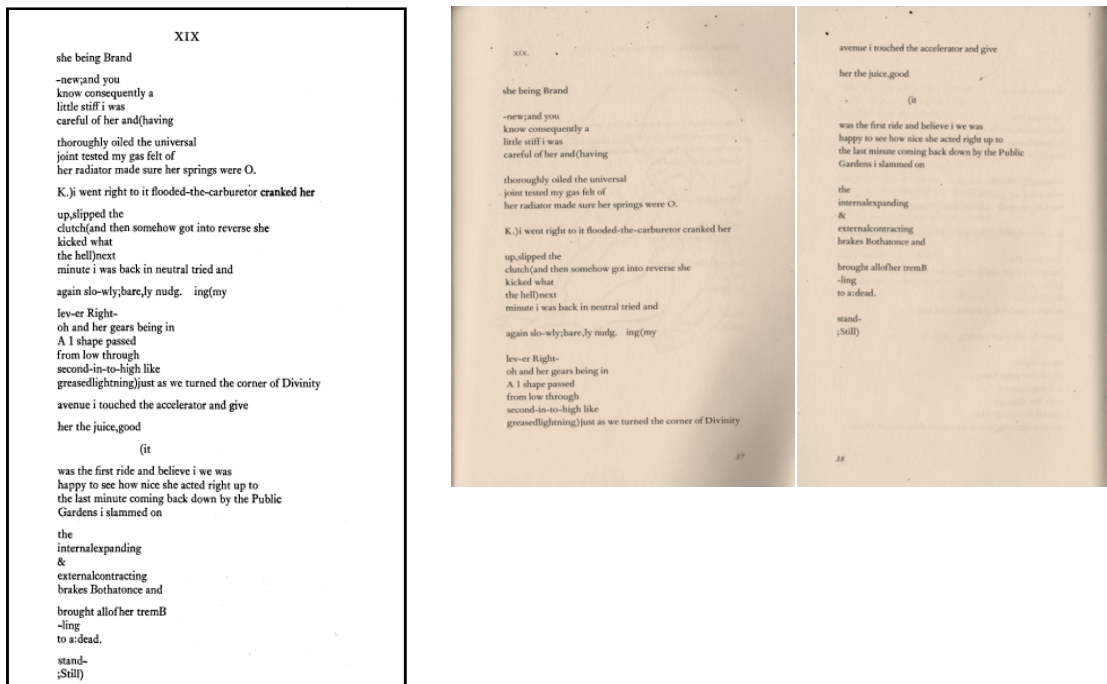
Sin embargo, no todas las ediciones de las últimas décadas han respetado esta práctica. En 1994, la editorial Liveright publicó *Selected Poems*, una edición a cargo de Richard Kennedy que recoge una selección de los poemas más representativos de E. E. Cummings. En esta edición, los poemas aparecen distribuidos a modo de listado en lugar de uno por página. Consecuentemente, algunos textos quedan divididos en dos, y casi todos aparecen acompañados en la misma página por fragmentos de otros poemas. Decisiones como éstas, a nuestro entender, ignoran uno de los aspectos expresivos a lo que E. E. Cummings recurre dentro de su discurso poético. Esta diferencia la observamos en la imagen 7.8, en la que hemos incluido la presentación de un mismo poema en *Complete Poems 1904-1962* (1994a) y en *Selected Poems* (Cummings, 1994b).

Imagen 7.9. Presentación del poema “as if as” en *Complete Poems 1904-1962* (1994a: 423) y en *Selected Poems* (1994b: 44-45)



erotic poems (2010), otra colección de poemas publicada recientemente, sí ha mantenido un poema por página. Aun así, si el poema es extenso, vuelve a ser fragmentado en dos páginas diferentes, como sucede con el famoso “she being Brand” (CP 246) (v. imagen 7.10).

Imagen 7.10. Presentación del poema “she being Brand” en *Complete Poems 1902-1964* (1994a: 246) y en *Complete Poems* (1994b: 37-38)

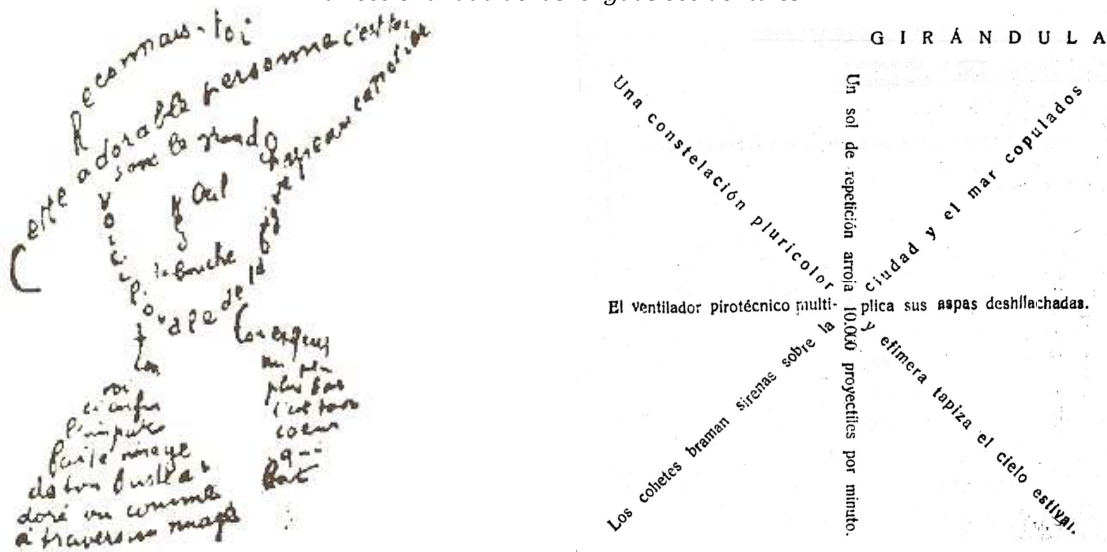


7.5. DIRECCIONALIDAD

Otro de los aspectos relevantes en la constante experimentación de E. E. Cummings consiste en la direccionalidad de los poemas. Aunque es una práctica muy escasa dentro de la producción poética del escritor, hemos identificado un poema en el que el escritor altera la orientación del texto. A esta cuestión dedicamos el presente apartado.

A tenor de los análisis realizados, podemos afirmar que, salvo en una ocasión, E. E. Cummings no modifica la direccionalidad del poema, algo que sí ocurre con otros poetas de vanguardia como Apollinaire o de Torre (ver imagen 7.11). El autor americano mantiene siempre la estructura estrófica de los poemas, donde los versos se disponen horizontalmente y se agrupan en estrofas. Asimismo, los poemas se leen de izquierda a derecha y de arriba a abajo, siguiendo así el principio de direccionalidad de la lengua inglesa.

Imagen 7.11. Poemas de Apollinaire (izquierda) y de Torre (1923) (derecha) en los que se rompe la direccionalidad de las lenguas occidentales



Las lenguas occidentales, entre ellas el inglés, se caracterizan porque el proceso de escritura y lectura se realiza de izquierda a derecha y en horizontal. Frente a éstas, otras lenguas como el hebreo o el árabe se orientan de derecha a izquierda, mientras que algunas lenguas orientales como el chino se escriben en vertical de arriba hacia abajo, y de derecha a izquierda (v. imagen 7.12).

Imagen 7.12. Fragmentos de textos en lenguas occidentales (alemán), semíticas (hebreo) y orientales (chino mandarín)

Ptolemeüs
 Ain ieder mörck mit vleysz hiebey
 Siben farben vnnd Künsten frey
 Siben Zaichen vnnd Metall
 Siben Tag der wochen all
 Siben Tugenden die seind güt
 Wee dem der dzeit on nütz verthut

Sol
 Gelb sich der vberwinder klaidt
 Grammatica all Künsten laidt
 Sonn ist der siben zaichen liecht
 Durch Gold man offt den Söntag bricht
 Wer rechte tügend woll verstan
 Der soll ain güte Hoffnung han

Lüna
 Weysz ist ain farb on mackel rain
 Rhetoric zierlich redt allain
 Der Mon das Silber alzeit meert
 Montag sein zaichen nit verkeert
 Nach allem wissen niemand ringt
 Weyl doch der Gläub bschleüst alle ding



老子道德經
 一章
 道可道非常道名可名非常名無名天地之始有名萬
 物之母故常無欲以觀其妙常有欲以觀其微此兩者
 同出而異名同謂之玄之又玄衆妙之門

La poca experimentación del autor en relación con la orientación de sus poemas se dio únicamente al comienzo de su producción poética. Una de las primeras versiones de “i will wade out” (CP 68) propone una lectura en bustrofedon, esto es, alternando un verso de izquierda a derecha con el siguiente de derecha a izquierda (v. imagen 7.13).⁹ Richard Kennedy ([1980] 1994a) ofrece esta versión preliminar del poema, descubierta en los archivos de la Houghton Library en la Universidad de Harvard:

Imagen 7.13. Versión preliminar del poema “i will wade out” (CP 68) (Kennedy, [1980] 1994a: 109)

	I will wade out	→
	srewolf gninrub ni depeets era shgiht ym llit	←
ym ni nus eht ekat lliw I		←
mouth		→
and leap into the ripe air		→
Alive		→
seye desolc with		←
to dash against darkness		→
	in the sleeping curves of my	→
	yretsam htooms fo sregnif retne llahs ydob	←
	with chasteness of sea-girls. . . . ⁶	→

⁹ El término *bustrofedon* proviene del latín *bustrofedon* y del griego *boustrofedon*, y designa la “manera de escribir, empleada en la Antigua Grecia, que consiste en trazar un renglón de izquierda a derecha y el siguiente de derecha a izquierda” (DRAE, 2010). El origen etimológico del término hace referencia al arado de los bueyes, pues *boustrofedon* está formado por las palabras *bou* (buey) y *strofein* (dar la vuelta, girar); de esta forma, la escritura se asimila al trazado del arado que se hacía con bueyes en la Antigua Grecia. Según el *Diccionario Panhispánico de Dudas*, el término puede ser agudo (*bustrofedón*), llano (*bustrofedon*) o esdrújulo (*bustrofedón*), aunque la RAE prefiere las dos primeras opciones.

Como se aprecia en la imagen 7.13, la disposición tipográfica del poema obliga a una lectura en zigzag, conforme avanzan los versos. A pesar de esta distribución original, el poema no llegó nunca a ver la luz como tal, sino que se publicó en 1917 en *Eight Harvard Poets* bajo el título “CREPUSCULE” (1917: 7) y en *Tulips & Chimneys* (1922). En esta última edición, Cummings suprimió el título y realizó algunas pequeñas modificaciones que a continuación mostramos (v. imagen 7.14):

Imagen 7.14. Reproducciones del poema “i will wade out” (CP 68) en *Eight Harvard Poets* (1917: 7; en Kennedy, [1980] 1994a) (izquierda) y en *Tulips & Chimneys* (1922; en Cummings, 1994a) (derecha)

CREPUSCULE

I WILL wade out
 till my thighs are steeped in burn-
 ing flowers
 I will take the sun in my mouth
 and leap into the ripe air
 Alive
 with closed eyes
 to dash against darkness
 in the sleeping curves of my
 body
 Shall enter fingers of smooth mastery
 with chasteness of sea-girls
 Will I complete the mystery
 of my flesh
 I will rise
 After a thousand years
 lipping
 flowers
 And set my teeth in the silver of the moon

i will wade out
 till my thighs are steeped in burning flowers
 I will take the sun in my mouth
 and leap into the ripe air
 Alive
 with closed eyes
 to dash against darkness
 in the sleeping curves of my body
 Shall enter fingers of smooth mastery
 with chasteness of sea-girls
 Will i complete the mystery
 of my flesh
 I will rise
 After a thousand years
 lipping
 flowers
 And set my teeth in the silver of the moon

Además del poema compuesto en bustrofedón, también en 1916 Cummings envió una carta a su amigo Sibley Watson para felicitarlo por su matrimonio con Hildergarde Lasell (Kennedy, [1980] 1994a: 110). En esta carta, el texto aparece modificado forzando una lectura de abajo a arriba y viceversa:

Imagen 7.15. Carta de E. E. Cummings a Sibley Watson (1916; en Kennedy, [1980] 1994a: 111)

Mr. C
 u
 m
 m
 i
 n
 g
 o
 r
 a
 s
 p
 e
 e
 h
 c
 !
 I
 t
 a
 k
 e
 p
 l
 e
 a
 s
 u
 r
 e
 i
 n
 l
 i
 n
 g
 c
 a
 l
 o
 n
 !

Si bien la distribución en bustrofedon de “CREPUSCULE” (1917: 7) y en zigzag de la carta a Sibley Watson no aportan valores expresivos por sí mismos, sí que podemos defender el valor icónico de esta elección, especialmente en el segundo caso: los altibajos del poema parecen imitar el grado de felicidad del autor por la boda de su amigo, así como por el hecho de que Watson le hubiera pedido la elaboración de un poema con motivo del

enlace. Sin embargo, tanto la composición preliminar de “i will wade out” (CP 68) como la carta a Sibley Watson representan sólo excepciones dentro de la producción total de Cummings.

De acuerdo con nuestros datos, podemos afirmar que E. E. Cummings sólo llegó a publicar un poema en el que verdaderamente la direccionalidad de la línea de acuerdo a la norma lingüística aparece alterada. Éste es el caso de “life hurl my” (CP 263), poema publicado por primera vez en 1926 como parte de la colección *is 5*:

Imagen 7.16. Poema “life hurl my” (Cummings, 1926; en Cummings, 1994a: 263)

life hurl my
 yes,crumbles hand(ful released conarefetti)ev eryflitter,inga. where
 mil(lions of aflick)jitter ing brightmillion of S hurl;edindodge:ing
 whom areEyes shy-dodge is bright cruMbshandful,quick-hurl edinwho
 Is flittercrumbs,fluttercrimbs are floatfallin,ig,allwhere:
 a:crimbflitteringish is arefloatsis ingfallall:imil,shy milbrightlions
 my(hurl flicker handful
 in)dodging are shybrighlIteyes is crum bs(all)if,ey Es

El poema consta de ocho versos orientados de abajo hacia arriba, con lo que es necesario girar la página noventa grados para su lectura. A pesar de la aparente dificultad del texto, la publicación del mismo suscitó el interés por parte de la crítica, y pronto algunos críticos lo analizaron. Aunque todos coinciden en la dificultad de comprensión del contenido del poema, autores como Neihardt (1926) subrayan el carácter torrencial de los versos (1926: 13) o la verticalidad que representa la particular disposición compositiva del mismo (J. G. N., 1926; en Dendinger, 1981: 64). Especialmente útil fue la aportación de Riding y Graves ([1927a] 1971) en su famoso libro *A Survey of Modernist Poetry*:

Even the following poem ["life hurl my"] by E. E. Cummings is neither pure nor abstract, but realistic, willfully linked to history. [...] It is an attempt to represent, in the manner of the early futurists, the book of life torn into a million fragments as small as confetti, the bread of life crumbled nervously under the disorganizing influence of shy bright eyes, bright like the million stars. A most romantic theme and a most romantic treatment, but Mr. Cummings was never apprenticed to the new barbarism; he is a freebooter.

Riding y Graves, [1927a] 1971: 289

La verticalidad del poema, el solapamiento de los versos con lo visual, se produce gracias a la disposición de los versos, orientados con mucha originalidad. Como proceso icónico, la funcionalidad del diseño del poema sirve para entenderlo mejor, para poder apreciar visualmente lo que se describe en los versos. En este caso, pues, la composición del poema guarda una estrecha relación con su contenido, contribuyendo de esta forma la grafología a la comprensión de los versos.

En definitiva, las cuestiones compositivas que acabamos de ver son alteradas por E. E. Cummings de distinta manera. En algunos casos, como sucede en la apariencia visual o la direccionalidad, dichas modificaciones pueden contribuir al valor estético del poema; en otros, como ocurre con la estructura interna o el tamaño, no existe una función específica salvo la de organizar el texto de una forma más clara. A pesar del carácter visual de la poesía de Cummings, podemos afirmar que la composición es el nivel grafológico menos desarrollado por el poeta, sobre todo si lo comparamos con la puntuación o la tipografía. Aunque la gran mayoría de los poemas experimentan con el diseño, este tipo de procedimientos son menos productivos, o al menos así lo hemos determinado en función de nuestro estudio.

CONCLUSIONES

Al comienzo de la realización de esta tesis doctoral, nos cuestionábamos la forma en la que E. E. Cummings emplea la grafología en su poesía experimental. Siendo ésta como es una cuestión tan distintiva de su técnica y frecuente en su producción poética, nos llamaba la atención el hecho de que a excepción de los trabajos esporádicos de unos pocos autores, no existiera un estudio que abordase esta cuestión de una forma más general. A la falta de publicaciones sobre este tema, se sumaba la dificultad que entrañaba la comprensión de muchos de los poemas en los que estos recursos están presentes, así como el rechazo mayoritario de la crítica a esta faceta experimental en la escritura de Cummings.

Partiendo de la hipótesis de que la grafología también contribuye al significado y al valor estético de la obra literaria, al comienzo de este trabajo nos planteamos varios objetivos. Por un lado, facilitar la lectura de aquellos poemas que se presentan complicados para el lector, especialmente aquellos en los que la grafología juega un papel destacado; por otro lado, ofrecer una visión panorámica del funcionamiento de la grafología en la poesía experimental de Cummings; y finalmente, conceder más protagonismo a su faceta innovadora. Con estos objetivos en mente, nos propusimos varias preguntas de investigación con las que tratábamos de dar respuesta a las carencias en este campo: ¿Cuáles son los recursos grafológicos que utiliza E. E. Cummings dentro de su discurso poético? ¿Cómo funcionan? ¿Se adaptan a las reglas ortográficas o se desvían de la norma y las expectativas del lector? ¿Existe alguna evolución en el uso de estos recursos o se mantiene constante a lo largo de toda su producción poética? ¿Contribuye el uso de estos recursos al significado y al valor estético de los poemas? Y por último, ¿Es posible establecer un paradigma que nos permita defender un uso sistemático de estos recursos? Una vez finalizado nuestro estudio, hemos conseguido responder a las preguntas planteadas, aunque también han surgido nuevas cuestiones que dan continuidad a esta investigación. En los siguientes párrafos presentamos los resultados de nuestro trabajo y reflexionamos sobre todas estas cuestiones. Las conclusiones aquí presentadas se organizan en torno a tres cuestiones fundamentales: en una primera parte, mostramos los recursos empleados por E. E. Cummings, su funcionamiento y las funciones que éstos acarrearán dentro de los poemas analizados; en una segunda parte, explicamos la evolución de los mismos en la poesía experimental del escritor; finalmente, proponemos algunos estudios que deberían llevarse a cabo en el futuro a partir de las ideas aquí presentadas.

Con relación a los recursos grafológicos, los primeros resultados son aquellos que se desprenden de la identificación y discriminación de los mismos (v. tabla 8.1). Los resultados obtenidos han revelado que el escritor recurre a diversos aspectos que responden a los cuatro niveles en los que Levenston (1992) articula la grafología: ortografía literal, puntuación, tipografía y composición. La ortografía literal se constituye

como un recurso por sí mismo, por lo que no hemos distinguido ningún otro aspecto en esta categoría. Dentro de la puntuación, hemos identificado dos grandes grupos: los signos de puntuación y los espacios en blanco. A su vez, y dentro de los signos de puntuación, E. E. Cummings emplea signos pausales (coma, punto y coma, dos puntos y punto), reglas (guión y raya), indicadores tonales (signo de interrogación y signo de exclamación), desagregadores (paréntesis y comillas) y signos de omisión (apóstrofo y puntos suspensivos). A nivel tipográfico, el escritor utiliza las letras minúsculas, las mayúsculas, las versalitas, algunos símbolos tipográficos y las cifras. Finalmente, y dentro de la composición, hemos identificado la forma poética, la apariencia visual, la estructura interna, los títulos y la orientación de los poemas. Todas estas opciones empleadas por E. E. Cummings suponen sólo una pequeña parte de la gran cantidad de recursos que la grafología ofrece como sistema escrito.

Tabla 8.1. Recursos grafológicos empleados en la poesía experimental de E. E. Cummings

CATEGORÍA	RECURSOS	
ORTOGRAFÍA		
PUNTUACIÓN	<i>Signos de puntuación</i>	Signos pausales <i>Coma</i> <i>Punto</i> <i>Dos puntos</i> <i>Punto y coma</i>
		Reglas <i>Guión</i> <i>Raya</i>
		Indicadores tonales <i>Interrogación</i> <i>Exclamación</i>
		(Des)agregadores <i>Paréntesis</i> <i>Comillas</i>
		Signos de omisión <i>Puntos suspensivos</i> <i>Apóstrofo</i>
	<i>Espacios en blanco</i>	
TIPOGRAFÍA	<i>Minúsculas</i>	
	<i>Mayúsculas</i>	
	<i>Anatomía del tipo</i>	
	<i>Otras cuestiones tipográficas</i>	Versalitas Símbolos tipográficos Cifras
COMPOSICIÓN	<i>Forma poética y verso libre</i> <i>Apariencia visual</i> <i>Estructura interna</i> <i>Títulos</i> <i>Orientación</i>	

Una vez identificados y discriminados todos estos recursos, hemos establecido dos tipos de procedimientos básicos según los cuales el poeta trabaja con la grafología: aquellos que respetan la norma y aquellos que no.

Los procedimientos que respetan la norma son frecuentes en la poesía experimental de E. E. Cummings, contrariamente a la creencia extendida (v. tabla 8.2). En este sentido, hemos distinguido entre aquellos recursos que responden exclusivamente a un uso normativo (tal y como sucede con las letras versalitas, los símbolos tipográficos y las estructuras de los poemas) y aquellos otros que comparten este uso normativo con

otros de carácter creativo con los que Cummings crea nuevos valores estéticos. Este segundo grupo es mucho más frecuente.

Tabla 8.2. Procedimientos/ usos normativos de la grafología en la poesía experimental de Cummings

CATEGORÍA	RECURSO	FUNCIÓN/ USO NORMATIVO	
ORTOGRAFÍA		<i>Escritura de palabras</i>	
PUNTUACIÓN	Signos pausales		<i>Pausa</i>
		Coma	<i>Vocativo, localización</i>
		Punto y coma	<i>Acumulación narrativa, conector, aposición, listado</i>
		Dos puntos	<i>Anuncio, explicación/ definición, equivalencia, progresión lógica</i>
		Punto	<i>Parada final, abreviatura</i>
	Indicadores tonales		<i>Orden, gradación</i>
		Signo de interrogación	<i>Pregunta, interrogación crítica, junto a marcadores discursivos</i>
		Signo de exclamación	<i>Exclamación, interjección</i>
	(Des)agregadores	Paréntesis	<i>Subversión expectativas, signo matemático</i>
		Comillas	<i>Cita, cita dudosa, énfasis, extranjerismos, dialectismos/vulgarismos</i>
	Signos de omisión	Apóstrofo	<i>Omisión, posesión</i>
		Puntos suspensivos	<i>Pausa</i>
	Reglas	Guión	<i>Composición, división, deferencia</i>
		Raya	<i>Interrupción, diálogo, pausa, aposición</i>
Espacios en blanco		<i>Separación (palabras, oraciones, versos y estrofas)</i>	
TIPOGRAFÍA	Letras minúsculas	<i>Opción por defecto</i>	
	Letras mayúsculas	<i>Nombres propios, referencias divinas, marcas, publicaciones periódicas, vías públicas, festivos, abreviaturas, títulos (poemas), inicio oración</i>	
	Letras versalitas	<i>Títulos (grupos de poemas)</i>	
	Símbolos tipográficos	<i>Sustitución de una palabra o expresión</i>	
	Cifras		
COMPOSICIÓN	Apariencia visual	<i>Disposición rectangular</i>	
	Estructura interna	<i>Uso de estrofas</i>	
	Direccionalidad	<i>Horizontal de izquierda a derecha</i>	

Todos estos usos normativos son fundamentales porque constituyen el trasfondo que nos permite identificar los procedimientos de desviación y valorar la función que éstos llevan a cabo. Esta ambivalencia formada por las funciones normativas y las funciones estéticas se corresponde con las ideas formuladas por Short (1996) o Leech (2008), quienes entienden que el efecto de *foregrounding* funciona cuando existe un segundo plano o *background*, la norma, sobre el que sobresale un elemento en particular, esto es, el elemento marcado. En este sentido, el ejemplo más claro lo tenemos en el papel que juega la minúscula, fundamental porque nivela todas las letras del poema como paso previo a la capitalización efectiva. Si las minúsculas no fueran la opción por defecto, sería imposible distinguir las funciones que realizan las letras mayúsculas, puesto que las primeras constituyen el fondo o *background* sobre el que las segundas resultan destacadas.

Los procedimientos que no respetan la norma se caracterizan por emplear ciertos elementos que están fuera del rango habitual entre las opciones disponibles en una estructura concreta, lo que ocasiona consecuentemente la ruptura de las expectativas del lector. El funcionamiento de estos procedimientos de desviación no es el mismo para todos los recursos empleados (v. tabla 8.3). De este modo, la ortografía se considera marcada cuando las letras que forman las palabras aparecen desordenadas, se suprimen, se añaden o se emplean sin atender a la norma. También hemos observado que los signos de puntuación tienden a emplearse de forma incorrecta, esto es, a utilizarse en contextos que no son en los que corresponden, aunque también es muy común que se añadan o se eliminen otros signos en función de las necesidades de cada poema. La manipulación de los espacios en blanco se basa exclusivamente en el aumento o la disminución de los mismos: mientras que el aumento afecta al espacio entre palabras, letras y versos, al sangrado y a la fragmentación de palabras, su disminución se da principalmente entre palabras y después de los signos de puntuación. El uso de las letras mayúsculas y minúsculas se fundamenta en la incorrección de ambas opciones tipográficas, especialmente en el caso de las mayúsculas; este tipo de letras tienden a usarse donde su empleo puede aportar valores estéticos al poema en cuestión, y no donde corresponde por norma. Finalmente, la composición funciona de una forma diferente a los tres niveles precedentes, ya que no existen apenas reglas que rijan su funcionamiento. Aunque podemos destacar algún caso aislado en el que Cummings modifica la direccionalidad del lenguaje, el resto de los procedimientos no son marcados. Dada la dificultad que la presencia de todos estos procedimientos entabla a la hora de leer los poemas de Cummings, esperamos que este estudio haya servido para clarificar su uso y facilitar dicha lectura.

Tabla 8.3. Procedimientos de desviación empleados en el tratamiento de los recursos grafológicos

CATEGORÍA	RECURSO	USOS DESVIADOS			
		<i>Incorrección</i>	<i>Desorden</i>	<i>Adición</i>	<i>Supresión</i>
ORTOGRAFÍA	LETRAS	√	√	√	√
PUNTUACIÓN	SIGNOS DE PUNTUACIÓN	√		√	√
	ESPACIOS EN BLANCO			√	√
TIPOGRAFÍA	MAY./ MIN.	√			
COMPOSICIÓN	DIRECCIONALIDAD TEXTO	√			

A partir de los análisis realizados, y frente a lo que parte de la crítica ha defendido durante mucho tiempo, podemos afirmar que los procedimientos grafológicos empleados por E. E. Cummings no son arbitrarios, una cuestión fundamental dentro de este trabajo. A través de los distintos poemas, hemos podido constatar que dichos procedimientos implican una serie de funciones estéticas. En este sentido, el estudio pormenorizado de los poemas de Cummings nos ha permitido comprobar que la manipulación ortográfica, los signos de puntuación empleados, los espacios en blanco o las letras minúsculas y mayúsculas pueden aportar nuevos valores expresivos distintos de los que se producen a través de la norma, así como contribuir al significado de cada uno de los poemas.

Los efectos expresivos que hemos identificado son muy variados, llegando a alcanzar un total de treinta funciones diferentes (v. tabla 8.4). Entre estos valores, cabe destacar la relación entre la desviación ortográfica y la representación de variedades lingüísticas. De esta forma, Cummings altera la escritura de algunos versos e incluso poemas enteros para representar dialectos como el neoyorquino, el británico o el afroamericano, así como para representar diversos registros e incluso casos de interlengua. Además, hemos identificado algunos poemas en los que este tipo de desviación produce juegos de palabras, control del proceso de lectura de los versos e incluso casos de iconicidad. Los signos de puntuación destacan por crear procesos de iconicidad, por emplearse siguiendo determinados esquemas o patrones y por producir énfasis y caos, aunque también en algunas ocasiones sirven para controlar el tempo del poema o producir otros efectos que aparecen con menos frecuencia. Muy similares son, en este sentido, las funciones provocadas por la alteración de los espacios en blanco, puesto que también estos espacios forman parte del sistema de puntuación. A nivel tipográfico, y a pesar de la variedad de recursos empleados por E. E. Cummings, sobresale especialmente el caso de las mayúsculas, capaces de provocar doce efectos diferentes: a las funciones más frecuentes de énfasis, conexión e inversión de énfasis, se suman otras como la representación de propiedades orales y de elementos reales, así como los juegos de palabras, los casos de iconicidad y caos, la esquematización de los poemas o los versos, la divinización de determinados elementos, los emblemas y los acrósticos. Paralelamente, las letras minúsculas son empleadas por Cummings para nivelar la totalidad de las letras de los poemas como paso previo a la capitalización efectiva, así como para señalar la voz poética de una forma visual. Finalmente, a nivel compositivo, la direccionalidad y la apariencia visual de los poemas se emplean para producir efectos de iconicidad.

Tabla 8.4. Funciones estéticas/expresivas en la poesía experimental de E. E. Cummings

CATEGORÍA	FUNCIONES ESTÉTICAS O EXPRESIVAS			
ORTOGRAFÍA	Representación de variedades lingüísticas	Dialectos	Regionales	Neoyorquino Británico Rural
			Raciales	Black English
		Registros		
		Interlengua		
	Juegos de palabras			
	Control del proceso de lectura			
	Representación de elementos reales			
Iconicidad				
PUNTUACIÓN	Signos pausales	Coma	Énfasis/Focalización, tempo, caos, aposición, iconicidad, esquema/patrón	
		Punto y coma	Tempo, caos, iconicidad, esquema/patrón	
		Dos puntos	Paréntesis/inciso, tempo, caos, iconicidad, esquema/patrón	
		Punto	Énfasis	
	Indicadores tonales	Signo de interrogación	Omisión, iconicidad	
		Signo de exclamación	Iconicidad, esquema/patrón	
	(Des)agregadores	Paréntesis	Heteroglosia, orden, temporalidad/simultaneidad, caos, nivelación, iconicidad, valor nulo, juegos de palabras, esquema/patrón	
		Comillas		
	Signos de omisión	Apóstrofo		
		P. suspensivos		
	Reglas	Guión	Caos, pronunciación/silibificación, iconicidad, énfasis, esquema/patrón	
		Raya	Apelación, énfasis	
	Espacios en blanco	Tempo, ritmo, progresión/movimiento, estilo directo, iconicidad, caos, juegos de palabras, énfasis, creación léxica, estructuración poemas		
	TIPOGRAFÍA	Letras minúsculas	Nivelación, indicador de la voz poética	
Letras mayúsculas		Énfasis, conexión, inversión del énfasis, propiedades orales, representación de elementos reales, juegos de palabras, iconicidad, caos, esquema/patrón, divinización, acróstico, emblema		
Signo et [&]		Representación de elementos reales, iconicidad, caos, esquema/patrón		
COMPOSICIÓN	Apariencia visual	Iconicidad		
	Estructuración	Esquema/ patrón		
	Direccionalidad	Iconicidad		

Sobre las funciones normativas y expresivas que se producen mediante los procedimientos de desviación grafológica, nuestro análisis ha revelado que no todos los recursos son igualmente productivos. En este sentido, podemos establecer una escala y diferenciar entre aquellos elementos que responden a usos más convenciones, frente a aquellos otros que poseen un valor más expresivo. De nuestro estudio se deriva que algunos de los signos de puntuación más convencionales son las comillas, el apóstrofo y los puntos suspensivos, empleados únicamente de acuerdo a las reglas ortográficas. En este mismo grupo, destacan la mayoría de los símbolos tipográficos, que, a excepción del

signo et [&], son empleados de una forma más convencional. Asimismo, la mayoría de las cuestiones que afectan a la composición no son demasiado significativas. En el lado opuesto situamos aquellos recursos que poseen un mayor valor expresivo, siendo éstos los más relevantes desde el punto de vista estético. En este grupo sobresale especialmente la presencia de las letras mayúsculas. Los espacios en blanco y algunos signos de puntuación como los paréntesis, la coma y el guión también son muy productivos estéticamente. Finalmente, la desviación ortográfica también merece nuestra atención, puesto que aunque responde a un número menor de funciones expresivas, su presencia es muy alta a lo largo de toda la producción experimental del autor.

Probablemente la principal aportación de nuestro estudio sea la comprobación de que es posible la elaboración de un paradigma para el uso que E. E. Cummings hace de todas estos elementos grafológicos. Esta sistematización ha sido posible debido a la alta frecuencia con la que se producen todos estos efectos a lo largo de toda la producción poética del escritor. Esta cuestión ha resultado esencial para nuestro trabajo, puesto que demuestra que la mayoría de las funciones identificadas y descritas a lo largo de los correspondientes capítulos no representan ejemplos aislados que aparecen en uno o dos poemas, sino que son el resultado de un número de poemas significativos en los que dicha funciones se repiten de manera sistemática.

Además, no sólo es importante la frecuencia con la que determinadas funciones se producen, sino que hemos podido comprobar que siete de las funciones señaladas se realizan a través de diferentes recursos grafológicos —*juegos de palabras, control del proceso de lectura (tempo), representación de elementos reales, iconicidad, énfasis, caos, esquema*—, lo que las convierte en funciones generales (v. tabla 8.5). Asimismo, son más de veinte los efectos que se asocian a un único aspecto grafológico, creándose un total de más de treinta funciones expresivas que contribuyen al valor estético del discurso poético del autor.

Tabla 8.5. Sistematización de las funciones estéticas en la poesía experimental de E. E. Cummings

	FUNCIÓN EXPRESIVA	ASPECTO GRAFOLÓGICO QUE LA ORIGINA
FUNCIONES GENERALES	1. <i>Juegos de palabras</i>	Ortografía, signos de puntuación (paréntesis), espacios en blanco, letras mayúsculas
	2. <i>Control del proceso de lectura (tempo)</i>	Ortografía, signos de puntuación (coma, punto y coma, dos puntos), espacios en blanco
	3. <i>Representación de elementos reales</i>	Ortografía, letras mayúsculas, signo et [&]
	4. <i>Iconicidad</i>	Ortografía, signos de puntuación (coma, punto y coma, dos puntos, signo de interrogación, signo de exclamación, paréntesis, guión), espacios en blanco, letras mayúsculas, signo et [&], apariencia visual, direccionalidad del poema
	5. <i>Énfasis</i>	Signos de puntuación (coma, punto, guión, raya), espacios en blanco, letras mayúsculas
	6. <i>Caos</i>	Signos de puntuación (coma, punto y coma, dos puntos, paréntesis, guión), espacios en blanco, letras mayúsculas, signo et [&]
	7. <i>Esquema/patrón</i>	Signos de puntuación (coma, punto y coma, dos puntos, signo de exclamación, paréntesis, guión), letras mayúsculas, signo et [&], estructuración del poema
FUNCIONES PARTICULARES	8. <i>Rep. de variedades lingüísticas</i>	Ortografía
	9. <i>Aposición</i>	Coma
	10. <i>Paréntesis/inciso</i>	Dos puntos
	11. <i>Heteroglosia</i>	Paréntesis
	12. <i>Orden</i>	
	13. <i>Temporalidad/ simultaneidad</i>	
	14. <i>Nivelación</i>	
	15. <i>Valor nulo</i>	Guión
	16. <i>Pronunciación/ silibificación</i>	
	17. <i>Apelación</i>	Raya
	18. <i>Ritmo</i>	Espacios en blanco
	19. <i>Progresión/ movimiento</i>	
	20. <i>Estilo directo</i>	
	21. <i>Creación léxica</i>	
22. <i>Estructuración de los poemas</i>	Letras minúsculas	
23. <i>Nivelación tipográfica</i>		
24. <i>Voz poética</i>	Letras mayúsculas	
25. <i>Conexión</i>		
26. <i>Inversión del énfasis</i>		
27. <i>Representación de propiedades orales</i>		
28. <i>Divinización</i>		
29. <i>Acróstico</i>		
30. <i>Emblema</i>		

El estudio de la poesía experimental de E. E. Cummings nos ha permitido también determinar algunas otras cuestiones no tan evidentes a primera vista. Por un lado, hemos podido constatar como un único procedimiento grafológico presente en un poema concreto puede llevar a cabo varios efectos a la vez. Esto sucede, por ejemplo, en el poema “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP 471), en el que las letras que forman la palabra *grasshopper* se encuentran desordenadas. Dicho desorden ocasiona la ocultación del significado de este término, el cual sólo se desvela al final del poema cuando las letras vuelven a su posición correcta; pero también implica un mayor control del proceso de lectura del poema, puesto

que si leemos las letras según el orden ortográficamente esperado, realizaremos una lectura a saltos similar al movimiento de este insecto.

Asimismo, es necesario señalar que la práctica grafológica de E. E. Cummings no posee un carácter absoluto. Esto quiere decir que el hecho de que el poeta utilice determinados elementos grafológicos para producir diversos efectos no implica que siempre respondan a dichas funciones. Un ejemplo muy claro es el de las comillas: aunque estos signos son empleados en ocasiones para reproducir las palabras de algunos personajes, existen varios ejemplos en los que las palabras de otros personajes aparecen sin entrecomillar. A nuestro entender, esta relatividad funcional y la mezcla de usos normativos y creativos, en ocasiones incluso en un mismo poema, es donde reside la verdadera dificultad para el lector, y no en la simple desviación de la norma. Como hemos podido comprobar a lo largo de este trabajo, los procesos de desviación resultan en su mayoría fáciles de identificar y comprender, una vez que el lector se ha acostumbrado a la práctica grafológica de Cummings.

En relación con la evolución en el grado de experimentación en la escritura de E. E. Cummings, el estudio de los poemas ha revelado que sí existe tal evolución y que ésta se articula en torno a cinco etapas diferentes. En una primera etapa pre-experimental, la cual se corresponde con su infancia y adolescencia, el poeta está sujeto al canon literario y a las enseñanzas de sus padres y sus profesores de colegio e instituto; en consecuencia, emplea formas poéticas tradicionales como el soneto o el pareado, se esfuerza en cuestiones clásicas como la rima, los arcaísmos o el ritmo y cumple a rajatabla con las normas ortográficas. Posteriormente, y fruto de su toma de contacto con los movimientos de vanguardia a su entrada en la universidad, el joven poeta comienza a introducir variaciones y a desmarcarse paulatinamente de las normas preestablecidas. Se trata de pequeños cambios que ponen en evidencia su interés por estos movimientos de vanguardia, y que se manifiesta sobre todo en los primeros poemas del poeta. Tras esta introducción paulatina, se produce en una tercera fase el asentamiento de esta experimentación, ya presente con la publicación de *Tulips and Chimneys* (1923). Durante los años treinta, y con la publicación de *W [ViVa]* (1931) y *No Thanks* (1935), esta experimentación alcanza su máximo exponente, como demuestra el alto porcentaje de poemas que forman parte de nuestro corpus de análisis y que fueron publicados durante este periodo. En sus siguientes publicaciones, la experimentación se hace menos radical, pero es constante hasta *73 Poems* (1963), su última colección de poemas.

Para terminar, la realización de esta tesis ha generado nuevas inquietudes que pueden y deben plasmarse en la realización de futuros estudios en este ámbito académico. En primer lugar, y en relación con la producción poética de E. E. Cummings, debemos considerar la ampliación de los poemas sujetos al análisis. En este sentido, el estudio de la grafología en la llamada poesía trascendental, así como en otras formas poéticas que no responden al verso libre, nos permitirá sin duda descubrir si todos estos valores estéticos asociados a la grafología son exclusivos de su producción experimental o si pueden extrapolarse a la totalidad de su producción poética.

En segundo lugar, es necesario señalar que en este trabajo nos hemos fijado sobre todo en el uso de los elementos grafológicos en positivo, es decir, cuando éstos están presentes en el texto. Como sí hemos podido comprobar con los espacios en blanco o la supresión de las letras minúsculas y mayúsculas, estas ausencias pueden producir efectos significativos en los poemas, por lo que la ampliación de este estudio en tales términos nos facilitaría una comprensión más profunda de este tipo de cuestiones.

En tercer lugar, creemos que es necesario un verdadero modelo grafológico que incluya todos los elementos que conforman este nivel de descripción lingüística, el funcionamiento de cada uno de ellos, el del sistema en su conjunto, así como las relaciones que se establecen entre unos y otros aspectos. Estudios de este tipo ayudarían a dar visibilidad a una cuestión que aun hoy permanece en la sombra, un hecho que como ha revelado nuestro análisis, dificulta enormemente los estudios estilísticos en este campo.

Finalmente, queda pendiente llevar a cabo en el futuro una traducción al español de la poesía experimental de E. E. Cummings, la cual respete la grafología y le dé el mismo trato que se le ha concedido a otras cuestiones como el léxico o la gramática. Puesto que son pocas las traducciones al español y algunas de las que se han llevado a cabo han ignorado esta faceta experimental del escritor, creemos necesario acercar este tipo de poesía a quienes todavía no conocen o no tienen las herramientas necesarias para leer a Cummings. Creemos firmemente que es imperativo no desvirtuar ni su contenido ni su escritura, puesto que la técnica y el tema son dos cuestiones fundamentales e indisolubles en la poesía de E. E. Cummings.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FUENTES PRIMARIAS

- CUMMINGS, E. E. 1915. "The New Art". *The Harvard Advocate*. Junio. Reimpreso en *Cummings: A Miscellany Revised*. 1965. E. E. Cummings. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: October House. 5-11.
- CUMMINGS, E. E. 1916a. *D. S. N.* Colección privada.
- CUMMINGS, E. E. 1916b. *INDEX 1916*. Colección privada.
- CUMMINGS, E. E. ET AL. 1917. *Eight Harvard Poets*. Nueva York: Laurence J. Gomme.
- CUMMINGS, E. E. 1918. "[Letter] to his mother". 4 de julio. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 49.
- CUMMINGS, E. E. 1919. "Noise Number One". Brockport Foundation: SUNY College.
- CUMMINGS, E. E. 1920a. "Gaston Lachaise". *The Dial*. Febrero. Reimpreso en *Cummings: A Miscellany Revised*. 1965. E. E. Cummings. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: October House. 12-24.
- CUMMINGS, E. E. 1920b. "[Letter] to his father". 22 de mayo. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 70-71.
- CUMMINGS, E. E. 1920c. "[Letter] to his father". 22 de junio. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 71-72.
- CUMMINGS, E. E. 1922a. *The Enormous Room*. Nueva York: Boni & Liveright.
- CUMMINGS, E. E. 1922b. *Tulips & Chimneys*. Edición manuscrita. Reimpreso en *Complete Poems 1904-1962*. 1994a. E. E. Cummings. Nueva York: Liveright. 1-178.
- CUMMINGS, E. E. 1922c. "[Letter] to his sister". 22 de diciembre. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 93-95.
- CUMMINGS, E. E. 1923. *Tulips and Chimneys*. Nueva York: Thomas Seltzer.
- CUMMINGS, E. E. 1925a. *XLI Poems*. Nueva York: The Dial Press.
- CUMMINGS, E. E. 1925b. & [AND]. Publicación privada.
- CUMMINGS, E. E. 1925c. "How to Succeed as an Author". *Vanity Fair*. Septiembre. Reimpreso en *Cummings: A Miscellany Revised*. 1965. E. E. Cummings. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: October House. 105-108.
- CUMMINGS, E. E. 1926. *Is 5*. Nueva York: Boni & Liveright.

- CUMMINGS, E. E. 1927. *Him*. Nueva York: Boni & Liveright.
- CUMMINGS, E. E. 1928. "Gaston Lachaise". *Creative Art* 3: xxiii-xxvi.
- CUMMINGS, E. E. 1930. [*No Title*]. Nueva York: Covici-Friede.
- CUMMINGS, E. E. 1931a. *CIOWP*. Nueva York: Covici-Friede.
- CUMMINGS, E. E. 1931b. *ViVa*. Nueva York: Liveright.
- CUMMINGS, E. E. [1933] 2007. *Eimi*. Nueva York: Liveright.
- CUMMINGS, E. E. 1935a. *No Thanks*. Nueva York: Golden Eagle Press.
- CUMMINGS, E. E. 1935b. "Letter to his aunt Jane". 11 de marzo. Reimpreso en "Three Memorials". 2004. M. Webster. *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 13: 14-17.
- CUMMINGS, E. E. 1937. "Letter to Pearce". 13 de julio. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Magic Maker*. [1958] 1972. C. Norman. Boston: Little, Brown. 313.
- CUMMINGS, E. E. 1938. *Collected Poems*. Nueva York: Harcourt Brace.
- CUMMINGS, E. E. 1940. *50 Poems*. Nueva York: Duell, Sloane y Pearce.
- CUMMINGS, E. E. 1944. *1 x 1*. Nueva York: Henry Holt.
- CUMMINGS, E. E. 1946. *Santa Claus*. Nueva York: Henry Holt.
- CUMMINGS, E. E. 1948. "On Lachaise". *Twice a Year*.
- CUMMINGS, E. E. 1950a. *Xaipe*. Nueva York: Oxford UP.
- CUMMINGS, E. E. 1950b. "Talk with E. E. Cummings". Entrevista de H. Breit. *New York Times Book Review*. 31 de diciembre. 10.
- CUMMINGS, E. E. [1953] 1981. *i: six nonlectures*. Cambridge: Harvard UP.
- CUMMINGS, E. E. 1954a. *Poems 1923-1954*. Nueva York: Harcourt & Brace.
- CUMMINGS, E. E. [1954b] 2010. *E. E. Cummings Reads his Poetry*. The 1954 Caedmon Recordings. Soundmark. CD.
- CUMMINGS, E. E. 1955. "[Letter] to an unidentified correspondent". 5 de abril. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 243-244.
- CUMMINGS, E. E. 1958a. *95 Poems*. Nueva York: Harcourt & Brace.
- CUMMINGS, E. E. 1958b. *A Miscellany*. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: Argophile Press.
- CUMMINGS, E. E. 1958c. *Selected Poems 1923-1958*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- CUMMINGS, E. E. 1959. "[Letter] to Francis Steegmuller". 5 de marzo. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 261.
- CUMMINGS, E. E. 1960. "[Letter] to an unidentified correspondent". 4 de julio. Reimpreso en *Selected Letters of E. E. Cummings*. 1969. E. E. Cummings. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace. 265-268.
- CUMMINGS, E. E. 1963. *73 Poems*. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.

- CUMMINGS, E. E. 1965. *A Miscellany Revised*. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: October House.
- CUMMINGS, E. E. 1969. *Selected Letters of E. E. Cummings*. Eds. F. W. Dupee y G. Stade. Nueva York: Harcourt & Brace.
- CUMMINGS, E. E. 1971. *Complete Poems 1913-1962*. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich.
- CUMMINGS, E. E. 1983. *Etcetera: The Unpublished Poems of E. E. Cummings*. Nueva York: Liveright.
- CUMMINGS, E. E. 1994a. *Complete Poems 1904-1962*. Ed. G. J. Firmage. Nueva York: Liveright.
- CUMMINGS, E. E. 1994b. *100 Selected Poems*. Nueva York: Groove Press.
- CUMMINGS, E. E. 2010. *erotic poems*. Nueva York: Norton.
- CUMMINGS, E. E. 2012. *E. E. Cummings Reads His Own Poems*. 2 volúmenes. The Lost Noises Office. CD.

FUENTES SECUNDARIAS

- ABBS, P. Y J. RICHARDSON. 1990. *The Forms of Poetry: A Practical Study Guide for English*. Cambridge: Cambridge UP.
- ADAMS, T. [1844] 1981. *Typographia: or the Printer's Instructions*. Edición facsímil. Londres: Garland Publishing.
- ADAMSON, S. 1988. "With double tongue: Diglossia, stylistics and the teaching of English". En *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Ed. M. Short. Londres: Longman. 204-240.
- ALDERSON, E. 1998. *A Grammar of Iconism*. Cranbury: Associated University Press.
- ALDERSON, J. Y M. SHORT. 1989. "Reading Literature". En *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Ed. M. Short. Londres: Longman. 72-112.
- ALFANDARY, I. 1999. *Esthétique de la grammaire dans l'oeuvre d' E.E. Cummings*. Tesis no publicada. París: Universidad Sorbona Nueva.
- ALFANDARY, I. 2002. *E. E. Cummings ou la minuscule lyrique*. París: Belin.
- ALFANDARY, I. 2007. "The Posteriority of Idiosyncrasies: E. E. Cummings' Influence on Post-War American Poetry". *Words into Pictures*. Eds. J. Flajšar y Z. Vernyik. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing. 58-67.
- ALONSO, A. 1986. *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, A. 1997. *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, D. 1993. *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid: Gredos.
- AMBROSE, G. Y V. HARRIS. 2007. *Fundamentos de la tipografía*. Barcelona: Parramons.
- ARISTÓTELES. 1974. *Poética*. V. García Yebra (trad.). Madrid: Gredos.
- AUERBACH, E. 1953. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princetown: Princetown UP.
- AUGST, G. (ed.). 1986. *New trends in Graphemics and Orthography*. Berlín: De Gruyter.
- BABCOCK, D. M. 1963. "Cummings' Typography: An Ideogrammatic Style". *Renascence* 15 (3): 115-123.
- BAJTIN, M. 1934. "Discourse in the Novel". Reimpreso en *The Dialogic Imagination. Four Essays*. 1981. M. Bajtin. Texas: University of Texas Press. 259-421.
- BALDRY, A. 2004. "Phase and Transition, Type and Instance: Patterns in Media Texts as Seen through Multimodal Concordance". En *Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*. Ed. K. O'Halloran. Londres: Continuum. 83-108.
- BALL, L. F. 1954. "Sin título". *Richmond Times-Dispatch*. 5 de diciembre. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. 298.
- BALLY, C. 1909. *Traité de stylistique française*. París: Carl Winters.

- BARCHAS, S. 1996. "Sarah Fielding's Dashing Style and Eighteen-Century Print Culture". *English Literary History* 63 (3): 633-656.
- BARON, N. 2001. "Commas and Canaries: The Role of Punctuation in Speech and Writing". *Language Sciences* 23 (1): 15-67.
- BATESON, J. 1983. "A Short History of Punctuation". *Verbatim* 10 (2): 6-7.
- BAUM, S. V. 1954. "E. E. Cummings: The Technique of Immediacy". *The South Atlantic Quarterly* 53 (1): 70-88. Reimpreso en *E. E. Cummings. A Collection of Critical Essays*. 1972. Ed. N. Friedman. Englewood Cliffs: Prentice-Hall. 104-120.
- BAUM, S. V. (ed.). 1962. *E. E. Cummings and the Critics*. East Lansing: Michigan State UP.
- BERRY, E. 1989. "Visual Form in Free Verse." *Visible Language* 23: 89-111.
- BERRY, S. L. 1994. *E. E. Cummings*. Mankato: Creative Education.
- BERUTTI, B. R. 1970. *A Grammatical Analysis of the Poetry of E. E. Cummings*. Tesis no publicada. Austin: Universidad de Texas.
- BETHANY, D. 1974. *E. E. Cummings: A Remembrance of Miracles*. Londres: Vision.
- BLACK, E. 2006. *Pragmatic Stylistics*. Edimburgo: Edinburg UP.
- BLACKMUR, R. P. 1931. "Notes on E. E. Cummings' Language". *Hound & Horn* IV. Reimpreso en *E. E. Cummings and the Critics*. 1962. Ed. S. V. Baum. East Lansing: Michigan State University Press. 50-67.
- BRADBURY, M. Y R. RULAND. 1991. *From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature*. London: Routledge.
- BRAY, J. 2000. "'Attending to the Minute': Richardson's revisions of italics in *Pamela*". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 105-119.
- BRAY, J., M. HANDLEY Y A. HENRY (eds.). 2000. *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Aldershot: Aldergate.
- BRINGHURST, R. 1992. *The Elements of Typographic Style*. Vancouver: Hartley & Marks.
- BROGAN, J. V. 1991. *Part of the Climate: American Cubist Poetry*. Berkeley: University of California Press.
- BURKE, M. [2005] 2008. "How Cognition Can Augment Stylistic Analysis". *The European Journal of English Studies* 9 (2): 185-196.
- BURKE, M. 2007. "Progress is a comfortable disease: Cognition in a stylistic analysis of e. e. cummings". En *Contemporary Stylistics*. Eds. M. Lambrou y P. Stockwell. Londres: Continuum. 144-155.
- BURKE, M. 2010. "Cognitive Stylistics: History, Development and Current Applications". *Journal of Foreign Languages* 33 (1): 40-46.
- BURKE, M. 2011. *Literary Reading, Cognition and Emotion: An Exploration of the Oceanic Mind*. Londres: Routledge.
- BURKE, M., S. CSABI, J. ZERKOWITZ Y L. WEEK. (eds.). 2012. *Pedagogical Stylistics: Current trends in language, literature and ELT*. Londres: Continuum Press.

- BURNS, D. 1954. "Antique Virtues in modern Dress". *The Saturday Review of Literature* 37: 10-11. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. 301-302.
- BURTON, D. 1980. *Dialogue and Discourse: A Sociolinguistic Approach to Modern Drama Dialogue and Naturally Occurring Conversation*. Londres: Routledge y Kegan Paul.
- BURTON, D. 1982. "Through glass darkly: Through dark glasses". En *Language and Literature. An Introductory Reader in Stylistics*. Ed. R. Carter. Londres: Allen & Unwin. 195-214.
- BUSSE, B. 2006a. "Linguistic aspects of sensuality: A corpus-based approach to will-construing contexts in Shakespeare's works". En *Anglistentag 2005 Bamberg Proceedings*. Eds. C. Houswitschka, G. Knappe y A. Müller. Trier: WVT. 123-142.
- BUSSE, B. 2006b. *Vocative Constructions in the Language of Shakespeare*. Amsterdam: John Benjamins.
- BUSSE, B. 2010a. "Recent trends in new historical stylistics". En *Language and Style*. Eds. D. McIntyre y B. Busse. Londres: Palgrave. 32-54.
- BUSSE, B. 2010b. "Adverbial expressions of stance in Early Modern 'spoken' English". En *Anglistentag 2009 Klagenfurt Proceedings*. Ed. J. Helbig. Trier: WVT.
- BUSSE, B. Y D. MCINTYRE (eds.). 2010. *Language and Style*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- BUTCHER, J. [1975] 1992. *Copy-Editing: The Cambridge Handbook for Editors, Authors and Publishers*. Cambridge: Cambridge UP.
- CALVO, C. 1994. "In defence of Celia: Discourse Analysis and Women's Discourse in *As You Like It*". En *Feminist Linguists in Literary Criticism*. Ed. K. Wales. Woodbridge: Boydell y Brewer. 91-116.
- THE CAMBRIDGE GRAMMAR OF THE ENGLISH LANGUAGE*. 2002. Eds. R. D. Huddleston y G. K. Pullum. Cambridge: Cambridge UP.
- CARROLL, L. 1865. *Alice in Wonderland*. Londres: Macmillan.
- CARTER, R. 1982. *Language and Literature: An Introductory Reader in Stylistics*. Londres: Allen & Unwin.
- CARTER, R. 1988. "What is stylistics and why can we teach it in different ways?". En *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Ed. M. Short. Londres: Longman. 161-177.
- CARTER, R. Y J. MCRAE. 1996. *Language, Literature and the Learner: Creative Classroom Practice*. Harlow: Longman.
- CARTER, R. Y P. SIMPSON. 1989. *Language, Discourse and Literature: An Introductory reader in Discourse Stylistics*. Londres: Unwin Hyman.
- THE CHICAGO MANUAL OF STYLE*. 2010. 16ª edición. Chicago: Universidad de Chicago. En línea. 1 de febrero de 2013. <<http://www.chicagomanualofstyle.org/home.html>>.
- CHOTT, L. 1997. "The Sight of Sound: Cummings' 'oil tel duh woil doi sez'". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 6: 45-48.

- CHRISTIAN, D., S. JACOBSEN Y D. MINTHORN. [1953] 2009. *The Associated Press Stylebook*. Michigan: Michigan UP.
- CLARK, J. W. [1954] 1965. "American Spelling". En *Spelling*. G. H. Vallins. Londres: Deutch. 184-202.
- COHEN, M. A. 1987. *POETandPAINTER: The Aesthetics of E. E. Cummings' Early Work*. Detroit: Wayne State University Press.
- COHEN, M. A. 1992. "The Dial's 'White-Haired Boy': E. E. Cummings as *Dial* Artist, Poet and Essayist". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 1: 8-27.
- COHEN, M. A. 2007. "From Bad Boy to Curmudgeon: Cummings' Political Evolution". En *Words into Pictures: E. E. Cummings' Art Across Borders*. Eds. J. Flajšar y Z. Vernyik. Newcastle : Cambridge Scholars. 68-79.
- COHEN, M. A. 2010. *Beleaguered Poets and Leftist Critics: Stevens, Cummings, Frost, and Williams in the 1930s*. Tuscaloosa: University of Alabama Press.
- THE COLUMBIA ANTHOLOGY OF AMERICAN POETRY*. 1995. Ed. J. Parini. Nueva York: Columbia University Press.
- CONRADIE, C. J. ET AL. (eds). 2010. *Signergy. Iconicity in Language and Literature* 9. Amsterdam: Benjamins.
- COOK, G. 1992. *The Discourse of Advertising*. Londres: Routledge.
- COTTON, E. 1980. "Linguistic Design in a poem by Cummings". *Style* 14 (3): 274-286.
- COULMAS, F. [1989] 1991. *The Writing Systems of the World*. Oxford: Basil Blackwell.
- COULMAS, F. [1996] 1999. *The Blackwell Encyclopedia of Writing Systems*. Oxford: Blackwell.
- COULMAS, F. 1999. *The Blackwell Encyclopedia of Writing System*. Oxford: Blackwell Publishers.
- "COUPLE SHOT DEAD IN ARTISTS' HOTEL". 1929. *The New York Times*. 11 dic. En línea. 24 de julio de 2012. <<http://select.nytimes.com/gst/abstract.html?res=F60613FF3F5D117A93C3A81789D95F4D8285F9&scp=7&sq=harry%20crosby&st=cse>>.
- CROWLEY, J. W. 1972. "Visual-Aural Poetry: The Typography of E. E. Cummings". *Concerning Poetry* 5 (2): 51-54.
- CRYSTAL, D. Y D. DAVY. 1969. *Investigating English Style*. Bloomington: Indiana UP.
- CUETO-ROIG, J. 2004. *En época de lilas: cuarenta y cuatro poemas*. Madrid: Verbum.
- CURETON, R. 1979a. "E. E. Cummings: A Study of the Poetic Use of Deviant Morphology". *Poetics Today* 1 (1/2): 213-244.
- CURETON, R. 1979b. *The Aesthetic Use of Syntax: Studies on the Syntax of the Poetry of E. E. Cummings*. Tesis no publicada. Urbana-Champaign: Universidad de Illinois.
- CURETON, R. 1980. "Poetic Syntax and Aesthetic Form". *Style* 14: 381-340.
- CURETON, R. 1981. "e.e. cummings: A Case Study of Iconic Syntax." *Language and Style* 14: 182-215.

- CURETON, R. 1985. "Poetry, Grammar, and Epistemology: The Order of Prenominal Modifiers in the Poetry of E. E. Cummings". *Language and Style* 18 (1): 64-91.
- CURETON, R. 1986. "Visual Form in e. e. cummings' *No Thanks*". *Word and Image* 2: 247-277.
- DAINES, S. 1640. *Orthoepia Anglicana*. Londres: Robert Young and Richard Badger.
- DANIELS, P. 1991. "Is a Structural Graphemics Possible?". *Locus Forum* 18: 528-537.
- DANIELSSON, B. (ed.). 1955. *John Hart's Works on English Orthography and Pronunciation (1551-1589-1570)*. Estocolmo: Almqvist & Wiksell.
- DAVIES, D. 2005. *Varieties of Modern English. An Introduction*. Harlow: Pearson.
- DAYTON, T. 2010. "'Writers Etcetera': Cummings, the Great War, and Discursive Struggle". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 17: 116-139.
- DENDINGER, L. N. (ed.). 1981. *E. E. Cummings. The Critical Reception*. Nueva York: Burt Franklin & co.
- DICCIONARIO DE LA REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DE LA LENGUA. 2001. 22ª edición. Madrid: Real Academia Española de la Lengua. En línea. 14 de abril de 2013. <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- DIXON, P., M. BORTOLUSSI, L. C. TWILLEY Y A. LEUNG. 1993. "Literary Processing and Interpretation: Towards Empirical Foundations". *Poetics* 22: 5-33.
- DOBSON, E. J. 1968. *English Pronunciation 1500-1700*. Oxford: Clarendon Press.
- DOSTOYEVSKI, F. 1864. *Записки из подполья* [*Notes from Underground*]. *Epoch*. Enero-Abril.
- DOUTHWAITE, J. 2000. *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- DOVAL SUÁREZ, S. 1996. "The English Spelling Reform in the Light of the Works of Richard Mulcaster and John Hart". *Sederi* 7: 115-126.
- DUMAS, A. 1985. *Le Demi-Monde*. París: Michel Lévy Frères.
- ECKERSLEY, R., R. ANGSTADT, C. M. ELLERTSON Y R. HENDEL. 1995. *Glossary of Typesetting Terms*. Chicago: University of Chicago Press.
- EDWARDS, G. 1996. "William Hazlitt and the Case of the Initial Letter". En *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*. Eds. D.C. Greetham y W. Speed Hills. Ann Arbor: University of Michigan Press. 260-279.
- EDWARDS, G. 2010. "Capital Letters". *Textual Practice* 24 (3): 435-452.
- ELIOT, T. S. 1922. *The Waste Land*. Nueva York: Liveright.
- ENCICLOPEDIA BRITÁNICA. 2011. Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite. Chicago: Encyclopædia Britannica. CD-Rom.
- ENDE, M. [1979] 1984. *The Neverending Story*. Trad. R. Manheim. Londres: Penguin.
- ENKVIST, N. E. 1973. *Linguistic Stylistics*. Berlín: Mouton de Gruyter.
- ESSERT, E. 2006. "'Since Cummings is First': E. E. Cummings and Modernist Poetic Difficulty". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 14-15: 197-210.

- EVEREST, K. 2000. "Historical reading and editorial practice". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry Aldershot: Aldergate. 193-200.
- FALCES SIERRA, M. 1993. "Some insights into the role of metaphors in the shaping of cultural stereotypes by the media: 1993 Spanish Election". *Grove: Working Papers on English Studies* 4: 397-410.
- FALCES SIERRA, M. 1997. "Point of view in the discourse of the media: Spain in the British press during the 1993 general election". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos* 16 (2): 91-103.
- FALCES SIERRA, M. 2000. "Some critical notes on the role of ideology in stylistic analysis: a case study in poetry". *AEDEAN: Selected Papers in Language, Literature and Culture: Proceedings of the 17th International Conference*: 459-469.
- FARLEY, D. 2003. E. E. Cummings: "Intourist in the Unworld". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 12: 86-106.
- FAIRLEY, I. 1971. *Syntactic Deviance in the Poetry of E. E. Cummings*. Tesis no publicada. Cambridge: Universidad de Harvard.
- FAIRLEY, I. 1975. *E. E. Cummings and Ungrammar*. Nueva York: Watermill.
- FAIRLEY, I. 1979. "Cummings' Love Lyrics: Some Notes by a Female Linguist". *Journal of Modern Literature* 7 (2): 205-218.
- FEIBLEMAN, J. 1931. "A Type of Poet Types." *New Orleans Tribune*. 15 de noviembre. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 112-113.
- FELICI, J. 2012. *The Complete Manual of Typography: A Guide to Setting Perfect Type*. Berkeley: Peachpit. Libro electrónico.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, X. 1998. "Enunciación y textualidad: estrategias de expresión en la obra de E. E. Cummings". *Atlantis* 20 (1): 29-45.
- FIALHO, O. 2007. "Foregrounding and refamiliarization: understanding readers' response to literary texts". *Language and Literature* 16 (2): 105-123.
- FIELDING, S. 1744. *The Adventures of David Simple*. Londres: A. Millar.
- FIRMAGE, G. J. 1960. *E. E. Cummings: A Bibliography*. Middletown: Wesleyan UP.
- FIRMAGE, G. J. 1994. "Editor's note". En *Complete Poems 1904-1962*. E. E. Cummings. 1994a. Nueva York: Liveright.
- FIRTH, J. R. 1957. "Modes of Meaning". *Papers in Linguistics 1934-1951*. Londres: Oxford UP.
- FISCHER, O. Y M. NÄNNY (eds.). 1999. *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins.
- FISCHER, O. Y M. NÄNNY (eds.). 2001. *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature* 2. Amsterdam: Benjamins.
- FISIAK, J. 1968. *A Short Grammar of Middle English. Part One: Graphemics, Phonemics and Morphemics*. Londres: Oxford UP.

- FLAJŠAR, J. Y Z. VERNYIK (eds.). 2007. *Words into Pictures: E. E. Cummings' Art across Borders*. Newcastle: Cambridge Scholars.
- FOKKEMA, D. W. 1976. "Continuity and Change in Russian Formalism, Czech Structuralism, and Soviet Semiotics". *Poetics and Theory of Literature* 1: 153-196.
- FOLLIICK, M. 1965. *The Case for Spelling Reform*. Manchester: Manchester UP.
- FOSTER, M. 1997. "A note on Cummings and My Family at Silver Lake". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 6: 22-25.
- FOURNIER, P. S. 1764. *Manuel typographique*. París: Publicación privada.
- FOWLER, H. W. 1906. *The King's English*. Oxford: Oxford UP.
- FOWLER, H. W. [1926] 2009. *A Dictionary of Modern English Usage*. Oxford: Oxford UP.
- FOWLER, R. (ed.). 1966. *Essays on Style and Language. Linguistic and Critical Approaches to Literary Style*. London: Routledge.
- FOWLER, R. [1986] 1996. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford UP.
- FOWLER, R. 1991. *Language in the News: Discourse and Ideology in the Press*. Londres: Routledge.
- FRANCIS, W. N. 1962. "Graphemic Analysis of Late Middle English Manuscripts". *Speculum* 37 (1): 32-47.
- FRANKENBERG, L. 1949. "Cummings Times One". *Pleasure Dome: On Reading Modern Poetry*. Nueva York: Houghton Mifflin. 157-194. Reimpreso en *E. E. Cummings and the Critics*. 1962. Ed. S. V. Baum. East Lansing: Michigan State UP. 144-149.
- FRASER, G. S. 1970. *Metre, Rhythm and Free Verse*. Londres: Methuen.
- FREEBORN, D. [1992] 1998. *From Old English to Standard English*. Ottawa: University of Ottawa Press.
- FREEMAN, D. (ed.). 1970. *Linguistics and Literary Style*. Nueva York: Rinehart.
- FREEMAN, D. 1978. "The Grammar of Ungrammar". *Semiotica* 22 (3/4): 369-385.
- FREEMAN, D. 1993. "'According to my Bond': *King Lear* and Re-cognition". *Language and Literature* 2 (1): 1-18.
- FREEMAN, D. 1995. "Catching the Nearest Way: Macbeth and Cognitive Metaphor". *Journal of Pragmatics* 24 (6): 686-708.
- FRENCH, W. 1980. "Introduction". *20th Century American Literature*. Nueva York: St. Martin's press.
- FRIEDMAN, N. 1960. *e. e. cummings. the art of his poetry*. Baltimore: John Hopkins UP.
- FRIEDMAN, N. [1964] 1980. *e. e. cummings. The Growth of a Writer*. Illinois: Southern Illinois UP.
- FRIEDMAN, N. 1972. *E.E. Cummings. A Collection of Critical Essays*. Nueva Jersey: Prentice-Hall.
- FRIEDMAN, N. 1992. "Not e. e. cummings". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 1: 114-121.

- FRIEDMAN, N. 1996. "Not e. e. cummings' revisited". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 5: 41-43.
- FRIEDMAN, N. 2006. "Cummings, Oedipus, and Childhood: Problems of Anxiety and Intimacy". *Spring. The Journal of the E.E. Cummings Society* 14-15: 46-68.
- GAGO, M. P. 1993. *La estilística*. Madrid: Síntesis.
- GÁLVEZ PIZARRO, F. 2009. "El origen de las minúsculas, el desarrollo de la caligrafía y las letras Góticas". En *Tipografía I. Cátedra Rodríguez*. 1-10. En línea. 9 de enero de 2012. <<http://www.tipografia1y2.com.ar/wp-content/uploads/2009/05/teorico-2009-a-03.pdf>>.
- GARVIN, P. (trad.). 1964. *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Georgetown: Georgetown University Press.
- GAVINS, J. Y G. STEEN (eds.). *Cognitive Poetics in Practice*. Londres: Routledge.
- GERBER, PHILLIP L. "E. E. Cummings's Season of the Censor." *Contemporary Literature* 19 (1988): 177-200.
- GLEE, P. 1983. "Anyone's Any: A View of Language and Poetry through an Analysis of 'Anyone Lived in a Pretty How Town'". *Language and Style* 16 (2): 123-137.
- GOLDING, A. 1981. "Charles Olson's Metrical Thicket: Toward a Theory of Free-Verse Prosody." *Language and Style* 14 (1): 64-78.
- GÓMEZ, F. 1996. *La crítica literaria del siglo XX*. Madrid: Edaf.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, E. 2008. *El juego lingüístico en la poesía experimental de E. E. Cummings: Posibilidades de traducción al español*. Tesis de máster no publicada. Universidad de Granada.
- GÓMEZ JIMÉNEZ, E. 2011. "Review of E. E. Cummings', *erotic poems*". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 18: 164-166.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, T. 2000. "The Urban and Rural Environment in Cummings." *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 9: 96-89.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, T. 2004. *E.E. Cummings' Discourses on Earthly Love, Women and the Urban and Rural Environment*. Tesis no publicada. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, T. 2006. "Young Cummings' Literary Route through Entertainment". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 14-15: 247-259.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, T. 2008. "Shame and Compassion: The Bodies of Prostitutes in E. E. Cummings' Early Works". En *Sites of Female Terror. En Torno a la Mujer y el Terror*. Eds. A. Antón-Pacheco Bravo et. al. Navarra: Aranzadi. 375-384.
- GONZÁLEZ MÍNGUEZ, T. 2010. "Visual rhythm, iconicity and typography: the ways to humour in E. E. Cummings' poetry". En *Dimensions of Humor. Explorations in Linguistics, Literature, Cultural Studies and Translation*. Ed. C. Valero-Garcés. Valencia: Universidad de Valencia. 171-198.
- GOODWIN, K. L. 1966. *The Influence of Ezra Pound*. Oxford: Oxford UP.

- GORMAN, H. S. 1923. "Goliath Beats, Whilst Critics Gape". *New York Times Book Review*. 9 de diciembre. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 28.
- GRAPHTON, A. 1995. *The Footnote: A Curious History*. Cambridge: Harvard UP.
- GRATTAN, E. 1846. *The Printer's Companion*. Philadelphia: publicación privada.
- GRUMMAN, B. 2004. "The Importance of Technical Innovation in the Poetic Maturation of E. E. Cummings". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 13: 74-89.
- GRUPO DE INVESTIGACIÓN "TEXTO Y DISCURSO EN INGLÉS MODERNO". 1996. "Introducción". *La Crítica Lingüística en los Estudios de Inglés Moderno*. Granada: Universidad de Granada. 7-30.
- GUIRAUD, P. 1954. *La Stylistique*. París: Presses Universitaires de France.
- HAAS, W. 1976a. "Writing: the basic options". *Writing without Letters*. Manchester: Manchester UP. 131-208.
- HAAS, W. (ed). 1976b. *Writing without Letters*. Manchester: Manchester UP.
- HADDON, M. 2003. *The Curious Case of the dog in the Night-Time*. Londres: Jonathan Cape.
- HAKEMULDER, J. 2004. "Foregrounding and its Effects on Readers' Perception". *Discourse Processes* 38 (2): 193-218.
- HAKEMULDER, J. 2007. "Tracing Foregrounding in Responses to Film". *Language and Literature* 16 (2): 125-139.
- HALL, A. 1960. "A theory of Graphemics". *Acta Linguistica* 8 (1): 13-20.
- HALL, A. 1963. "Graphemics and Linguistics". *Symposium on Language and Culture. Proceedings of the 1962 Annual Spring Meeting of the Ethnological Society*. Ed. A. Hall Seattle: American Ethnological Society. 53-59.
- HALLIDAY, M. 1971. "Linguistic Function and Literary Style: an Inquiry into the Language of William Golding's *The Inheritors*". En *Literary Style: A Symposium*. Ed. S. Chapman. Nueva York: Oxford University Press. 330-365.
- HALLIDAY, M. 1978. *Language as Social Semiotics*. Londres: Edward Arnold.
- HALLIDAY, M. 1985 *Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold.
- HALLIDAY, M., A. MCINTOSH Y P. STREVEENS. 1964. *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman.
- HAMP, E. 1959. "Graphemics and Paragraphemics". *Studies in Linguistics* (14) 1-2: 1-5.
- HANSEN, H. 1933. "Sin título". *Akron Press*. 16 de abril. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 138-139.
- HARRIS, R. [1995] 1999. *Signos de escritura*. Trad. P. Willson. Barcelona: Gedisa.
- HART, H. 2005. *New Hart's Rules: The Handbook of Style for Writers and Editors*. Oxford: Oxford UP.
- HASAN, R. [1985] 1989. *Linguistics, language and verbal art*. Oxford: Oxford UP.

- HAVRANEK, B. 1932. "The Functional Differentiation of the Standard Language". En *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. Trad. P. Garvin. Georgetown: Georgetown University Press. 3-16.
- HAZLITT, W. 1998. *The Selected Writings of William Hazlitt*. Ed. D. Wu. Londres: Pickering y Chatto.
- THE HEATH ANTHOLOGY OF AMERICAN LITERATURE*. 1994. Ed. P. Lauter. Lexington: Heath.
- HELBIG, J. (ed.). 2010. *Anglistentag 2009 Klagenfurt Proceedings*. Trier: WVT.
- HELMS, A. 1980. "The Sense of Punctuation." *Yale Review* 69 (2): 175-96.
- HEMINGWAY, E. 1926. *The Sun also Rises*. Nueva York: Scribner.
- HEMINGWAY, E. 1964. *A Moveable Feast*. Nueva York: Scribner.
- HENRY, A. 2000. "The re-mark-able rise of '...': reading ellipsis marks in literary texts". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, A. Henry y M. Fraser. Aldershot: Ashgate. 120-143.
- HENRY, A. 2001. "Iconic Punctuation. Ellipsis Marks in a Historical Perspective." En *The Motivated Sign. Iconicity in Language and Literature 2*. Eds. O. Fischer y M. Nänny. 135-155.
- HENRY, A. 2006. "Explorations in Dot-and-Dashland". *Nineteenth Century Literature* 61 (3): 311-342.
- HEUSSER, M. 1989. "The Poempicture: Some Thoughts on Space and Time in E. E. Cummings". En U. Fries y M. Heusser (eds.). *Meaning and Beyond*. Tübingen: Narr.
- HEUSSER, M. 1995. "The visual rhetoric of e. e. cummings's 'poempictures'". *Word & Image* 2 (1): 16-30.
- HEUSSER, M. 1997. *I Am My Writing: The Poetry of E. E. Cummings*. Tubinga: Stauffenburg.
- HEWITT, R. A. 1957. *Style for Print and Proof-Correcting*. Londres: Bradford Press.
- HIDDEN, N. 1979. *The Poet's Guide*. Londres: Workhop Press.
- HOEY, M., M. MAHLBERG Y M. STUBBS (eds.). 2011. *Text, Discourse and Corpora*. Londres: Continuum.
- HOLMES, K. 1990. *An Introduction to Sociolinguistics*. Londres: Longman.
- HOLUCHI, J. Y R. KINROSS. 1996. *Designing books: practice and theory*. Londres: Hyphen.
- H. L. S. 1926. "Sin título". *Commonwealth* 4: 452. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 72.
- HOOVER, D. Y S. LATTIG (eds.). 2007. *Stylistics: Retrospect and Prospect*. Amsterdam: John Benjamins.
- HOUSWITSCHKA, C., G. KNAPPE Y A. MÜLLER (eds.). *Anglistentag 2005 Bamberg Proceedings*. Trier: WVT.
- HUANG-TILLER, G. 2006. "The Modernist Sonnet and the Pre-Postmodern Consciousness: The Question of Meta-Genre in E. E. Cummings' *W [ViVa]* (1931)". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings' Society* 14-15: 156-177.

- HUANG-TILLER, G. 2011. "Review of E. E. Cummings, *erotic poems*", *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 18: 167-171.
- HULME, T. S. 1908. "A Lecture on Modern Poetry". Reimpreso en *T. S. Hulme*. 1938. Ed. M. Roberts. Londres: Faber & Faber. 258-270.
- HYNES, S. 1951. "Cummings' COLLECTED POEMS, 276". *Explicator* 10: item 9.
- IN HER SHOES*. 2005. Dir. C. Hanson. 20th Century Fox. DVD.
- JACKSON, H. J. 2001. *Marginalia: Readers Writing in Books*. New Haven: Yale UP.
- JACKSON, H. J. 2005. *Romantic Readers: The Evidence of Marginalia*. New Haven: Yale UP.
- JACKSON, S. 1993. "Love and Romance as Objects of Feminist Knowledge". En *Making Connections: Women's Studies, Women's Movements, Women's Lives*. Eds. M. Kennedy, C. Lubelska y V. Walsh. Londres: Taylor y Francis. 39-50.
- JAKOBSON, R. 1960. "Linguistics and Poetics". Reimpreso en *Style in Language*. 1964. Ed. T. A. Sebeok. Cambridge: MIT Press. 350-378.
- JACOBI, C. T. 1890. *Printing*. Londres: George Bell and sons.
- JACOBS, A. Y A. JUCKER (eds.). 1995. "The historical perspective in pragmatics". En *Historical Pragmatics: Pragmatic Development in the History of English*. Ed. A. Jucker. Amsterdam: John Benjamins. 3-36.
- JANECEK, G. 1996. "The Poetics of Punctuation in Gennadij Ajgi's Free Verse." *Slavic and East European Journal* 40 (2): 297-308.
- JARRET, J. 1960. *Printing Style for Authors, Compositors and Readers*. Londres: Ruskinhouse.
- JEFFRIES, L. 2008. "The role of style in reader-involvement: Deictic shifting in contemporary poems". *Journal of Literary Semantics* 37: 69-85.
- JEFFRIES, L. 2010. *Critical Stylistics. The Power of English*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- JEFFRIES, L. Y D. MCINTYRE. 2010. *Stylistics*. Cambridge: Cambridge UP.
- J. G. N. 1926. "Modern Poet Who Has Achieved Dizzy Eminence". *Kansas City Journal-Post*. En *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 63-65.
- JIMÉNEZ ARIAS, M. E. 2007. "En defensa de las mayúsculas o versales". *Medisan* 11 (3). En línea. 3 de septiembre de 2011. <http://bvs.sld.cu/revistas/san/vol11_3_07/san17307.htm>.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. 2006. "Entrevista con Paul Auster". *Cuadernos Hispanoamericanos* 677: 91-112.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. 2010. "Unspeakable Phrases: The Tragedy of Point of View in Nadine Gordimer's *Get a Life*". *Research in African Literatures* 41 (4): 87-108.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, J. Y J. BARJA. 2007. *La hipótesis babel: 20 formas de desplazar una torre*. Madrid: Abada.
- JOHNSON, J. 1824. *Typographia or the Printer's Instructor*. Londres: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown & Green.

- JOOST, N. 1964. *Scofield Thayer and The Dial: An Illustrated History*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- JOVANOVIC, M. 1991. "Deviation and Translation". *TTR: traduction, terminologie, redaction* 4 (1): 83-98.
- JOYCE, J. 1914. *Dubliners*. Londres: Grant Richards.
- JUCKER, A. (ed.). 1995. *Historical Pragmatics: Pragmatic Development in the History of English*. Amsterdam: John Benjamins.
- JUCKER, A. Y I. TAAVITSAINEN (eds.). 2008. *Speech Acts in the History of English*. Amsterdam: John Benjamins.
- KENNEDY, M., C. LUBELSKA Y V. WALSH (eds.). 1993. *Making Connections: Women's Studies, Women's Movements, Women's Lives*. Londres: Taylor y Francis.
- KENNEDY, R. S. 1992. "E. E. Cummings: A Major Minor Poet". *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 1: 37-45.
- KENNEDY, R. S. [1980] 1994a. *Dreams in the Mirror*. Nueva York: Liveright.
- KENNEDY, R. S. 1994b. *E. E. Cummings' Revisited*. Nueva York: Twayne Publishers.
- KIDDER, R. 1979. *E. E. Cummings: An Introduction to the Poetry*. Nueva York: Columbia UP.
- KING, R. 2000. "Seeing the rhythm: an interpretation of sixteenth-century punctuation and metrical practice". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 235-252.
- KIRSCH, A. 2005. "The rebellion of e. e. cummings: the poet's artful reaction against his father—and his alma mater". *Harvard Magazine March-April 2005*: 48-53, 98-99.
- KONSTELANETZ, R. 1998. *AnOther E. E. Cummings*. Nueva York: Liveright.
- KORN, G. E. 2000. "'[T]o correspond with you in green-covered volumes': George Eliot, G. H. Lewes and the production of her books". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 12-25.
- KRESS, G. Y T. VAN LEEUWEN. [1996] 2006. *Reading Images. The Grammar of Visual Design*. Londres: Routledge.
- KRESS, G. Y T. VAN LEEUWEN. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- KRESS, G. Y T. VAN LEEUWEN. 2002. "Notes for a Grammar of Colour". *Visual Communication* 1 (3): 343-36.
- LABBE, J. 2000. "'Transplanted into more congenial soil': footning the Self in the poetry of Charlotte Smith". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 71-86.
- LABRIOLA, A. C. 1992. "Reader-Response Criticism and the Poetry of E. E. Cummings: 'Buffalo Bill's defunct' and 'in Just-'". *Cithara* 31: 40-42.
- LANE, G. 1976. *I Am: A Study of E. E. Cummings' Poems*. Lawrence: University Press of Kansas.

- LAWSON, A. 1971. *Printing Types: An Introduction*. Boston: Beacon Press Books.
- LEECH, G. 1965. "'This bread I break'—Language and Interpretation". *A Review of English Literature*, 6: 66-75. Reimpreso en *Language in Literature: Style and Foregrounding*. 2008. Harlow: Pearson Longman. 28-36.
- LEECH, G. 1966. "Linguistics and Figures of Rhetoric." En *Essays in Style and Language*. Ed. R. Fowler. Londres: Routledge. 135-56.
- LEECH, G. 1969. *A Linguistic Guide to English Poetry*. Londres: Longman.
- LEECH, G. 1992. "Pragmatic principles in Shaw's *You Never Can Tell*". En *Language, Text and Context: Essays in Stylistics*. Ed. M. Toolan. Londres: Routledge. 259-279.
- LEECH, G. 2008. *Language in Literature: Style and Foregrounding*. Harlow: Pearson Longman.
- LEECH, G., M. DEUCHAR Y R. HOOGENRAD. 1982. *English Grammar for Today*. Londres: Macmillan.
- LEECH, G. Y M. SHORT. 1981. *Style in Fiction. A Linguistics Introduction to English Fictional Prose*. Londres: Longman.
- LENNARD, J. [1991] 2003. *But I Digress: The Exploitation of Parentheses in English Printed Verse*. Oxford: Clarendon Press.
- LENNARD, J. [1996] 2005. *The Poetry Handbook*. Oxford: Oxford UP.
- LENNARD, J. 2000. "Mark, Space, Axis, Function: towards a (new) theory of punctuation on historical principles". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. A. Henry, J. Bray y M. Fraser. Aldershot: Ashgate. 1-11.
- LESLIE, E. Y A. GOTTLER (comps.). 1915. "America, I love You". Kalmar Puck & Abrahams, Consolidated, Inc. Music Publishers. En línea. 15 de abril de 2011. <<http://cylinders.library.ucsb.edu/mp3s/4000/4130/cusb-cyl4130d.mp3>>.
- LEVENSTON, E. A. 1992. *The Stuff of Literature: Physical Aspects of Texts and Their Relation to Literary Meaning*. Albany: State University of New York Press.
- LEVERTOV, D. 1971. "On the function of the line". *Chicago Review* 30 (3): 30-36.
- LEVIN, S. L. 1965. "Internal and External Deviation in Poetry". *Word* 21: 225-237.
- LEVIN, S. L. 1969 [1962]. *Linguistic Structures in Poetry*. La Haya: Mouton.
- LEWIS, E. 2003. "'put[ing] space on': Cummings' Innovation in Sonnet Form". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 12: 62-71.
- LINDGREN, H. 1969. *Spelling Reform: A New Approach*. Sydney: Alpha Book.
- LITTLE, G. D. 1984. "Punctuation". En *Research in Composition and Rhetoric: A Bibliographic Sourcebook*. Eds. M. G. Moran y R. F. Lunsford. Westport: Greenwood Press. 372-398.
- LOGAN, J. 1970. "The Organ-Grinder and the Cockatoo: An Introduction to E. E. Cummings". En *Modern American Writer: Essays in Criticism*. Ed. J. Mazzaro. Nueva York: David McKay Co. 249-271.
- LORD, J. B. 1966. "Para-Grammatical Structure in a Poem of E. E. Cummings". *Pacific Coast Philology* 1: 66-73

- LOUW, B. 1997. "The role of corpora in critical literary appreciation". En *Teaching and Language Corpora*. Eds. A. Wichmann, T. MacEnery, S. Fligelstone y G. Knowles. Londres: Longman. 240-252.
- LUPTON, E. 2004. *Thinking with Type. A Critical Guide for Designers, Editors, and Students*, Nueva York: Princeton Architectural Press.
- LYNCH, T. 1859. *The printer's manual: A practical guide for compositors and pressmen*. Cincinnati: Cincinnati type-foundry.
- MACKELLAR, T. 1870. *The American Printer: A Manual of Typography*. Philadelphia: Mackellar, Smiths y Jordan.
- MAHLBERG, M. 2007. "Corpus stylistics. Bridging the gap between linguistic and literary studies". En *Text, Discourse and Corpora*. Eds. M. Hoey, M. Mahlberg y M. Stubbs. Londres: Continuum. 219-246.
- MANNANI, M. 1999-2002. "Defamiliarisation and the Poetry of e. e. cummings". *The Alberta New Music & Arts Review* 4/5: 37-55.
- MARCOS, J. J. 2007. "Letras capitulares: Concepto, historia, evolución y uso tipográfico". En línea. 8 de enero de 2012. <<http://guindo.pntic.mec.es/~jmag0042/CAPITULARES.pdf>>
- MARKS, B. 1964. *E. E. Cummings*. New York: Twayne.
- MARTÍNEZ-CABEZA LOMBARDO, M. A., V. LÓPEZ FOLGADO Y J. L. MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO. 2000. "Stylistics and Pragmatics". *AEDEAN: Selected Papers in Language, Literature and Culture: Proceeding of the 17th International Conference*: 503-507.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO, J. L. 1987-1989. "Notas de retórica y estilística del inglés". *Stylus: Cuadernos de Filología* 2: 157-174.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO, J. L. 1990. "La estilística y la lingüística en los estudios ingleses". *Revista española de lingüística aplicada* 1 (vol. extra): 107-118.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO, J. L. 1993. "Los estudios de retórica y el análisis del discurso". *Antiqua et nova Romania: estudios lingüísticos y filológicos en honor de José Mondéjar en su sexagenario aniversario*. Vol. 2: 67-80.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO, J. L. 1996. "Principios de estudio crítico lingüístico, estilístico y retórico". *La crítica Lingüística en los estudios de inglés moderno*. Ed. Grupo de investigación "Texto y Discurso en Inglés Moderno". Granada: Departamento de Filología Inglesa, Universidad de Granada. 31-48.
- MARTÍNEZ-DUEÑAS ESPEJO, J. L. 1998. "The rhetoric of time: cognition and hermeneutics in poetry". *Grove: Working papers on English studies* 5: 71-82.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. 1999. *Pequeña historia del libro*. Gijón: Trea.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. 2001. *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*. Gijón: Trea.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. [2004] 2008. *Ortografía y Ortotipografía del español actual*. Gijón: Trea.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, J. 2007. *Diccionario de uso de las mayúsculas y minúsculas*. Gijón: Trea.

- MAURER, R. E. 1955. *E. E. Cummings: A Critical Study*. Tesis no publicada. Madison: Universidad de Wisconsin.
- MCCARTHY, M. Y R. CARTER. 1994. *Language as Discourse. Perspectives for Language Teaching*. Londres: Longman.
- MCCLURE, J. 1924. "Tulips and Chimneys". *Double Dealer* 6: 121-122. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 34.
- MCINTOSH, A. 1961. "Graphology and meaning". *Archivum Linguisticum* 13: 107- 120.
- MCINTOSH, A. 1963. "A New Approach to Middle English Dialectology". *English Studies* 44: 1-11.
- MCINTYRE, D. 2004. "Linguistics and literature: stylistics as a tool for the literary critic". *Stylistics Research Centre Working Papers* 1. Universidad de Huddersfield.
- MCLEAN, R. 1980. *The Thames and Hudson Manual of Typography*. Londres: Thames and Hudson.
- MEREDITH, G. 1881. *The Tragic Comedians*. Oxford: Oxford UP.
- MIALL, D. S. Y D. KUIKEN. 1994a. "Foregrounding, Defamiliarization, and Affect: Response to Literary Stories". *Poetics* 22: 389-407.
- MIALL, D. S. Y D. KUIKEN. 1994b. "Beyond Text Theory: Understanding Literary Response". *Discourse Processes* 17: 337-352.
- MIALL, D. S. Y D. KUIKEN. 2001. "Shifting Perspectives: Readers' Feelings and Literary Response". En *New Perspectives on Narrative Perspective*. Eds. W. Van Peer y S. Chatman Albany: SUNY Press. 289-301.
- MICHAEL, R. 2005. *A Concise History of American Antisemitism*. Lanham: Rowman y Littlefield.
- DE MICHELI, M. 2004. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- MILLS, S. 2006. "Feminist Stylistics". En *Encyclopaedia of Language and Linguistics*. Ed. K. Brown. Amsterdam: Elsevier Science. 221-223.
- MLA STYLE MANUAL. 2008. 3ª edición. Nueva York: Modern Language Association.
- MONTORO, R. 2006. "Analysing literature through film". En *Literature and Stylistics for Language Learners: Theory and Practice*. Eds. G. Watson y S. Zyngier. Basingstoke: Palgrave. 68-80.
- MONTORO, R. 2007. "The stylistics of popular fiction: A socio-cognitive perspective". En *Contemporary Stylistics*. Eds. M. Lambrou y P. Stockwell. Londres: Continuum. 68-80.
- MONTORO, R. 2010. "Cinematic mind style and modal systems". En *Telecinematic Discourse: An Introduction to the Fictional Language of Cinema and Television*. Eds. R. Piazza, F. Rossi y M. Bednarek. Amsterdam: John Benjamins. 66-84.
- MOORE, H. T. [1963] 1980. "Preface". *E. E. Cummings. The Growth of a Writer*. Ed. N. Friedman. Illinois: Souther Illinois UP. v-viii.

- MORAN, M. G. Y R. F. LUNSFORD (eds.). 1984. *Research in Composition and Rhetoric: A Bibliographic Sourcebook*. Westport: Greenwood Press.
- MORRISON, S. 1972. *Politics and Print: Aspects of Authority and Freedom in the Development of Graeco-Latin Script from the Sixth Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* Ed. N. Barker. Oxford: Clarendon.
- MORSE, S. F. 1953. "lower case poet". *Hartford Courant Magazine*. 29 de noviembre. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & Co. 264-265.
- MOXON, J. 1683. *Mechanick Exercises on the Whole art of Printing*. Nueva York: Typothetæ of the City of New York.
- MUKAROVSKY, J. 1932. "Standard Language and Poetic Language". En *Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*. 1964. P. Garvin. A Georgetown: Georgetown University Press. 17-30.
- MUNSON, G. B. 1923. "Syrinx". *Secession* 5: 2-11. Reimpreso en *E. E. Cummings and the Critics*. 1962. Ed. Baum. East Lansing: Michigan State UP. 9-18.
- MYERS, G. 1990. *Writing Biology: Texts in the Social Construction of Science*. Madison: Wisconsin UP.
- MYERS, G. 1994. *Words in Ads*. Londres: Edward Arnold.
- NÄNNY, M. 1985. "Iconic Dimensions in Poetry". En *On Poetry and Poetics. Swiss Papers in English Language and Literature 2*. Ed. R. Waswo. Tubinga: Gunter Narr, 111-35.
- NÄNNY, M. 1999. "Alphabetic Letters as Icons in Literary Texts". En *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. Eds. M. Nänny y O. Fischer. Amsterdam: Benjamins. 173-198.
- NÄNNY, M. 2001. "Iconic Functions of Long and Short Lines". En *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature 2*. Eds. M. Nänny y O. Fischer. Amsterdam: Benjamins. 157-188.
- NEIHARDT, J. G. 1926. "The Irresistible Truth' and Mr. Cummings". *St. Louis Post-Dispatch*. 13.
- THE NEW OXFORD BOOK OF AMERICAN VERSE*. 1976. Ed. R. Ellmann. Nueva York: Oxford University Press.
- NØRGAARD, N. 2009. "The Semiotics of Typography in Literary Texts. A Multimodal Approach". *Orbis Litterarum* 64 (2): 141-160.
- NØRGAARD, N. 2010a. "Modality. Commitment, Truth Value and Reality Claims Across Modes in Multimodal Novels". *JLT* 4 (1): 63-80.
- NØRGAARD, N. 2010b. "Multimodality: Extending the Toolkit". En *Language and Style*. Eds. D. McIntyre y B. Busse. Houndmills: Palgrave. 433-448.
- NØRGAARD, N. 2010c. "Teaching Multimodal Stylistics". En *Teaching Stylistics*. Eds. L. Jeffries y D. McIntyre. Londres: Palgrave MacMillan. 221-238.
- NØRGAARD, N., B. BUSSE Y R. MONTORO. 2010. *Key Terms in Stylistics*. London: Continuum International Publishing Group

- NORMAN, C. [1958] 1972. *The Magic Maker*. Boston: Little, Brown.
- THE NORTON ANTHOLOGY OF AMERICAN LITERATURE. [1979] 1999. Ed. N. Baym. Edición abreviada. Nueva York: Norton.
- THE NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE. [1962] 1999. Ed. M. H. Abrams. Nueva York: Norton.
- NUNBERG, G. 1990. *The Linguistics of Punctuation*. Stanford: Center for the Study of Language and Information.
- O'BRIEN, M. 1973. *Between Language and Voice: A Study of Aesthetic Experimentation in Blake, Whitman, Cummings, and Concrete Poetry*. Tesis no publicada. Urbana-Champaign: Universidad de Illinois.
- O'DONNELL, W. Y L. TODD. 1980. *Variety in Contemporary English*. Londres: Allen y Unwin.
- O'HALLORAN, K. (ed.). 2004. *Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*. Londres: Continuum.
- OLDFIELD, A. 1890. *A Practical Manual of Typography*. Londres: Hansard Publishing Union.
- ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY. 2012. Ed. D. Harper. En línea. 1 de mayo de 2013. <<http://www.etymonline.com>>.
- ORDEMAN, T. 2000. "Cummings' Titles". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 9: 160-170.
- ORFI-SCHELPS, D. 1980. "E. E. Cummings: A Paradox of Non-Difficulty". *Studi Americani* 23-24: 323-343.
- ORTOGRAFÍA BÁSICA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 2012. Real Academia Española de la Lengua. Barcelona: Espasa.
- ORTOGRAFÍA DE LA LENGUA ESPAÑOLA. 1999. Real Academia Española de la Lengua. Madrid: Espasa.
- ORWELL, G. 1949. 1984. Londres: Secker y Warburg.
- OSSELTON, N. E. 1985. "Spelling-Book Rules and the Capitalization of Nouns in the Seventeenth and Eighteenth Centuries". En *Historical and Editorial Studies in Medieval and Early Modern English, for John Gerritsen*. Eds. J. Gerritsen, M. J. Arn y H. Wirtjes. Groninga: Wolters-Nordhoff. 49-61.
- THE OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 2013. Oxford: Oxford UP. En línea. 20 de diciembre de 2013. <<http://www.oed.com>>.
- THE OXFORD STYLE MANUAL. 2003. Ed. R. Ritter. Oxford: Oxford UP.
- PACHECO, H. 2006. "Conventions of Typography Related to Traditional Poetry". *Design Research Society*. International Conference in Lisbon. En línea. 19 de enero de 2011. <http://www.iade.pt/drs2006/wonderground/proceedings/fullpapers/DRS2006_0053.pdf>.
- PADGETT, R. 1987. *Handbook of Poetic Forms*. Nueva York: Teachers and Writers Collaborative.

- PARKES, M. B. 1992. *Pause and Effect: An Introduction to the History of Punctuation in the West*. Aldershot: Scolar Press.
- PARTRIDGE, E. 1983. *You Have a Point Here. A Guide to Punctuation and its Allies*. Londres: Routledge.
- PARTRIDGE, E. 1997. *Usage and Abusage: A Guide to Good English*. Nueva York: Norton.
- POGEL, N. H. 1963. *E.E. Cummings and the New England Transcendentalists*. Tesis no publicada. Laramie: Universidad de Wyoming.
- PORTELA, M. 2000. "Typographic Translation: the Portuguese edition of *Tristram Shandy* (1997-1998). En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 291-308.
- POUND, E. 1914. "The Return". *English Review*. Reimpreso en *Collected Early Poems*. 1976. E. Pound. Nueva York: New Directions.
- POUND, E. Y E. E. CUMMINGS. 1996. *Pound/Cummings: The Correspondence of Ezra Pound and E. E. Cummings*. Ed. B. Ahearn. Ann Arbor: University of Michigan.
- POYATOS, F. 2002. "Punctuation as nonverbal communication. Limitations, ambiguities, possibilities." *Nonverbal Communication across Disciplines. Narrative, Literature, Theater, Cinema, Translation*. Amsterdam: John Benjamins. 125-152.
- PUN, B. 2008. "Metafunctional analyses of sound in film communication". En *Multimodal Semiotics. Functional Analysis in Contexts of Education*. Ed. L. Unsworth. Londres: Continuum. 105-121.
- PUTTENHAM, G. 1589. *The Arte of English Poesie*. Londres.
- QUEREDA, L. 1992. "El modelo lingüístico de J. R. Firth". En *Homenaje a J. R. Firth en su centenario*. Eds. L. Quereda y J. Santana. Servicio publicaciones Universidad de Granada. 275-296.
- QUIRK, R., S. GREENBAUM, G. LEECH Y J. SVARTVIK. 1985. *A Comprehensive Grammar of the English Language*. Londres: Longman.
- REEF, C. 2006. *E. E. Cummings: A Poet's Life*. New York: Clarion Books.
- RIDING, L. Y R. GRAVES. [1927a] 1971. "William Shakespeare and E. E. Cummings: A Study in Original Punctuation and Spelling". *A Survey of Modernist Poetry*. New York: Folcroft Library Editions, 59-82.
- RIDING, L. Y R. GRAVES. 1927b. "Modernist Poetry and the Plain Reader's Rights". Reimpreso en *E. E. Cummings and the Critics*. 1962. Ed. S. V. Baum. East Lansing: Michigan State UP. 34-43.
- RIFFATERRE, M. 1971. *Essais du stylistique structural*. París: Flammarion.
- RITTER, R. M. 2002. *The Oxford Guide to Style*. Oxford: Oxford UP.
- ROBERTS, M. 1938. *T. E. Hulme*. Londres. Faber and Faber.
- ROBINSON, P. 2000. "Ma(r)king the electronic text: how, why and for whom?". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 309-328.

- RODWAY, A. E. 1982. *The Craft of Criticism*. Cambridge: Cambridge UP.
- ROOSEVELT, F. D. 1941. "Four Freedom Speech". *Annual Message to Congress on the State of the Union*. 6 de enero. Congreso de los Estados Unidos de América, Washington D.C.
- ROSENTHAL, M. L. 1950. "Cummings and Hayes: Mr. Joy and Mr. Gloom". *The New Republic*, 123: 18-19. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin. 250-253.
- ROTHMAN, D. 1997. "Verse, prose, speech, counting, and the problem of graphic order". *Versification: An Electronic Journal of Literary Prosody* 1. En línea. 24 de febrero de 2011. <depts.washington.edu/versif/backissues/vol1/essays/rothman.html>.
- RUIZ SÁNCHEZ, A. 2000. *Hijo del exceso. La poesía trascendental de E. E. Cummings*. Córdoba: Publicaciones de la Universidad de Córdoba y Obra Social y Cultural Cajasur.
- SAMPSON, G. 1985. *Writing Systems: A Linguistic Introduction*. Stanford: Stanford University Press.
- SAWYER-LAUÇANNO, C. 2006. *E. E. Cummings. A Biography*. Londres: Methuen.
- SCHMIDER, L. S. 1972. *Precision which Creates Movement: The Stylistics of E.E. Cummings*. Tesis no publicada. Denver: Universidad de Denver.
- SCOTT, D. 2000. "Signs in the Text: the role of epigraphs, footnotes and typography in clarifying the narrator-character relationship in Stendhal's *Le Rouge at le noir*". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 26-34.
- SCRAGG, D. G. 1974. *A History of English Spelling*. Manchester: Manchester UP.
- SEBEOK, T. A. 1964 [1960]. *Style in Language*. Cambridge: MIT Press.
- SELDEN, N. 1987. *La teoría literaria contemporánea*. Trad. J. G. López Guix. Barcelona: Ariel.
- SELINKER, L. 1969. "Language Transfer". *General Linguistics* 9: 67-92.
- SELINKER, L. 1972. "Interlanguage". *International Review of Applied Linguistics in Language Teaching* 10 (3): 209-231.
- SEMINO, E. Y J. CULPEPER (eds.). 2002. *Cognitive Stylistics: Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam: John Benjamins.
- SEMINO, E. Y M. SHORT. 2004. *Corpus Stylistics. Speech, Writing and Thought Presentation in a Corpus of English Narratives*. Londres: Routledge.
- SHAKESPEARE, W. 1600. *Henry V*. Londres: Thomas Creed.
- SHEN, Y. 2007. "Foregrounding in poetic discourse: between deviation and cognitive constraints". *Language and Literature* 16 (2): 169-181.
- SHKLOVSKY, V. 1917. "Art as Technique". Reimpreso en *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. 1965. Eds. L. T. Lemon y M. J. Reiss. Lincoln: University of Nebraska Press. 3-24.
- SHORT, M. 1973. "Some Thoughts on Foregrounding and Interpretation". *Language and Style* 6 (2): 97-108.

- SHORT, M. 1981. "Discourse analysis and the analysis of drama". *Applied Linguistics* 11 (2): 180-202.
- SHORT, M. (ed.). [1988] 1998. *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Londres: Longman.
- SHORT, M. 1996. *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Londres: Longman.
- SHORT, M. 1999. "Graphological Deviation, Style Variation and Point of View in 'Marabou Stork Nightmares' by Irvine Welsh". *Journal of Literary Studies* 15 (3-4): 305-323.
- SHORT, M. 2005. *Ling 131-Language & Style*. En línea. 7 de marzo de 2013. <<http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/stylistics/>>.
- SHORT, M. 2007. "How to Make a Drama out of a Speech Act: The Speech Act of Apology in the Film *A Fish Called Wanda*". En *Stylistics: Retrospect and Prospect*. Eds. D. Hoover y S. Lattig. Amsterdam: John Benjamins. 169-189.
- SHORT, M. Y C. CANDLIN. 1989. "Teaching study skills for English literature". En *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Ed. M. Short. Londres: Longman. 178-203.
- SICKELS, E. 1954. "The Unworld of E. E. Cummings". *American Literature* 26 (2): 223-238.
- SIEGAL, A. M. Y WILLIAM G. C. 2002. *New York Times Manual of Style and Usage: The Official Style Guide Used by the Writers and Editors of the World's Most Authoritative Newspaper*. Westminster: Harmony Books.
- SIMPSON, P. 1997. *Language through Literature. An Introduction*. Londres: Routledge.
- SIMPSON, P. 2004. *Stylistics: A Resource Book for Students*. Abingdon: Routledge.
- SINCLAIR, J. 1966. "Taking a poem into pieces". En *Essays on Style and Language*. Ed. R. Fowler. London: Routledge: 68-81.
- SIMON, O. 1945. *Introduction to typography*. Londres: Faber & Faber.
- SMITH, J. 1755. *The Printer's Grammar*. Londres: publicación privada.
- SOPCAK, P. 2007. "'Creation from nothing': a foregrounding study of James Joyce's drafts for *Ulysses*". *Language and Literature* 16 (2): 183-196.
- SORIA CLIVILLÉS, B. Y E. ROMERO GONZÁLEZ. 1997. "Stylistic Analysis and Novel Metaphor". *Pragmalingüística* 5-6: 373-389.
- SORIA CLIVILLÉS, B. Y E. ROMERO GONZÁLEZ. 1998. "Convention, metaphor and Discourse". *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. 20 (1): 145-160.
- SPANG, K. 1985. "Semiología del juego de palabras". En *Teoría semiótica. Lenguajes y Textos Hispánicos*. Ed. M. Ángel Garrido Gallardo. 295-304.
- SPENCER, T. 1946. "Technique as Joy". *The Harvard Wake* 5. Reimpreso en *E. E. Cummings and the Critics*. 1962. Ed. S. V. Baum. East Lansing: Michigan State University Press. 119-123.
- SPITZER, L. 1948. *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics*. Princetown: Princetown UP.

- STERNE, L. 1759-1767. *Tristram Shandy*. 9 volúmenes. Londres: Ann Ward (vols. 1-2), Dodsley (vols. 3-4), Becket y DeHondt (vols. 5-9).
- STEPHENSON, H. K. 1941. *Printing*. Publicación privada.
- STETLER, C. 1966. *A Study of the Trascendental Poetry of E. E. Cummings*. Tesis doctoral no publicada. Nueva Orleans: Universidad de Tulane.
- STOCKWELL, P. 2002. *Cognitive Poetics: An Introduction*. Londres: Routledge.
- STOCKWELL, R. P. 1952. *Chaucerian Graphemics and Phonemics: A Study in Historical Methodology*. Tesis no publicada. Virginia: Universidad de Virginia.
- STOWER, C. [1817] 1981. *The Printer's Manual*. Edición facsímil. Londres: Garland Publishing.
- STRAUS, J. 2008. *The Blue Book of Grammar and Punctuation*. San Francisco: Jossey Bass.
- STRUNK, W. Y E. B. WHITE. 2009. *The Elements of Style*. 5ª edición. Boston: Allyn y Bacon.
- SUTHERLAND, K. 2000. "Speaking commas/reading commas: punctuating *Mansfield Park*". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 217-234.
- SYCHTERZ, J. S. 2007. "E. E. Cummings' Subversive Petrarchan Politics". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings' Society* 16: 7-19.
- TABAKOWSKA, E., C. LJUNGBERG, Y O. FISCHER (eds.). 2007. *Insistent Images: Iconicity in Language and Literature 5*. Amsterdam: Benjamins.
- TAMIR-GHEZ, N. 1978. "Binary Oppositions and Thematic Decoding in E. E. Cummings and Eudora Welty". *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* 3: 235-248.
- TARONE, E. 1979. "Interlanguage as Chameleon". *Language Learning* 29 (1): 181-191.
- TARONE, E. 2006. "Interlanguage". En Brown, Keith. *Encyclopedia of Language and Linguistics*. Boston: Elsevier. 747-751.
- TARONE, E. 2009. "A sociolinguistic perspective on interaction in SLA". En *Multiple Perspectives on Interaction: Second language research in Honour of Susan M. Gass*. Eds. A. Mackey y C. Polio. Nueva York: Routledge. 41-56.
- TARONE, E., Y G. LIU. 1995. "Situational context, variation and second-language acquisition theory". En *Principles and Practice in the Study of Language and Learning: A Festschrift for H.G. Widdowson*. Eds. G. Cook y B. Seidlhofer. Oxford: Oxford UP. 107-124.
- TARTAKOVSKI, R. 2009. "E. E. Cummings' Parentheses: Punctuation as Poetic Device". *Style* 43 (2): 215-247.
- TEMPERLEY, H. Y C. BIGSBY. 2006. *A New Introduction to American Studies*. Londres: Pearson Education.
- TERBLANCHE, E. 2007. "The Yin Dynamic in Cummings' Poetry". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 16: 40-59.

- TERBLANCHE, E. 2010. "Iconicity and Naming in E. E. Cummings's Poetry." En *Signergy. Iconicity in Language and Literature* 9. Eds. C. J. Conradie, R. Johl y C. Ljungberg. Amsterdam: Benjamins. 179–191.
- TERBLANCHE, E. Y M. WEBSTER. 2007. "Eco-Iconicity in the Poetry and Poem-groups of E. E. Cummings." En *Insistent Images: Iconicity in Language and Literature* 5. Eds. E. Tabakowska, C. Ljungberg, y O. Fischer. Amsterdam: Benjamins. 155-172.
- THIBADEAU, F. 1921. *La lettre d'imprimiere: origine, développement, classification*. París: Bureau d'Éditions.
- THWAITES, E. C. 1948. *Printers, Publishers, Authors Handbook*. Londres: Bernards.
- TICKLE, W. H. 1828. *The Printers' Manual*. Londres: publicación privada.
- TIMPERLEY, C. H. 1838. *The Printer's Manual*. Londres: H. Johnson.
- TOOLAN, M. 1998. *Language in Literature. An Introduction to Stylistics*. Londres: Arnold.
- TOOLAN, M. 2009. *Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach*. Amsterdam: John Benjamins.
- TRIEB, E. 1969. *E. E. Cummings*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- TRITT, C. S. 1973. "The Language of Capitalization in Shakespeare's First Folio". *Visible Language* 7:1. 41-50.
- TSCHICHOLD, J. 1967. *Asymmetric Typography*. Londres: Faber & Faber.
- TSELENTIS, J. 2011. *Type, Form & Function: A Handbook on the Fundamentals of Typography*. Beverly: Rockport Publishers.
- TUCKER, R. 1975. "E. E. Cummings as an Artist: The Dial Writings". *The Massachusetts Review* 16 (2): 329-356.
- TWAIN, M. 1875. "Speech at a spelling match". 12 de mayo. Impreso en *The Hartford Courant*. 13 de mayo de 1875.
- ULLMAN, B. L. 196. *Ancient Writing and its Influence*. Nueva York: Cooper Square.
- UNSWORTH, L. (ed.). 2008. *Multimodal Semiotics. Functional Analysis in Contexts of Education*. Londres: Continuum.
- VACHEK, J. 1973. *Written Language: General Problems and Problems of English*. La Haya: Mouton & Co.
- VALLES CALATRAVA, J. R. 2008. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana-Verwert.
- VALLINS, G. H. [1954] 1965. *Spelling*. Londres: Deutch.
- VAN LEEUWEN, T. 2005. *Introducing Social Semiotics*. Abingdon: Routledge.
- VAN LEEUWEN, T. 2006. "Towards a Semiotics of Typography". *Information Design Journal + Document Design* 14 (2): 139-155.
- VAN PEER, W. 1986. *Stylistics and Psychology. Investigations of Foregrounding*. Londres: Croom Helm.

- VAN PEER, W. 1988. "How to do things with texts : Towards a pragmatic foundation for the teaching of texts". En *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Ed. M. Short. Londres: Longman. 267-297.
- VAN PEER, W. 1993. *Typographic Foregrounding*. *Language and Literature* 2 (1): 49-61.
- VAN PEER, W. 2007. "Introduction to Foregrounding: a State of the Art". *Language and Literature* 16 (2): 99-104.
- VAN PEER, W. Y S. CHATMAN (eds.). 2001. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: SUNY Press.
- VAN PEER, W., J. HAKEMULDER Y S. ZYNGIER. 2007. "Lines on feeling: foregrounding, aesthetics and meaning". *Language and Literature* 16 (2): 197-213.
- VERDONK, P. 1988. "The Language of Poetry: The Application of Literary Stylistics Theory in University Teaching". En *Reading, Analysing and Teaching Literature*. Ed. M. Short. Londres: Longman. 146-160.
- VERNIER, J. P. 1979. "E. E. Cummings at La-Ferté-Macé". *Journal of Modern Literature* 7: 345-349.
- DE VINNE, T. 1902. *The Practice of Typography: Correct Composition*. Nueva York: The Century Co.
- VON ABELE, R. 1955. "Only to Grow: Change in the Poetry of E. E. Cummings". *PMLA* 70: 913-33.
- WALES, K. (ed.) 1994a. *Feminist Linguistics in Literary Criticism*. Woodbridge: Boydell y Brewer.
- WALES, K. [1994b] 2001. *A Dictionary of Stylistics*. Londres: Longman.
- WALSH, C. 2001. *Gender and Discourse: Language and Power in Politics, the Church and other Organisations*. Harlow: Longman.
- WEBER, J. J. (ed.) 1996. *The Stylistics Reader: From Roman Jakobson to the Present*. Londres: Arnold.
- WEBSTER, M. 1995. *Reading Visual Poetry after Futurism: Marinetti, Apollinaire, Schwitters, Cummings*. Nueva York: Peter Lang.
- WEBSTER, M. 1999. "'singing is silence': Being and Nothing in the Visual Poetry of E. E. Cummings". En *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*. Eds. O. Fischer y M. Nänny. Amsterdam: John Benjamins. 199-214.
- WEBSTER, M. 2001 "Magic Iconism: Defamiliarization, Sympathetic Magic, and Visual Poetry". *European Journal of English Studies* 5 (1): 97-113.
- WEBSTER, M. 2002. "Poemgroups in 'No Thanks'". *Spring. The Journal of the E.E. Cummings Society* 12: 10-40.
- WEBSTER, M. 2004. "Three Memorials". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 13: 8-13.
- WEBSTER, M. 2010. "Cummings' Silent Numerical Iconic Prosody." En *Media inter media: Intermediality in the Arts, Essays in Honor of Claus Clüver*. Ed. S. Glaser. Amsterdam: Rodopi.

- WEBSTER, M. 2013. "Notes on the Writings of E. E. Cummings". En línea. <<http://www.gvsu.edu/english/cummings/notes.htm>>.
- WEGNER, R. 1965. *The Poetry and Prose of E. E. Cummings*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.
- WICHMANN, A., T. MACENERY, S. FLIGELSTONE Y G. KNOWLES. 1997. *Teaching and Language Corpora*. Londres: Longman.
- WICKELS, G. 1980. *Americans in Paris*. Cambridge: De Capo Press.
- WHITE, G. 2000. "The Critic in the Text: Footnotes and Marginalia in the Epilogue to Aldasdair Gray's *Lanark: A Life in Four Books*". En *Ma(r)king the Text: The Presentation of Meaning on the Literary Page*. Eds. J. Bray, M. Handley y A. Henry. Aldershot: Aldergate. 55-70.
- WHITFORD, F. 1988. *Bauhaus*. Londres: Thames and Hudson.
- WHITMAN, W. [1876] 1996. "Song at Sunset". *Leaves of Grass*. Alexandria: Chadwyck-Healey Inc. En línea. 24 de marzo de 2012. <http://gateway.proquest.com/openurl/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqi:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:ft:po:Z300185821:3>.
- WIDDOWSON, H. G. 1975. *Stylistics and the Teaching of Literature*. Londres: Longman.
- WIDDOWSON, H. G. 1992. *Practical Stylistics: An Approach to Poetry*. Oxford: Oxford UP.
- WIDDOWSON, H. G. 1996. *Linguistics*. Oxford: Oxford UP.
- WILLIAMS, W. C. 1946. "Viva: e. e. cummings". *Contempo 1*. Reimpreso en *E. E. Cummings. The Critical Reception*. 1981. Ed. L. N. Dendinger. Nueva York: Burt Franklin & co. 126-127.
- WILLIAMS, W. C. 1951. *Autobiography*. Nueva York: New Directions.
- WILLIAMSON, H. 1956. *Methods of book design*. Londres: Oxford UP.
- WILSON, E. 1923. "Wallace Stevens and E. E. Cummings". *The Shores of Light by Edmund Wilson*: 49-53. Reimpreso en *E. E. Cummings and the Critics*. 1962. Ed. S. V. Baum. East Lansing: Michigan State University Press. 24-27.
- WOOTEN, T. A. 2006. "A 'New Art' for a New Age: E. E. Cummings' Choreographed Deviation". *Spring. The Journal of the E. E. Cummings Society* 14-15: 178-188.
- YLLERA, A. [1974] 1984. *Estilística, poética y semiótica literaria*. Madrid: Alianza editorial.

ANEXO. PUBLICACIONES DE E. E. CUMMINGS

POESÍA	NOVELA, ENSAYO, CUENTOS, TEATRO Y BALLET	DIBUJO, PINTURA Y FOTOGRAFÍA
1917, <i>Eight Harvard Poets</i>		
	1922, <i>The Enormous Room</i>	
1923, <i>Tulips and Chimneys</i>		
1925, & [AND] 1925, <i>XLI Poems</i>		
1926, <i>is 5</i>		
	1927, <i>Him</i>	
		1930, [No title]
1931, <i>W [ViVa]</i>		1931, <i>CIOWP</i>
	1933, <i>Eimi</i>	
1935, <i>No Thanks</i>	1935, <i>Tom</i>	
1938, <i>Collected Poems</i>		
1940, <i>50 Poems</i>		
1944, <i>1x1 [One Times One]</i>		
	1946, <i>Santa Claus</i>	
1950, <i>Xaipe</i>		
	1953, <i>i: six nonlectures</i>	
1954, <i>Poems, 1923-1954</i>		
1958, <i>95 Poems</i>	1958, <i>A Miscellany</i>	
		1962, <i>Adventures in Value</i>
1963, <i>73 Poems</i>		
	1965, <i>Fairy Tales</i>	

ÍNDICE DE POEMAS

A continuación incluimos dos listados que recogen todos los poemas que han sido parte de esta tesis doctoral. El primero se ha elaborado según el título de los poemas; el segundo, según su posición en *Complete Poems 1904-1962*.

1. ORDEN ALFABÉTICO

,mean- (CP 311)
from the cognoscenti (CP 334)

“Kitty”.sixteen,5’1”, white,prostitute. (CP 126)

—;i Like to (CP 188)

! (CP 722)
!blac (CP 487)

? (CP 243)

&-moon-He-behind-a-mills (CP 469)
& sun & (CP 830)

(as that named Fred (CP 250)
(b/ eL!/ s?/ bE (CP 445)
(fea (CP 653)
(im)c-a-t(mo) (CP 655)
(listen) (CP 835)
(one!) (CP 201)
(one fine day) (CP 318)
(swooning)a pillar of youngly (CP 615)

16 heures (CP 273)
5 (CP 82)

a gr (CP 705)
a he as o (CP 703)
a kike is the most dangerous (CP 644)
a thrown a (CP 632)
a wind has blow the rain away and blow (CP 153)
a- (CP 571)
a)glazed mind layed in a/ urinal (CP 388)
after screamgroa (CP 656)
air, (CP 532)
a/ mong crum/ bling people(a (CP 321)

Among/ / these/ red pieces of (CP 278)
anyone lived in a pretty how town (CP 501)
applaws) (CP 548)
ardensteil-henarub-izabeth) (CP 726)
as if as (CP 423)
as joe gould says in (CP 700)
as usual i did not find him in cafes,the more dissolute atmosphere (CP 71)

Beautiful (CP 713)
because it's (CP 782)
birds(/ here,inven (CP 448)
blue the triangular why (CP 668)
brIght (CP 455)
Buffalo Bill's (CP 90)
buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla (CP 333)
but (CP 823)
but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal (CP 330)
by god i want above fourteenth (CP 119)

chas sing does(who (CP 611)
come to my incomparable soul (CP 150)
curtain parts) (CP 230)

D-re-A-mi-N-gl-Y (CP 838)
dim (CP 696)
Do. (CP 449)
dominic has (CP 680)
dying is fine)but Death (CP 604)

e (CP 788)
emptied.hills.listen. (CP 416)
EPITHALAMION (CP 3)
ev erythingex Cept: (CP 701)
even if all desires things moments be (CP 235)
everybody happy? (CP 791)
exit a kind of unkindness exit (CP 389)

f/ / eeble a blu (CP 723)
F is for foetus(a (CP 635)
fearlessandbosomy (CP 792)
fl (CP 488)
floatfloatloflf (CP 431)
for any ruffian of the sky (CP 774)
FULL SPEED ASTERN) (CP 327)

go(perpe)go (CP 403)
goo-dmore-ning(en (CP 618)
grEEn's d (CP 534)

Hello is what a mirror says (CP 570)
here is little Effie's head (CP 192)
here's a little mouse)and (CP 287)
hist whist (CP 28)
how/ ses humble. (CP 347)
how/ / tinily (CP 581)
Humanity i love you (CP 53)
hush) (CP 600)

i (CP 387)

i am going to utter a tree,Nobody (CP 114)
i carry your heart with me(i carry it in (CP 766)
i/ (meet)t(touch) (CP 387)
i have loved,let us see if that's all. (CP 156)
i/ never (CP 827)
i remark this beach has been used too. much Too. originally (CP 184)
i sing of Olaf glad and big (CP 340)
i thank You God for most this amazing (CP 663)
i was considering how (CP 65)
i will be (CP 195)
i will wade out (CP 68)
i'd think "wonder (CP 354)
if everything happens that can be done (CP 594)
if the (CP 614)
IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M (CP 242)
i'll tell you a dream i had once i was way up in the sky Blue,everything: (CP 196)
i'm (CP 638)
in a middle of a room (CP 339)
in Healey's place (CP 932)
in Just- (CP 27)
in the,exquisite; (CP 87)
innerly (CP 343)
insu nli gh t (CP 796)
into a truly (CP 419)
into the strenuous briefness (CP 108)
item:is/ / Clumsily with of (CP 372)
it)It will it (CP 362)
it's (CP 779)
it's jolly (CP 268)

jack's white horse(up (CP 699)
jehova buried,Satan dead, (CP 438)
joys faces friends (CP 693)

kind) (CP 464)

l(a (CP 673)
let's start a magazine (CP 407)
life hurl my (CP 263)
little ladies more (CP 56)
little tree (CP 29)
look at this) (CP 269)
Lord John Unalive(having a fortune of fiteengrand (CP 332)

MAME (CP 224)
MARJ (CP 226)
mi(dreamlike)st (CP 829)
MIST (CP 855)
moon over gai (CP 384)
mOOOn Over tOwns mOOOn (CP 383)
mortals) (CP 536)
mouse)Won (CP 397)
murderfully in midmost o.c.an (CP 335)
my darling since (CP 369)
my father moved through dooms of love (CP 520)
my sweet old etcetera (CP 275)
my uncle (CP 251)

n/ / ot eth (CP 725)

n(o)w (CP 348)
nine birds(rising (CP 627)
nite) (CP 795)
NOCTURNE (CP 864)
nor woman/ (just as it be (CP 472)
n/ OthI (CP 814)
now dis "daughter" uv eve(who aint precisely slim)sim (CP 238)
n/ Umb a (CP 789)

o/ / the round (CP 606)
o pr (CP 392)
o/ sure)but (CP 400)
O: (CP 385)
OF NICOLETTE (CP 8)
of my (CP 69)
off a pane)the (CP 692)
ohld song (CP 336)
oil tel duh woil doi sez (CP 312)
old age sticks (CP 729)
on the Madam best april the (CP 249)
ondumonde" (CP 430)
o/ nly this (CP 785)
one (CP 833)
one slipslouch twi (CP 519)
out of night's almost Floats a colour(in (CP 719)
out of the mountain of his soul comes (CP 617)

Picasso (CP 95)
pity this monster,manunkind (CP 554)
plant Magic dust (CP 780)
plato told (CP 553)
POEM(or (CP 803)
POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL (CP 228)
poor But TerFLY (CP 322)
PUELLA MEA (CP 20)

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r (CP 396)
rain or hail (CP 568)

s.ti:rst;hiso,nce;ma:n (CP 710)
SEMI-SPRING (CP 907)
sh estiffl (CP 444)
she being Brand- (CP 246)
since feeling is first (CP 291)
SNO (CP 113)
SNOW (CP 421)
snow means that (CP 628)
snow)says!Says (CP 417)
so little he is (CP 471)
so many selves(so many finds and gods (CP 609)
somewhere i have never travelled,gladly beyond (CP 367)
sonnet entitled how to run the world) (CP 390)
speaking of love(of (CP 365)
Spring(side (CP 436)
SUMMER SONG (CP 1063)
sunset)edges become swiftly (CP 346)
swi(/ across!gold's (CP 429)

t,h;r;u;s,h;e:s (CP 820)

ta (CP 78)
thank you god (CP 663)
THANKSGIVING (CP 711)
that melancholy (CP 697)
the (CP 76)
the bed is not very big (CP 207)
the Cambridge ladies who live in furnished souls (CP 115)
the little horse is newly (CP 657)
The Mind's (CP 474)
the nimble head (CP 76)
the/ skinny/ voice (CP 72)
the/ sky/ was (CP 64)
the surely (CP 313)
the waddling (CP 98)
the young (CP 83)
the(oo)is (CP 740)
there is a (CP 43)
these(whom;pretends (CP 584)
thethe (CP 320)
they so alive/ (who is/ ?niggers) (CP 426)
this (CP 759)
this little (CP 401)
this little huge (CP 739)
this man's heart (CP 676)
this(that (CP 408)
thou/ / firsting a hugeness of twi/ -light (CP 350)
timeless (CP 826)
to stand(alone)in some (CP 674)
TO WILLIAM F. BRADBURY (CP 849)
tw (CP 610)
twi-/ is -Light bird (CP 351)

un(bee)mo (CP 691)

warped this perhaps (CP 495)
we love each other very dearly/ ,more (CP 577)
we)under)over,the thing of floating Of (CP 447)
weazened Irrefutable unastonished (CP 253)
wherelings whenlings (CP 512)
who is this (CP 831)
who(is?are)who (CP 715)
why/ / do the (CP 724)
why/ / don't (CP 793)
will out of the kindness of their hearts a few philosophers tell me (CP 281)
windows go orange in the slowly. (CP 103)
writhe and (CP 61)

y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE (CP 319)
yes but even (CP 708)
ygUDuh (CP 547)
you no (CP 727)
youful (CP 503)
your little voice (CP 41)

2. POSICIÓN EN *COMPLETE POEMS 1904-1962*

- (CP 3) EPITHALAMION
(CP 8) OF NICOLETTE
(CP 20) PUELLA MEA
(CP 27) in Just-
(CP 28) hist whist
(CP 29) little tree
(CP 41) your little voice
(CP 43) there is a
(CP 47) if i believe
(CP 53) Humanity i love you
(CP 56) little ladies more
(CP 61) writhe and
(CP 64) the/ sky/ was
(CP 65) i was considering how
(CP 68) i will wade out
(CP 69) of my
(CP 71) as usual i did not find him in cafes,the more dissolute atmosphere
(CP 72) the/ skinny/ voice
(CP 76) the
(CP 78) ta
(CP 82) 5
(CP 83) the young
(CP 87) in the,exquisite;
(CP 90) Buffalo Bill's
(CP 95) Picasso
(CP 98) the waddling
- (CP 103) windows go orange in the slowly.
(CP 108) into the strenuous briefness
(CP 113) SNO
(CP 114) i am going to utter a tree,Nobody
(CP 115) the Cambridge ladies who live in furnished souls
(CP 119) by god i want above fourteenth
(CP 126) "kitty". sixteen,5'1",white,prostitute.
(CP 150) come nothing to my comparable soul
(CP 153) a wind has blown the rain away and blown
(CP 156) i have loved,let us see if that's all.
(CP 184) I remark this beach has been used too. much Too. originally
(CP 188) —;i Like to
(CP 192) here is little Effie's head
(CP 195) i will be
(CP 196) i'll tell you a dream i had once i was away up in the sky Blue,everything:
- (CP 201) (one!)
(CP 207) the bed is not very big
(CP 224) MAME
(CP 226) MARJ
(CP 228) POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL (CP 228)
(CP 230) curtains part)
(CP 235) even if all desires things moments be
(CP 238) now dis "daughter" uv eve(who aint precisely slim)sim
(CP 242) IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M
(CP 243) ?
(CP 246) she being Brand
(CP 249) on the Madam's best april the
(CP 250) (as that named Fred

- (CP 251) my uncle
(CP 253) weazened Irrefutable unastonished
(CP 263) life hurl my
(CP 268) it's jolly
(CP 269) look at this)
(CP 273) 16 heures
(CP 275) my sweet old etcetera
(CP 278) Among/ / these/ red pieces of
(CP 281) will out of the kindness of their hearts a few philosophers tell me
(CP 287) here's a little mouse)and
(CP 291) since feeling is first
- (CP 311) ,mean-
(CP 312) oil tel duh woil doi sez
(CP 313) the surely
(CP 318) (one fine day)
(CP 319) y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE
(CP 320) thethe
(CP 321) a/ mong crum/ bling people(a
(CP 322) poor But TerFLY
(CP 327) FULL SPEED ASTERN)
(CP 330) but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal
(CP 332) Lord John Unalive(having a fortune of fifteengrand
(CP 333) buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla
(CP 334) from the cognoscenti
(CP 335) murderfully in midmost o.c.an
(CP 336) ohld song
(CP 339) in a middle of a room
(CP 340) i sing of Olaf glad and big
(CP 343) innerly
(CP 346) sunset)edges become swiftly
(CP 347) how/ ses humble.
(CP 348) n(o)w
(CP 350) thou/ / firsting a hugeness of twi/ -light
(CP 351) twi-/ is -Light bird
(CP 354) i'd think "wonder
(CP 362) it)It will it
(CP 365) speaking of love(of"
(CP 367) somewhere i have never travelled,gladly beyond
(CP 369) my darling since
(CP 372) item:is/ / Clumsily with of
(CP 383) mOOOn Over tOWns mOOOn
(CP 384) moon over gai
(CP 385) O:
(CP 387) i/ (meet)t(touch)
(CP 388) a)glazed mind layed in a/ urinal
(CP 389) exit a kind of unkindness exit
(CP 390) sonnet entitled how to run the world)
(CP 392) o pr
(CP 396) r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r
(CP 397) mouse)Won
- (CP 400) o/ sure)but
(CP 401) this little
(CP 403) go(perpe)go
(CP 407) let's start a magazine
(CP 408) this(that
(CP 416) emptied.hills.listen.
(CP 417) snow)says!Says

(CP 419) into a truly
(CP 421) SNOW
(CP 423) as if as
(CP 426) they sO alive/ (who is/ ?niggers)
(CP 429) swi(/ across!gold's
(CP 430) ondumonde"
(CP 431) floatfloafloff
(CP 436) Spring(side
(CP 438) Jehova buried,Satan dead,
(CP 444) sh estiff
(CP 445) (b/ eL!/ s?/ bE
(CP 447) we)under)over,the thing of floating Of
(CP 448) birds(/ here,inven
(CP 449) Do.
(CP 455) brIght
(CP 464) kind)
(CP 469) &-moon-He-behind-a-mills
(CP 471) so little he is
(CP 472) nor woman/ (just as it be
(CP 474) The Mind's(
(CP 487) !blac
(CP 488) fl
(CP 495) warped this perhapsy

(CP 501) anyone lived in a pretty how town
(CP 503) youful
(CP 512) wherelings whenlings
(CP 519) one slipslouch twi
(CP 520) my father moved through dooms of love
(CP 532) air,
(CP 534) grEEen's d
(CP 536) mortals)
(CP 547) ygUDuh
(CP 548) applaws)
(CP 553) plato told
(CP 554) pity this monster,manunkind
(CP 568) rain or hail
(CP 570) Hello is what a mirror says
(CP 571) a-
(CP 577) we love each other very dearly/ ,more
(CP 581) how/ / tinily
(CP 584) these(whom;pretends
(CP 594) if everything happens that can be done

(CP 600) hush)
(CP 604) dying is fine)but Death
(CP 606) o/ / the round
(CP 609) so many selves(so many fiends and gods
(CP 610) tw
(CP 611) chas sing does(who
(CP 614) if the
(CP 615) (swooning)a pillar of youngly
(CP 617) out of the mountain of his soul comes
(CP 618) goo-dmore-ning(en
(CP 627) nine birds(rising
(CP 628) snow means that
(CP 632) a thrown a
(CP 635) F is for foetus(a
(CP 638) i'm

(CP 644) a kike is the most dangerous
(CP 653) (fea
(CP 655) (im)c-a-t(mo)
(CP 656) after screamgroa
(CP 657) the little horse is newly
(CP 663) i thank You God for most this amazing
(CP 668) blue the triangular why
(CP 673) l(a
(CP 674) to stand(alone)in some
(CP 676) this man's heart
(CP 680) dominic has
(CP 691) un(bee)mo
(CP 692) off a pane)the
(CP 693) joys faces friends
(CP 696) dim
(CP 697) that melancholy
(CP 699) jack's white horse(up

(CP 700) as joe gould says in
(CP 701) ev erythingex Cept:
(CP 703) a he as o
(CP 705) a gr
(CP 708) yes but even
(CP 710) s.ti:rst;hiso,nce;ma:n
(CP 711) THANKSGIVING
(CP 713) Beautiful
(CP 715) who(is?are)who
(CP 719) out of night's almost Floats a colour(in
(CP 722) !
(CP 723) f/ / eeble a blu
(CP 724) why/ / do the
(CP 725) n/ / ot eth
(CP 726) ardensteil-henarub-izabeth)
(CP 727) you no
(CP 729) old age sticks
(CP 739) this little huge
(CP 740) the(oo)is
(CP 759) this
(CP 766) i carry your heart with me(i carry it in
(CP 774) for any ruffian of the sky
(CP 779) it's
(CP 780) plant Magic dust
(CP 782) because it's
(CP 785) o/ nly this
(CP 788) e
(CP 789) n/ Umb a
(CP 791) everybody happy?
(CP 792) fearlessandbosomy
(CP 793) why/ / don't
(CP 795) nite)
(CP 796) insu nli gh t

(CP 803) POEM(or
(CP 814) n/ OthI
(CP 820) t,h;r:u;s,h:e:s
(CP 823) but
(CP 826) timeless
(CP 827) i/ never
(CP 829) mi(dreamlike)st

(CP 830) & sun &
(CP 831) who is this
(CP 833) one
(CP 835) (listen)
(CP 838) D-re-A-mi-N-gl-Y
(CP 849) TO WILLIAM F. BRADBURY
(CP 855) MIST
(CP 864) NOCTURNE

(CP 907) SEMI-SPRING
(CP 932) in Healey's place

(CP 1063) SUMMER SONG

UNIVERSIDAD DE GRANADA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍAS INGLESA Y ALEMANA



PhD Dissertation
(Summary Edition)

**GRAPHOLOGICAL PROCESSES IN THE
EXPERIMENTAL POETRY BY E. E. CUMMINGS:
A STYLISTIC APPROACH**

Eva María Gómez Jiménez
Supervisor: Dr Marta Falces Sierra

Granada, May 2013

INTRODUCTION

The idea of writing this PhD thesis originated from several personal experiences that awakened my interest in E. E. Cummings (1894-1962). The poem ““i carry your heart with me(i carry it in” (CP 766) that appears in the last scene in the film *In her Shoes* (Hanson, 2005) was my first contact with the poetry of this American writer, an accidental meeting that took place in 2006 during a student mobility visit at Cardiff University:

i carry your heart with me(i carry it in
my heart)i am never without it(anywhere
i go you go,my dear;and whatever is done
by only me is your doing,my darling)
i fear
no fate(for you are my fate,my sweet)i want
no world(for beautiful you are my world,my true)
and it's you are whatever a moon has always meant
and whatever a sun will always sing is you

here is the deepest secret nobody knows
(here is the root of the root and the bud of the bud
and the sky of the sky of a tree called life;which grows
higher than soul can hope or mind can hide)
and this is the wonder that's keeping the stars apart

i carry your heart(i carry it in my heart)

Cummings, 1958; en Cummings, 1994a: 766

After finishing my stay in Cardiff, and back to Granada, Dr. Ian MacCandless read us another sonnet by this writer, “pity this busy monster,manunkind” (CP 554), in an *English Literature* class. The chance to meet Cummings again was increased when Dr. Marta Falces showed as an excerpt from “Poem,or beauty hurts Mr.Vinal” (CP 228) within the subject *Critical Linguistics Applied to Literature in English Language*. During my last academic year, I read some of the poetic work by this writer, who attracted me with his peculiar use of language. My interest in Cummings’s poetry became materialized through a final essay for the subject *Critical Linguistics*, as well as through an M. A. thesis entitled *El juego lingüístico en la poesía experimental de E. E. Cummings: posibilidades de traducción al español [Linguistic Playfulness in the Experimental Poetry by E. E. Cummings: Spanish Translations]*. On that basis, we contemplated the possibility of starting a research project in order to get closer to E. E. Cummings’ poetry, paying special attention to graphological elements. My recent research stays at Birmingham University and Roosevelt Academy (Utrecht University) have also contributed to the carrying out of this Ph.D. thesis, in which our interest in the experimental poetry by E. E. Cummings, in graphology as a linguistic level of analysis and in stylistics as study methodology has merged.

The first half of the 20th century was a complex period from a social and historical perspective. The political stress in Europe, the First World War, the Soviet Revolution and the economic crisis in 1929 were some of the issues that contributed to an unstable situation. The technological and scientific development was also crucial, causing a cultural change where the new was much more appreciated over any other value. Due to these transformations, the artistic movements in this period were characterized by driving an artistic renewal based mainly on freedom and the social function of art.

This way, the main feature in E. E. Cummings' poetry is the use of deviant procedures that are observable at any linguistic level. Within phonology, Cummings exploits the iconic properties of some sounds and creates plays on words by means of homophony. Graphologically, he adds and omits the punctuation marks and blank spaces, he alters the spelling of words, he manipulates the verses to create certain visual appearances and he uses lower and upper-case letters as contrary to the norms. Morphologically, there are many words invented by Cummings throughout his entire career. Syntactic disorder and rank-shifts are also very frequent; while he uses metaphor and alters the meaning of words in the lexical semantic level.

The way in which critics have tended to refer to Cummings is probably the best sample of his transgressor nature. Over many years, there has been a widespread confusion that has made many critics and editors refer to this writer as *e. e. cummings*. This misunderstanding, that is indebted to Cummings' peculiar use of lower-case and of the pronoun "i", has led to a common practice that affects even the academic sphere. We believe, as Friedman (1992, 1996) does, that the author's graphological technique and his poetic licenses should not be confused with the way in which we, as academic scholars, refer to this writer. Although Cummings' name decapitalization seems to be a gesture to his typographic uses, this is an orthographic mistake that neither Cummings was satisfied with, as we will see throughout our thesis.

Also, we have to highlight the difficulty in some of Cummings' poems, something that the critical reception has noted from the very beginning. As early as in the 1920s, and in relation to one of Cummings' poems, Riding and Graves (1927) said that its verses seemed impossible to read, as if its function was precisely not to mean anything:

[...] it still seems impossible to read the poem as a logical sequence. Many words essential to the coherence of the ideas suggested have been deliberately omitted; and the entire effect is so sketchy that the poem might be made to mean almost anything.

Riding y Graves, 1927b; en Baum, 1962: 35

In a similar way, Blackmur (1935) identified Cummings' poetry as "a sentimental denial of intelligence", going as far as to think that Cummings' particular use of language was dangerous. For him, the writer's typographic technique obscured the meaning of the poems instead of clarifying it, since his practice could not be defined by then (Blackmur, 1935; in Baum, 1962: 35). In recent years, the idea that Cummings is a difficult poet

continues to be of significance, but as Essert (2006) suggests, it may be a tricky difficulty that tries to revitalize language and surprise readers so that they pay attention and take part in the creative process (2006: 197).

What's more, we add the distorted view that criticism, poetic anthologies and translations of Cummings offer, which on most occasions do not properly reflect his poetic discourse. On the one hand, the critical reception has been controversial from the very beginning: while we have found some support, there have been many detractors who have attacked Cummings very firmly. This controversy is exemplified in *E. E. Cummings and the Critics* (Baum, 1962), where Baum states that Cummings "is an exciting poet who rouses critics to violent disagreement" (Baum, 1962: xv). Baum's (1962) intention is to offer arguments for and against Cummings' poetry.¹ Take Wilson's (1923) statement on punctuation and typography as one of these examples:

Mr. Cummings's eccentric punctuation is, also, I believe, a symptom of his immaturity as an artist. [...] It is, I learn, Mr. Cummings's theory that punctuation marks, capitalization and arrangement of words on the page should not be used by the poet as conventional indications of structure that make it easier for the reader to follow the meaning of the words themselves but as instruments of expression, susceptible, like the words, of infinite variation. [...] But the really serious case against Mr. Cummings's punctuation is that the results which it yields are ugly. His poems on the page are hideous. [...] I think it may be said that a writer is obliged to depend on the words themselves, through the order in which they are written, to carry his cadence and emphasis. The extent to which punctuation and typography can supplement this is certainly very limited.

Wilson, 1923; en Baum, 1962: 26-27

On the other hand, the presence of Cummings' poetry within the 20th century American poetic anthologies has been mostly limited. If his poems are to be shown, these tend to concentrate on his transcendental works. Ruiz Sánchez (2000) defines *transcendental poetry* the following way:

¹ Among some of the publications included in this collection, there are some outstanding articles that have been taken as key references for subsequent studies and that have marked the development in literary criticism about E. E. Cummings. This is the case of "Modernist Poetry and the Plain Reader's Rights" (Riding and Graves, 1927b), "Notes on E. E. Cummings' Language" (Blackmur, 1935) and "Technique as Joy" (Spencer, 1946), just to cite a few. Beyond Baum's (1962) book, Dendinger (1981) offers an alternative view by showing newspaper cuttings that clearly shows the chronological evolution within Cummings' criticism.

Para terminar, es necesario que precise qué entiendo por poesía trascendental en la obra de Cummings. Siguiendo la línea marcada por Friedman y Stetler, la definiría como la poesía más personal y original del poeta: aquella que refleja con nítida claridad sus más hondas preocupaciones y esperanzas, que nos comunica de una forma más directa que existe un estado beatífico que surge del amor recíproco, del contacto con la naturaleza y del descubrimiento de la divinidad en uno mismo.

[Just to finish, it is necessary that I clarify what I understand by transcendental poetry in Cummings' work. Following Friedman and Stetler, I define it as the most personal and original poetry: it is the poetry that most clearly reflects his worrying and hopes, that informs us that there is a beatific state that grows from mutual love, contact with nature and the discovering of God in oneself.]

Ruiz Sánchez, 2000: 23

As opposed to this, *experimental poetry* tends to be excluded from anthologies. In this thesis, we define this kind of poetry and that part of Cummings's work that is characterized by using an avant-garde technique, that is, by employing procedures that imply a distancing from the norms, from the reader's expectancy or from the resources that have been traditionally linked to poetry, such as rhyme or rhythm. In this group, we include poems that deal with uncommon topics in the American poetry in the beginning of the 20th century, such as science, sex or prostitution. This concept also refers to those metaphysical and romantic poems that are composed in free verse and keep an innovative structure. As Friedman (1960) states, E. E. Cummings' poetry stands out because of his combination of traditional themes and innovative processes (1960: 87). The omission of this kind of poetry in literature anthologies denies the readers the possibility to access Cummings' poetry in a true way, a problem that has already been pointed out by some critics such as Konstelnetz (1998):

Though the more innovative Cummings is commonly acknowledged, as is the more innovative Stein, Cummings criticism has usually concentrated on his more accessible writings, and most selections from his work have featured the easier pieces. [...] However, there is another, better Cummings—the most inventive American poet of his time, the truest successor to Whitman and in poetry the peer of Charles Ives and Gertrude Stein. [...] If you focus upon his integrities, beginning with his refusal to title most of his poems and the creation of works that were (and still are) so easily identifiable as his (and could thus be feasibly published without his name), and including his fulltime devotion to his arts (in contrast to poets who have been publishers, professors, and doctors), he becomes not only a persuasive professional model but a major American poet.

Konstelnetz, 1998: xiv; xxv

Finally, some translations into Spanish have ignored or suppressed the aesthetic value of this kind of resources. This happens, for example, in Cueto-Roig's (2004) book, where this translator complains about Cummings' typographic technique:

En esta mi "visión" de Cummings rehusé someterme (y someter al lector) a los rigores de una traducción literal y exacta. Respeté la idea y el estilo del poeta, pero no los malabarismos tipográficos que tanto abundan en su obra. [...] En primer lugar, porque no creo que una estricta obediencia a sus caprichos sintácticos ayude en nada al disfrute de su poesía y, segundo, porque soy un fanático de los signos ortográficos y de su tradicional uso.

[In this my "view" of Cummings, I refused to subdue myself (and the reader) to the rigour of a literal translation. I respected the idea and style of this writer, but not the typographic juggling which is so frequent in his work. [...] Firstly, because I don't think a strong obedience to his syntactical caprice may help to enjoy his poetry; and secondly, because I am a fanatic of punctuation marks and their traditional use.]

Cueto-Roig, 2004: 13

Leaving Cummings aside, we can state that language has been central to some critical trends for some decades, though graphology remains on the backburner within the analysis of poetic discourse. As early as 1957, Firth placed meaning in all levels of language:

Even in a dictionary, the lexical meaning of any given word is achieved by multiple statements of meaning at different levels. First, at the orthographic level the group of letters, *peer*, is distinguished from the group *pier*, and both of these from *pear*, *pair* and *pare*. Next, by means of some kind of phonetic notation, the pronunciation is stated, and new identities arise. At least two grammatical designations are possible for *peer* —noun, substantive, or verb— and by making such statements at the grammatical level a further component of meaning is made explicit. Formal and etymological meaning may be added, together with social indications of usage such as *colloquial*, *slang*, *nautical*, *vulgar*, *poetical*.

Firth, 1957: 192; in Quereda, 1992

In the very beginning of our research, this idea by Firth (1957) attracted our attention and inspired us to look for the aesthetic value in the graphological processes used by E. E. Cummings. We soon discovered that this would be our first challenge to take on, since up until now, we have not found any theoretical model that explains the functioning of graphology as a system.

In order to reinforce the importance of graphology, we cannot forget that this type of processes were already present in such important works as *Tristram Shandy* (Sterne, 1759) or *Alice in Wonderland* (Carroll, 1865), among others. In this way, Sterne was the real innovator relating graphology as an expressive resource, because as soon as the 18th century, he employed different means that nobody had ever used before. A century later, Carroll played with the typesize so as to create iconic effects, an unknown option until then that not even Cummings developed in the first half of the 20th century. Now, graphology (and specially typography and composition) is a field constantly evolving because of technological improvements in the last few decades. These discoveries have helped towards the creation of many different possibilities for graphic design and advertisements, but also for those writers that want to make the most of visual stuff in language. Some recent examples are *The Neverending Story* (Ende, 1979) or *The Curious Case of the Dog in the Night-Time* (Haddon, 2003). The possibilities affecting the type, for instance, have increased with the passing of time: if writing was, in the beginning, just formed by capital letters, some centuries later some other options appeared such as lower-case letters, italics or small caps; some other recent improvements include the size, the colour or the density of types, among other options. Literature in the beginning of the 20th century could not make the most of all these options, but writers such as Cummings knew how to exploit the possibilities that the typewriter offered them as the main medium of composition. In this sense, and just as he did with morphology or grammar, Cummings used orthography, punctuation, typography and layout so as to create a poetic discourse that is highly visual in nature.

Cummings has received minimal attention as a result of the fact that graphology itself has been out of the limelight. Most of the publications dealing with language in his poetry have tended to concentrate upon lexis, grammar and morphology. The book *e. e. cummings and the critics* (Friedman, 1960) was the first one to consider his poetry from a global perspective. There, Friedman laid the foundation of linguistic approaches to Cummings' poetry: after the initial interest in grammar (Berutti, 1970; Fairley, 1971; Schmider, 1972) in the 1970s, Cureton (1980) focused on derivational morphology. Nonetheless, and for several decades, the publications about Cummings's poetry have treated language partially and have reduced graphology to an incidental issue. Only in the last few years has there been a growing interest in this linguistic level, as Webster (2001, 2002) and Tartakovski (2010) have demonstrated. Since there are not general theoretical works on graphology, it is not surprising that applied studies are quite infrequent in this field. As a consequence, the interest of this work relies on the discovering of a new field of study relating the use of graphology for aesthetic effects.

So, our initial interest in Cummings' poetry, the difficulty in some of his poems, the lack of approaches relating graphological processes and the little space that anthologies have devoted to this writer have been an invitation to carry out a study such as the one we propose in this thesis.

Our initial hypothesis is that E. E. Cummings' poetic discourse is full of graphological elements that he used as part of his creative process, as with what also happens to lexis, grammar and morphology. This means that the exploitation of

graphological issues such as punctuation marks and spelling contributes significantly to the meaning and aesthetic value of E. E. Cummings' poems. Being conscious of the influence that linguistic structures have over meaning and aesthetics, Cummings experiments with the possibilities that the English language offers to him. The result is a poetic discourse in which graphology plays a role as important as that of lexis, grammar or morphology.

Taking these ideas as the starting point, we have proposed three main objectives in this PhD thesis:

1. To ease the reading of those Cummings' poems in which graphology plays an important role for their comprehension.
2. To offer, for the first time within Cummings' studies, a general view of graphological processes as used by this author.
3. To increase E. E. Cummings' experimental poetry visibility by means of these analyses. This will lead us to obtain results which are different to what has already been done in this field of study.

These objectives have taken us to question several points that we intend to answer to in this research:

- Which are the graphological processes that E. E. Cummings uses in his poetic discourse?
- How do these processes function? Do they follow orthographic and composition rules? Is there any sort of evolution in his use of these elements throughout his career?
- Does the use of these graphological processes contribute to the meaning and aesthetic value of the poems? In which way?
- Is it possible to propose a paradigm that leads us to defend a systematic use of graphological processes?

In order to carry out this task, we have relied on some of the principles proposed by stylistics. Facing some other critical branches, we should recognize this discipline's effort to bring closer two fields of study that have been traditionally apart: linguistics and literature. This way, stylistics implies an approach that takes linguistic features as the key aspect in any critical interpretation, without forgetting other issues related to literature. Specifically, we have focused on the concept of *foregrounding*, which refers to an artistic principle that provokes some elements in a work of art may be highlighted while some others are perceived less intensively. Applied to literature as an artistic means of expression, there are some items in a text that are foregrounded or highlighted, while some others remain in the background; as a consequence, the former are noticed by the reader much more strongly than the latter. As Leech (2008) suggests, the foregrounded

elements in a text need the critic's attention, because certain linguistic aspects have a significant aesthetic value for the literary work (2008: 61). This way, our main interest relies on establishing the aesthetic value of graphological elements in the experimental poetry by E. E. Cummings, an essential issue within foregrounded structures used by this writer.

Although there is not a general theoretical model to follow, we count on the works by Levenston (1992) and Lennard ([1995] 2006) for the study of many of the issues affecting graphology. The case of Levenston (1992) is specially striking, because by means of different practical samples, he works on graphology from a very general perspective and he analyses its influence on literary meaning. Levenston (1992) organizes the study of graphology relating to four main concepts: spelling, punctuation, typography and layout. Facing the lack of general approaches to this level of language description, there are many publications that deal with concrete issues relating it, such as punctuation (Partridge, 1953; Nunberg, 1990; Parkes, 1992; Poyatos, 2002) or typography (Van Leeuwen, 2005; 2006). Though information about graphology is highly segregated, we have taken most of them as reference for our analysis of E. E. Cummings' experimental poems.

With the intention of achieving the objectives above, we have organized our study into three different steps:

1. *Delimitation of our corpus of analysis* according to three criteria: free verse, experimentation and comprehension difficulty.
2. *Analysis of the poems* in relation to two main aspects: graphological elements and aesthetic functions.
3. *Designing of a paradigm* that leads us to the general description of graphological processes in the experimental poetry by E. E. Cummings.

In the first step, we have selected all the poems to be analysed. For this delimitation, we have followed three basic criteria: the use of free verse, the employment of an experimental technique and the comprehension difficulty of the poems. Firstly, we have concentrated on those poems in free verse, which are more than half of the poetic production by E. E. Cummings. After taking them, we have enclosed our corpus again according to the degree of experimentation in the poems, paying special attention to graphological processes. It is important to point out that the term "experimental" can provoke some confusion, because to a greater or lesser extent, the whole of Cummings' production is full of samples in which it is impossible to make a distinction between avant-garde and experimental technique. So we recognize this is a matter of degree rather than of a yes/no feature. Finally, we have focused on those poems in which there is a higher sense of comprehension difficulty. The result is a corpus of analysis formed by one hundred and seventy poems which tries to be a representative sample of E. E. Cummings' experimentation.

The selection of the poems has been taken from all of Cummings' poetic production. This is composed of twelve publications that appeared between 1923 and

1963.² Beyond these twelve publications, Cummings also published some poems in different literary journals and periodicals, which results in more than one thousand poems published throughout forty years.

In order to carry out our analysis, we have used the book *Complete Poems 1904-1962* (1994), which gathers all the poems by Cummings together. Published in celebration of the centenary of Cumming's birth, this collection revises and extends the original version that was published in 1971 as *Complete Poems 1913-1962*. We have used the newest version for three reasons: it is the most complete edition that includes all the poems published by Cummings in his books, literary journals and periodicals; it gives access to all of Cummings' poetic material in a single volume, which leads to a global perspective on all of his production; and it is much more reliable than precedent editions. As Firmage (1994) explains, it includes the poetic material not as it was published during Cummings' lifetime, but as the author disposed his material for publication:

The first American edition of *Complete Poems* was, of necessity, based only on printed sources. Unfortunately, many of these contain errors that can be traced back to the original typesetter's misreading of the poet's manuscripts. For this new edition, *the texts* and order of all the poems are based entirely on the original manuscripts of Cummings's works which are now in the collections of the Houghton Library, Harvard University; the Clifton Waller Barrett Library, University of Virginia; the University of Texas Humanities Research Center; and the Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University.

Firmage, 1994: editor's note

This way, although the organization of the content of *Complete Poems 1904-1962* is different from the original publications, it is much more trustworthy for the study of Cummings' poetry, because it is not altered by editorial choices or problems relating the censorship.

In the second step, we have analysed all the graphological processes that appear within the corpus of analysis and their aesthetic implications. This second stage has been divided into two different sections. In our first analysis, we have focused on relevant linguistic features, as well as on contextual aspects and social-historical issues that are related to the verses. After having analysed all the poems, we have distinguished and studied all of the graphological elements that appear in the poems in our second analysis. For this, we have followed Levenston's (1992) proposal, who classifies graphology into four main descriptive levels: spelling, punctuation, typography and layout.

In the third and last step, we have systematized all the graphological issues in Cummings' poetry from the results obtained in our analysis. Our aim has been to establish a paradigm that leads us to offer a general description of graphology in the experimental poetry by E. E. Cummings. Following frequency and expressive value criteria, we have

² *Tulips and Chimneys* (1923), & (1925), *XLI Poems* (1925), *is 5* (1926), *ViVa* (1931), *No Thanks* (1935), *Collected Poems* (1938), *50 Poems* (1940), *1 x 1* (1944), *Xaipe* (1950), *95 Poems* (1958) y *73 Poems* (1963). *Poems 1923-1954* (1954) is excluded from this list, since it did not include any new poems but a selection made by Cummings himself.

explained how these graphological resources work, how they progress throughout Cummings' production and which normative and/or aesthetic functions they carry on; we have also included a representative sample of the poems that exemplify this functioning.

Formally, this Ph.D. thesis is organized into two main sections. The first part includes a theoretical revision of the main concepts in our work: stylistics and the concept of foregrounding (chapter 1), graphology as a linguistic level of analysis (chapter 2) and a brief introduction to E. E. Cummings and his poetic production (chapter 3). The second part is devoted in full to the analysis of the poems that have been selected. Hence, this section is divided into four chapters relating the four categories that Levenston (1992) identifies in his book: spelling (chapter 4), punctuation (chapter 5), typography (chapter 6) and layout (chapter 7). Each of these chapters includes several tables in which we represent the procedures and functions affecting all the graphological issues identified here. Since this is a shorter version of my thesis, what I offer here is a summary of these 7 chapters, including references to the poems in which each function is appreciated. This is the main contribution of our research.

In addition to the conclusions and further research proposal, this thesis is completed with a list of the abbreviations used in this work, as well as few notes that clarify some formal issues; both the list and the notes appear in the beginning of this thesis, just after this introduction. Also, in the last part of this work we have included the primary and secondary bibliographical references which have been cited in our text. Finally, we have included two annexes corresponding to the list of publications by E. E. Cummings and the poems cited in our work, so as to facilitate the access and reading of them. A final index brings together all these poems, organized by their title or first verse, so as to ease the placement of them according to their position in *Complete Poems 1904-1962* (1994).

In short, the results that we present in this PhD thesis are based on the conviction that graphology is another linguistic tool that E. E. Cummings uses to look for new means of artistic expression. This way, we believe that graphology deserves the attention that it has not received during all these years. We also hope that the analysis that we have carried out let us give new tools for a better understanding of the experimental poetry by E. E. Cummings, and invite the development of graphological models to be applied to future research works in this field of study.

To destroy is the first step in any creation

Cummings, 1922

CHAPTER 1. STYLISTICS AND *FOREGROUNDING*

In the first chapter, “Stylistics and the Concept of *Foregrounding*”, we introduce stylistics very briefly as an analytical discipline for the study of literary texts, and then we expound on the concept of *foregrounding*, which is the main theoretical issue in this research project. Regarding stylistics, we begin by offering an accurate and recent definition of this linguistic branch by Busse and McIntyre (2010: 6). This definition serves as a basis to highlight three key points: this discipline is concerned with the study of style in language, taking the term *style* as the peculiar features of a text, a set of texts, a writer, a historical period, and so on; these features are indiscriminately derived from the linguistic properties of the analyzed texts and the extra-linguistic context that surrounds them; and finally, the aim of stylistics consists of inferring the meaning of these texts according to such conditions. Stylistics is concerned with the study of literary and non literary texts, which has led to the distinction between *literary stylistics* and *non-literary stylistics*. Nonetheless, there has been a predominance of literature as the object to study, which is reflected in the different (and sometimes confusing) labels used for this discipline: *literary linguistics*, *critical linguistics*, *literary semantics*, *literary pragmatics*, *poetics*, *practical stylistics* or *linguistic criticism* are some of them. Relating this issue, we believe that stylistics is a good term for this branch of study because this is the most neutral at representing the link between linguistics and literature, as Leech (2008: 2) has already suggested.

As a discipline, stylistics is based upon the concepts of *foregrounding*, *deviation* and *parallelism*. The principle of foregrounding states that certain linguistic structures stand out above some others, making the reader pay attention to the former. This principle is achieved through deviation and parallelism (Simpson, 2004: 50), and both processes are observable at any linguistic level of analysis. While deviation (Levin, 1965; Leech, 1969) is defined as distancing from the conventions or the use of a structure that is not expected by the audience, parallelism implies linguistic regularity in the text (Jakobson, 1960).

Also, it is important to point out that stylistics is divided into two main branches according to the aim of the analysis that is taken: *literary stylistics* and *linguistic stylistics*: the former tries to help the understanding of the literary text, while the latter seeks to check and improve the linguistic theoretical models (Jeffries and McIntyre, 2010: 2; Carter and Simpson: 1989: 4, 7). In this sense, our position combines both perspectives because the main objectives of this research project are to improve our comprehension of the experimental poems by E. E. Cummings and studying the functioning of the graphological processes used by this writer. We strongly believe that stylistics is very helpful within philological studies because it serves as a pedagogical tool for the study of language and literature, providing the required tools so that anyone may carry out their own analyses and interpretations of any kind of text, and also because it offers a conciliatory perspective that integrates many different kinds of approaches to the study of texts. Following

Simpson's (1997) approach, we also think that stylistics is a valuable tool for the checking of language functioning, the developing of linguistic theories and the agreement on the meaning of texts, something that may prove possible because of the systematic and scientific role of this discipline (Simpson, 1997: 4-5).

We finish the section on stylistics by giving a summary of the development of this discipline since the 1960s. In its very beginning, some scholars aimed to define the linguistic properties of a text to be considered as a literary one (Jakobson, 1960; Mukarovsky, 1932), and some others proposed analytical methods for the study of literature (Spitzer, 1948). The approach of literary criticism to the linguistic analysis of the text, and also the worry of some linguistic branches for the literary text gave rise to a group of publications that involved the beginning of stylistics as an academic discipline in the 1960s: those by Jakobson (1960), Sebeok (1960), Fowler (1966), Leech (1969) and Freeman (1970) are the outstanding ones. At the end of the 1970s, the attacks on stylistics' methodological bias led to a reorientation towards non literary texts (Crystal and Davy, 1969; Enkvist, 1973) and the pedagogical implications of stylistics, which originated the growth of *pedagogical stylistics* (Widdowson, 1975; Carter, 1982; Carter, 1988). A few years later, the systemic-functional grammar by Halliday (1971, 1978, 1985) contributed to the rising of *functional stylistics*, a discipline that focused on the study of formal features that truly contributed to the creation of meaning and effects. This new branch implied the approach towards bigger chunks of texts (Carter and Simpson, 1989) as well as the study of narration (Leech and Short, 1981). The importance of language as a social phenomenon and the influence of context gave rise to new branches whose concern affected mainly the representation of ideology through language, such as *discourse stylistics* (Carter and Simpson, 1989; Toolan, 1995), *critical stylistics* (Fowler, 1991; Jeffries, 2010) or *feminist stylistics* (Burton, 1982; Jackson, 1993; Walsh, 2001) among others. In addition, the development of pragmatics implied the growth of *pragmatic stylistics*, which focuses upon the context and how this determines the meaning of the literary text (Carter, 1982; Carter and Simpson, 1989; Leech, 1992; Black, 2006). In the 1990s, *cognitive stylistics* applied the cognitive linguistic principles to literary texts, pointing out that meaning derives from the interaction between text and human mind (Freeman, 1993; 1995; Stockwell, 2002; Semino and Culpeper, 2002; Burke, 2006). In recent years, stylistics has evolved towards new branches such as *corpus stylistics* (Louw, 1997; Semino and Short, 2004), *multimodal stylistics* (Van Leeuwen, 2006; Norgaard, 2009; 2010a; 2010b; 2010c) and *film stylistics* (Baldry, 2004; Short, 2007) among many others. Right now, stylistics keeps an advantaged position within philological studies. The reason for this is to be found in the many university degrees that include this subject, in the growth and development of associations whose main concern affects this discipline, in the many different journals that deal with this topic, such as *Language and Literature*, *Style* and the *Journal of Literary Semantics*, and also in the huge amount of bibliography relating language, style and literature.

The second section of chapter one is devoted to the concept of foregrounding, its definition and its evolution throughout the 20th century. As applied to literature, foregrounding can be defined as a process and as its corresponding effect. As Leech (2008) suggests, "it is the meeting point of formal and functional points of view. Formally,

foregrounding is a deviation, or departure, from what is expected in the linguistic code or the social code expressed through language; functionally, it is a special effect or significance conveyed by that departure” (2008: 3). The concept was first used in 1964, as an English translation by Paul Garvin of the Czech word “aktualizace”.

The origin of this concept relies on Russian Formalism and its concept of *defamiliarization* [from the Russian *ostranieniĭ*]. Shklovsky (1917) believed that the aim of art was to make people notice ordinary things in an anomalous way, provoking a more difficult and intense perception of these elements: “The technique of art is to make objects ‘unfamiliar’, to make forms difficult, to increase the difficulty and length of perception because the process of perception is an aesthetic end in itself and must be prolonged” (Shklovsky, 1917; in Van Peer, 1986: 2). From this point of view, Russian Formalism contributed to the development of the concept of *foregrounding* in two ways: firstly, because of its perception of *defamiliarization* as an artistic process; and secondly, because of its idea that *deviation* was a typical feature within literature (Van Peer, 1986: 2).

Unlike the aforementioned, Czech Structuralism focused upon the interrelation and mutual influence within linguistic processes. On the one hand, Havranek (1932) studied the functional differences between textual typologies. For this author, functional differences were due to the use of different resources (lexical, syntactic, phonological and morphological) as well as the way in which these were employed (Havranek, 1932; in Garvin, 1964: 5). Havranek (1932) highlights a special use of language that consists of a double process of *automatization* and *foregrounding*: while the former refers to “such a use of the devices of the language [...] that [...] does not attract any attention”, the latter implies “the use of the devices of the language [...] that [...] attracts attention and is perceived as uncommon, as deprived of automatization, as deautomatized” (Havranek, 1932; in Garvin, 1964: 9-10). At the same time, in the same year Mukarovsky (1932) stated that foregrounded elements were the essential feature in poetry (1932; in Garvin, 1964: 25-27). Some years later, Jakobson (1960) established that the process of parallelism was an outstanding feature within poetic texts.

In the late 1960s, British stylistics took the concept of *foregrounding* as one of its key theoretical issues. In this sense, the main contributions made by this branch consisted of linking the concepts of *foregrounding*, *deviation* and *parallelism* (Leech, 1969; 2008; Short, 1973; 1996; Van Peer, 1986; 2007; Carter and Nash, 1990; Douthwaite, 2000) and checking the validity of this principle through empirical approaches such as those by Van Peer (1986, 2007). The early works by Leech (1965, 1966, 1969) presented an introduction to *foregrounding* and the combination between *deviation* and *parallelism* as the processes that produce this effect. Later on, Short (1973) included the *context* as a key factor to determine the process of deviation and presented *deviation* as a mental and social process, in addition to linguistic (1973: 101-102). The formal perspective was finally beat by Widdowson (1975) when he considered that, although deviant structures are quite frequent in literature, this does not make the difference. For this scholar, what makes literature unique is its self-sufficient character and its perception as a deviant discourse. In this way, literature also refers to texts that do not include deviant linguistic structures but they are still literary (1975: 47).

Within stylistics, the greatest improvement relating the concept of *foregrounding* was produced by Van Peer (1986). On the one hand, he established the main features of this concept, such as *memorability*, *strikingness* or the *discussion value* (1986: 172-173); on the other hand, he demonstrated its validity as a mental process of perception through several empirical studies, though he recognized that more studies were needed in the future to support his approach. Another subsequent contribution has been made by Douthwaite (2000), who has devoted a full-length study to this concept. The importance in this work relies on the fact that he tries to encourage a “theory of foregrounding” on its own, and he does so by giving a huge amount of information relating the concept. For Douthwaite (2000), *effect* is a key notion when dealing with foregrounding, for effects modify the meaning of a text and foregrounding processes are not valuable unless they produce some sort of effect in the literary text: “The crucial problem, then, in foregrounding, is that of effect. [...] This has consequences, or effects. It modifies the nature of the message in some way. [...] Effect is the key to the success or failure of foregrounding” (2000: 39). Also, this scholar asserts that all linguistic levels are to be considered, for foregrounding is produced in all of them. Bearing in mind the efforts made by Van Peer (1986) and Douthwaite (2000) to produce and improve a theory of foregrounding, the journal *Language and Literature* published a special volume devoted to this issue. In its introduction, Van Peer (2007) asks for new developments in the study of this notion. Though some of the studies in this volume keep on working on empirical issues (Van Peer *et al.*, 2007; Fialho, 2007) and the literary text (Sopcak, 2007; Martindale, 2007), we have also found some original approaches about foregrounding and film studies (Hakemulder, 2007), foregrounding and the sublime (Miall, 2007) and foregrounding from a cognitive perspective (Shen, 2007).

Leech (2008) has been the last scholar to deal with this issue within stylistics. This author proposes a stylistic approach that defends the concept of *foregrounding* as central to this discipline. For Leech (2008), the linguistic analysis must serve to pay attention to questions that otherwise would remain unresolved, and suggests a mixed approach that combines the linguistic analysis with the aesthetic discussion (2008: 42). Leech (2008) offers a diagram that sketches out the methodology that we have followed in our study. It consists of three fundamental steps for the study of any literary text: the linguistic analysis, the selection of relevant linguistic features and aesthetic appreciation (2008: 42). More importantly, Leech (2008) recognizes that a constant oscillation between the linguistic analysis and aesthetic appreciation is always required within stylistic studies. In the case of E. E. Cummings, the processes of parallelism and deviation are almost infinite and they affect all of the linguistic levels of analysis. Aspects such as grammar, lexis or morphology in the poetry of E. E. Cummings have already been studied, but curiously enough, graphology remains highly understudied. We devote the next chapter to the study of graphology as one of the levels for the analysis of (literary) texts.

CHAPTER 2. GRAPHOLOGY AS A LINGUISTIC LEVEL OF ANALYSIS

In the second chapter, “Graphology as a Linguistic Level of Analysis”, we concentrate upon *graphology* as the main focus of our research. As this level has not received so much attention by scholars, we propose a graphological system that fits well with the aims of our study and show the different publications relating concrete aspects within this topic, such as punctuation marks or layout.

The main problem within graphology is the absence of a general theory that treats it as a system, dealing with all its components, its principles and the methods that should be taken in order to study this level. Even its definition is a blurry one: some dictionaries do not include the linguistic meaning of this term and it is usually associated to the study of a person’s character. Though Halliday *et. al.* (1964) proposed that “the term includes orthography, punctuation, and anything else that is concerned with showing how a language uses its graphic resources to carry its grammatical and lexical patterns” (1964: 50), most approaches have avoided such a term or have used other nouns such as *graphemics* (Stockwell, 1952; Hamp, 1959; Fisiak, 1968). Stylistics has adopted the term *graphology* and has also redefined the concept as the study of graphemes and other features such as punctuation, paragraphing or spacing (Wales, 2001: 181-182).

Since there are no theoretical works that explain how graphology is organized, we have proposed a graphological system that fits well with the aims of this research project. For this, we have taken into consideration the works by Levenston (1992) and Lennard ([1996] 2005), both dealing with aspects of graphology in a very practical way. In the beginning, we have taken Levenston’s (1992) classification of physical aspects of texts comprising *spelling, orthography, punctuation* and *layout*. We have used this general scheme for two main reasons: firstly, it is a clear and systematic classification that lets us distinguish in an easy way the content of each of these levels; secondly, the nature of Cummings’ poetic discourse fits very well with them. Afterwards, we have established more depth graphological elements by checking the experimental poetry by E. E. Cummings and contrasting it with the features described by Levenston (1992) and Lennard ([1996] 2005). The result is a set of graphological processes that are organized in a clear way, which facilitates the study of graphology within the experimental poetry by this author (see table 1). Obviously, this proposal does not reflect an attempt to deal with graphology in general terms, nor even with graphological processes in other authors’ works. It may become, we believe, a starting point to be considered and improved in future research within this field.

Table 1. Graphological system in the experimental poetry by E. E. Cummings

GRAPHOLOGICAL LEVEL	RESOURCES	
SPELLING		
PUNCTUATION	Punctuation marks	<i>Hyphen</i> <i>Comma</i> <i>Dot</i> <i>Parenthesis</i> <i>Question mark</i> <i>Exclamation</i> <i>Apostrophe</i> <i>Quotation marks</i> <i>Colon</i> <i>Suspension dots</i> <i>Semicolon</i> <i>Dash</i>
	Blank spaces	
TYPOGRAPHY	Lower-case letters	
	Upper-case letters	
	Type anatomy	
	Other typographical resources	<i>Small-caps</i> <i>Typographical symbols</i> <i>Numbers</i>
LAYOUT	Poetic form and free verse Visual form Poem's internal structure Poem's titles Orientation Groups of poems	

The absence of theoretical works about graphology as a complete level contrasts with the huge amount of publications about some of its issues, since scholars have tended to concentrate upon the more concrete aspects of graphology. Due to this, we devote the last section in this chapter to explain what has already been said about spelling, punctuation, typography and composition.

Firstly, spelling is presented as “the action, practice, or art of [...] expressing words by letters” (*OED*, 2013). After giving a very brief summary of the history of English spelling, we concentrate upon the main differences between American and British English spelling, as stated by Webster in his reform. We also explain some studies that have focused on writing systems, such as those by Vachek ([1971] 1975), Sampson (1985), Coulmas ([1989] 1991; [1996] 1999) and Harris ([1985] 1999). We finish the section devoted to spelling by stating that orthographical deviation is mostly associated with the representation of dialects, but it also represents processes of interlanguage, archaisms, visual dialects, visual rhymes and puns. Beyond many other writers, Joyce’s *Finnegans Wake* is the outstanding sample within this category.

Secondly, punctuation is introduced as a level that includes punctuation marks and the use of blank spacing. Its importance relies on the fact that all these elements help to understand the text and its organization, as well as to solve some of the deficiencies within writing systems. After explaining the different approaches towards punctuation (*illocutionary, grammatical, typographical, deictic*), we state the difference between *heavy*

and *light* punctuation and summarize its history. We also explain some of the most widely used manuals of punctuation, such as those by Strunk and White (2009), Partridge (1983) and *The Chicago Manual of Style* (2006) and present the English punctuation marks system as stated by Lennard ([1996] 2005: 114-142). This author makes a distinction between *stops, tonal indicators, dis/aggregators, signs of omission, rules, combinate-marks, signes de renvoi* and *notes*. We finish this section by explaining the origin and practice of blank spaces and also by showing that punctuation is highly important in poetry for two reasons: on the one hand, its rhetorical function influences aspects such as rhythm, metric and lineation; on the other hand, punctuation is capable of producing semantic implications when used creatively. Some scholars such as Poyatos (2002) or Lennard (1991) have concentrated on the different effects that marks and parentheses may create respectively. Within punctuation, we can point towards works such as *Dubliners* and *Ulysses* by Joyce, as well as *The Waste Land* by Eliot (Levenston, 1992), but also more recent publications like *The Adventures of David Simple* by Sarah Fielding (Barchas, 2006) or *The Tragic Comedians* by George Meredith (Henry, 2006). In relation to Cummings, punctuation has been studied sporadically by scholars such as Friedman (1960), Triem (1969) or O'Brien (1973), and this kind of approaches have tended not to delve deep enough into the potential effects that the use of marks and blank spaces may produce in the poems. The only really helpful work in this sense is the article "E. E. Cummings's Parentheses: Punctuation as poetic devices", in which Tartakovski (2009) proposes seven functional categories for the use of this punctuation mark by the author, such as iconicity or intimacy.

Thirdly, we have presented typography as "the design, or selection, of letterforms to be organized into words and sentences to be disposed in blocks of type as printing upon a page" (EB, 2011). This way, we refer in this section to aspects such as capital and lower-case letters, small caps, the design of letterforms and other typographical resources such as symbols and numbers. We begin by classifying typographical units into characters, types, typographic families and typographical series. After showing some important typographical manuals such as those by Moxon (1677), Smith (1755), Johnson (1824), Tickle (1828) and Jarret (1960), we explain the differences between lower and upper-case letters and show the main terms for defining the design of the letterforms. We also mention that normally, typographical manuals rarely give any tips on poetic conventions relating this level, which seems to be reduced into the use of initial capital in every verse (Tickle, 1828; De Vinne, 1902; Hewitt, 1957) and the selection of a proper type that permits editors to keep poems as close to their originals as possible (Fournier, 1764; in Pacheco, 2006: 2; McLean, 1980; Simon, 1945; Williamson, 1956). To finish with typography, we show the most relevant studies in this field as they are applied to literature. We explain some general approaches such as Van Peer's (1993) one on "typographic foregrounding", where he revises this kind of deviation in western literature and asks for new works on this issue. Following this advice, authors such as Van Leeuwen (2005, 2006) and Norgaard (2009, 2010a, 2010b, 2010c) have studied the relationship between typography and the meaning of texts within a multimodal framework. More concretely, scholars such as Edwards (2010), Tritt (1973) or Hazlitt (1998) have already studied the use of this graphological option in the Elizabethan era and by later writers like Wordsworth or Coleridge, as well as checked some of the implications that typographical deviations may produce in literary texts. Also, we explain how the visual appearance of

certain letters has been exploited by Shakespeare (Lennard, [1996] 2005: 113) and Donne (Nänny, 1999: 174) among many others. In relation to E. E. Cummings, typography is the most developed topic within scholars' approaches. On the one hand, the use of the lower-case "i" has attracted the attention of many authors (Williams, 1948; Friedman, 1960; 1972; Kennedy, 1994a; Alfandary, 1999; 2002; Heusser, 1997), who have stated that this is probably the most outstanding feature in Cummings' poetry. Some scholars like Fernández Álvarez (1998) or Alfandary (2002) have said that the use of this pronoun is a marker of the poetic voice within Cummings' production. On the other hand, Friedman (1960) has recognized that the ambivalence between lower and upper-case letters may produce visual equivalents and create or suppress pauses and emphasis (1960: 113). Finally, the visual appearance of some letterforms in the poetry of Cummings has been checked by Webster (1999), Alfandary (2004), Terblanche and Webster (2007) and Terblanche (2010), who have mainly concentrated on the vowels <i> and <o>.

Finally, layout is presented as "the arrangement of the words on the page as a way of conveying information about their meaning and function" (Levenston, 1992: 107). Though this is an independent level, we recognize in our work that orthography, punctuation and typography also contribute to layout. The main problem within this level is the little attention that it has received from critics, so works on this issue affect mainly lineation (Rothman, 1997) and visual form (Berry, 1989), but they are very infrequent. Studies relating layout and concrete authors have checked the covers in Eliot's books (Bray *et. al.*, 2000), the epilogue in *Lanark: A Life in Four Books* (White, 2000) and footnotes in the poetry by Charlotte Smith (Labbe, 2000). In relation to E. E. Cummings, scholars have concentrated upon the visual appearance of his poems (Cureton, 1986; Heusser, 1997), his poems' internal structure (Webster, 2010), the organization of poems within his books (Webster, 2002) and his books' titles (Ordeman, 2010).

CHAPTER 3. E. E. CUMMINGS AND AMERICAN POETRY IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

In the third chapter, “E. E. Cummings and American Poetry in the First Half of the 20th Century”, we provide a brief summary of the historical, social and literary context for E. E. Cummings’ poetic discourse and we explain the author’s life and literary production, especially his experimental poetry and the anthology that we have used for this project; we also explain the state-of-the-art in linguistic approaches to Cummings’ poetry. Historical and social progress in the US in the first half of the 20th century was influenced by its involvement in the First World War (1914-1918), the economical crisis in 1929, the recovery and social reorganization in the 1930s and its participation in the Second World War (1939-1945). In addition to changes provoked by these landmarks, there were also some important aspects that influenced this literary period, such as the women’s liberation movement, the demographic changes in the country, the technological and scientific evolution and the settlement of capitalism as the economical system par excellence. Beyond all these factors, American poetry in this period was conditioned by two literary issues: on the one hand, the avant-garde movements that took place in Europe at the beginning of the 20th century affected American Literature considerably; on the other hand, the own process of evolution within American literature looked for a departure from traditional literary figures like Walt Whitman and the realists. The consequence was a struggle against artistic conventions, which resulted in the rejection of 19th century sentimentality and the promotion of individualism as a way of separating writers from political institutions. This way, writers such as Frost, Stevens, Eliot, Pound or Williams gave voice to their characters, added colloquialisms to their lines and used free verse to develop their own view on Modernism, among many other characteristics.

Relating E. E. Cummings, we have explained the most important events in his life, especially those that influenced his literary production. He was born in 1894 in Cambridge, Massachusetts. At a very young age, he started writing poems as encouraged by his mother and relatives. In 1911, Estlin entered Harvard University, where he composed poetry and essays about the avant-garde movements in painting, sculpture and poetry. He also met there John Dos Passos and other long-lasting friends such as Scofield Thayer or Sibley Watson, and he got to publish his first compositions in *The Harvard Monthly*. After the US entered the First World War in 1917, Cummings enlisted as an ambulance driver and travelled to France, where he met William Slater Brown. Just before starting his work, both friends spent some weeks in Paris, where Cummings enjoyed life and freedom and fell in love for the first time. During their time as volunteers, and due to behavioural problems, they were accused of being spies, so both were jailed until Cummings’ father was able to free his son. On returning to the US, Cummings decided to move to New York, where he painted and composed poems. He also got engaged to Elaine Orr, with whom he had his only child, Nancy; but since Cummings was not in a balanced economical position and did not want any responsibility, Elaine decided to raise her child

with her husband and Cummings' friend, Scofield Thayer. In 1920, the writer managed to publish some of his poems in *The Dial* and began to write his first novel, *The Enormous Room*. After publishing it in 1922, he also brought out his first book of poems, *Tulips and Chimneys*. He travelled back to Europe and Paris as often as he could, which allowed him to meet authors such as Ezra Pound or Hilda Doolittle. Subsequent to getting married and divorced from Elaine in 1924, he decided to move to Greenwich Village, where he would live for most of his life. Since more than half of the poems in the manuscript version were rejected in the final version of *Tulips and Chimneys*, Cummings devoted many months to publishing two books that included the rejected material: *XLI Poems* and *& [AND]*. Both books saw publication in 1925. As a result of good critical reception, Boni and Liveright asked Cummings to write a new book of poems that was to be published in 1926: *is 5*. A few years later, the writer was fortunate enough to represent a theatre piece. In the meanwhile, his unstable personal situation was aggravated with the death of his father in 1926; because of this, he decided to undergo psychoanalysis by a disciple of Freud. In 1929, he married Anne Barton and they travelled together back to Europe, where Cummings kept on writing and painting and published *W [ViVa]*, a new book of poems. A few years later, he travelled to the USSR by himself, which served as the basis for a new novel, *EIMI*. When he went back to the US, Anne asked him for a divorce, but some months later, Cummings started an affair with Marion Morehouse, a beautiful model who was to become his partner for the rest of his life. After some economical problems, the writer finally published a new book of poems in 1935. In 1938, the growing reputation of Cummings gave rise to the publication of *Collected Poems*, an anthology that grouped together for the first time all the poems that the author had published before. In view of the fact that the book was well received, Cummings continued publishing some books of poems during the 1940s, and he finally reached fame at the beginning of 1950s. A few years after the death of his mother, he was offered to give some conferences at Harvard University during the 1952/1953 academic year, and later, at some other institutions all around the country. After gaining the reputation that had been denied for most of his lifetime, Cummings finally died in 1962 of a cerebral hemorrhage.

Next in this chapter, we devote several pages to a question which is in the public domain: the use of lower-case letters to refer to E. E. Cummings. For so many decades, people have confusingly written the name of the author as "e. e. cummings", as it is demonstrated in many reference works, articles, specialized studies and even the poet's own publications. The confusion is to be found in the distancing of Cummings from the orthodox capital letter and in his use of the pronoun "i" throughout his whole career. This confusion increased when, in 1963, Harry T. Moore wrote a preface for Friedman's book *E. E. Cummings. The Growth of a Writer*. There, the author states: "if I don't use capitals for e. e. cummings, it isn't just a stunt. He had his name put legally into lowercase, and in his later books the titles and his name were always in lowercase" ([1963] 1980: v). After some decades of confusion, Norman Friedman published in 1992 "Not 'e. e. cummings'", an article in which he defended the idea that the name of the author should be written in capitals. The two main reasons for this was that Cummings' use of upper and lower-case letters is a poetic licence that we should not follow, and also that the author himself signed most of his publications and personal letters as "E. E. Cummings". In 1996, Friedman published a new article in which he gave a new reason for this: in a personal conversation with John Grossman, French translator of Cummings, Grossman asked him "are you E. E.

Cummings, ee Cummings, or what?(so far as the title page is concerned)wd u like title page all in lowercase?”. The poet’s answer was clear enough: “E.E.Cummings, unless your printer prefers E. E. Cummings/ titlepage up to you;but may it not be tricksysvp[.]” (Friedman, 1996: 42). We also suggest that the use of the pronoun “i” in his poetry should not be interpreted as a way of self-referral, since this pronoun refers to the poetic voice and not to E. E. Cummings. Another sample that justifies our position is to be found in *i:six nonlectures* ([1953] 1981), a book that recollects all the lectures that Cummings gave in Harvard in 1952/1953. There, the author refers to himself as “EE Cummings” and uses the pronoun “I” in upper-case every time it appears.

The next section in this chapter is devoted to *Complete Poems 1904-1962* (1994), the anthology that we have used to do our analyses in this research project. There, we explain why we have used this compilation and the differences between this and other Cummings’ anthologies. There are three main reasons for our selection: firstly, this publication gives access to all of Cummings’ material in an unique volume, which eases access to his material; secondly, this is the most complete and updated anthology, including his publications but also some other material that was never published before; finally, *Complete Poems 1904-1962* (1994) contains the poetic material written by E. E. Cummings just the way he designed it for publication. This is highly important as the editor of the collection explains at the beginning:

The first American edition of *Complete Poems* [published in 1971] was, of necessity, based only on printed sources. Unfortunately, many of these contained errors that can be traced back to the original typesetter’s misreading of the poet’s manuscripts. For this new edition, the texts and order of all the poems are based entirely on the original manuscripts of Cummings’s works.

Firmage, 1994: editor’s note

We go in this chapter by introducing very briefly E. E. Cummings’ poetical discourse and explaining what we understand by *experimental poetry*. In this sense, we believe that experimental poetry refers to that part of Cummings’ production that uses an innovative technique at any linguistic level of analysis, that goes beyond the norm, the reader’s expectancy and traditional poetical issues such as rhyme or rhythm. In this way, experimental poems include coinages, grammatical shifts, odd visual appearances and deviated spelling, in addition to many other procedures. We also include within this label those poems that deal with uncommon topics in American poetry until the 20th century, such as prostitution, science, politics or sex; though prominence is given to technique.

The last section in this chapter deals with the state-of-the-art in the poetry by E. E. Cummings. Due to Cummings’ strong experimentation, there have been many different approaches to his poetic production, but graphology remains largely untouched. On the one hand, traditional literary criticism has studied Cummings’ poetry from a very general perspective, which has not contributed so much to the knowledge on his use of some

linguistic procedures. On the other hand, linguistic criticism has focused on grammar and morphology, leaving graphology and other issues aside. Here, we present the evolution within linguistic criticism as applied to E. E. Cummings' poetry, paying special attention to those studies that have contributed to deepening the field of graphology. We also mention some other works that have helped towards this topic although they are not linguistic in nature.

The first approaches towards Cummings' poetry was made from a traditional literary critical perspective and showed a great disparity: while some scholars (Munson, 1923; Riding y Graves, 1927; Spencer, 1946; Baum, 1954) appreciated the linguistic peculiarities in the author's poetry, some others like Blackmur (1931) fiercely attacked his technique, accusing the author of being unintelligible, sentimental and eccentric. In the late 1950s, there was a reorientation towards the author's production. On the one hand, the critical reception reached a consensus and recognized Cummings' achievements; on the other, there was a growing interest in the author's peculiar use of language, as exemplified in the works by Maurer (1955) and Von Abele (1955). While Maurer (1955) was worried about the expressive effects in Cummings' lexical choices, Von Abele (1955) tried to classify the linguistic procedures employed by the writer, devoting a whole section to "typographical rhetoric". In 1960, Friedman published the first attempt to define Cummings' poetry from a global perspective, dealing with technique, topics, styles and so on. The first linguistic approaches started to emerge in the late 1970s and the early 1980s. Because of the boom in formalism, the influence by Jakobson (1960) and the origin of stylistics as an analytical method, there were many studies focused on grammar in this period (Lord, 1966; Berutti, 1970; Fairley, 1971; 1975; 1979; Freeman, 1978; Cureton, 1979; 1980; 1981; 1985). Morphology also received some attention. We have also found some studies about Cummings's graphology during this period (Crowley, 1972; Cureton, 1986; O'Brien, 1973). Crowley (1972) defended that the typography used by Cummings implies a communicative change from the traditional oral-aural to the new visual-aural (1972: 51), Cureton (1986) studied five visual procedures related to visual prosody: visual iconicity, visual voice, visual ambiguity, arbitrary form and concrete form. Nonetheless, Cureton (1986) suggests that visual prosody creates bad compositions unless they supplement phonological prosody (1986: 277). In the last few decades, linguistic approaches towards Cummings' poetry have fallen into two groups: those that focus on deviation, defamiliarization and foregrounding (Mannani, 1992; Webster, 2001; Wooten, 2006; Alfandary, 2007) and those that concentrate on graphology in a more extensive way. In the latter, we have found some books that deal with graphology in very general terms (Webster, 1995; Heusser, 1997; Alfandary, 2002) and some works that focus on very specific aspects within graphology, such as the poems' visual appearance (Webster, 1999; 2001), parentheses (Tartakovski, 2009) or upper-case letters to refer to the author (Friedman, 1992; 1996). In summary, criticism has paid little attention to graphology in the poetry by E. E. Cummings, though we strongly believe that these may produce new meanings and reinforce those expressed lexically and grammatically in the poems. It is also curious that poems in which graphology is strongly present have also been forgotten by scholars (in most of the cases), which has led to a miscomprehension of Cummings' most experimental poetry.

CHAPTER 4. SPELLING

Chapter 4 in this thesis, “Spelling”, is devoted to orthography, and thus it is organized into two main sections: processes to create orthographic deviation and functional categories. In the first section, we explain how Cummings provokes spelling alterations and give some examples to illustrate this practice. The author employs four deviational processes:

1. Non corresponding letters: *Bawstiamerekeein* [*Boston American*]
2. Messed up letters: *PPEGORHRASS* [*grasshopper*]
3. Additional letters: *wheeEEE* [*whee*]
4. Suppressed letters: *Dmocrac* [*Democracy*]

In the second section, we show how Cummings uses these four processes to his liking in order to create certain effects that reinforce the content of the poems (see table 4.1). Deviational orthography serves two basic aims in Cummings’ poetry: to reproduce linguistic variations and to create plays on words and ambiguities. In addition, we have found some other functions such as the control of the reading process, the representation of aural elements and the creation of iconic visual and aural processes, though these are not so frequent (see table 2).

Table 2. Orthography’s functions/effects within Cummings’ experimental poetry

AESTHETIC FUNCTIONS			POEMS	
REPRESENTATION OF LINGUISTIC VARIATIONS	<i>Dialects</i>	Regional	CP 235, CP 238, CP 312, CP 333, CP 547.	
			British	CP 332.
			Rural	CP 656.
		Racial	Black English	CP 519, CP 618.
		<i>Registers</i>	CP 76, CP 388, CP 703, CP 705, CP 710.	
	<i>Interlanguages</i>	CP 82, CP 312, CP 319, CP 618, CP 635, CP 791.		
PUNS	<i>By means of homophony</i>	Pronoun ‘I’	CP 273, CP 362, CP 715, CP 740, CP 827, CP 835.	
		Other words	CP 83, CP 235, CP 243, CP 321, CP 327, CP 335, CP 365, CP 347, CP 548, CP 336, CP 474, CP 548, CP 635.	
		<i>By means of anagram</i>	CP 334, CP 396, CP 726.	
CONTROL OF THE READING PROCESS			CP 28, CP 384, CP 396.	
ORAL ISSUES			CP 400.	
ICONICITY			CP 201, CP 351, CP 384, CP 392, CP 423, CP 431, CP 448, CP 455, CP 471, CP 488, CP 351, CP 656.	

Within linguistic variations, E. E. Cummings reproduces dialects, registers and processes of interlanguage. Firstly, dialects have been classified into regional and racial variations. Regional dialects imply linguistic variations because of the speakers' origin or the area they live in. This group is the biggest one within Cummings' experimental poetry, and it is mostly associated with the New York,³ British⁴ and rural⁵ accents. Racial dialects include variations that are provoked by the speakers' race. Within racial dialects, Afro-American English⁶ is the outstanding example. Secondly, registers⁷ are associated in Cummings' poetry with colloquialisms and vulgar expressions, but this group is smaller than the preceding one. Finally, interlanguage refers to a linguistic process that appears in non-native speakers when they incorporate some of their mother tongue features into a foreign language, especially during the learning process. In the case of Cummings, some of his poems represent this process as applied to French,⁸ Turkish⁹ and Italian¹⁰ people. The effects created through dialects, registers and interlanguages are so varied and change according to the characters in the poems, but all of them share a common sense: that of direct representation or "dramatic impression" (Friedman, 1960: 76).

The second section in this chapter is devoted to puns. These are defined by the *OED* as "the use of a word in such a way as to suggest two or more meanings or different associations, or of two or more words of the same or nearly the same sound with different meaning, so as to produce a humorous effect" (2013). Within Cummings' experimental poetry, orthography may produce puns by means of homophony and anagram. Most of the spelling puns in Cummings' poetry are created by homophony, when the author uses a term that is quite similar in pronunciation to a second word. This way, the writer plays with letters in order to hide some intentions or to produce a humorous effect. This happens, for instance, when he uses "eye" instead of "I" to suggest the meaning of personality and individuality. Some other times, Cummings alters spelling to hide other meanings such as *o.c.an* for *ocean* and *Ossian*, and *dine* for *dying* in "murderfully in midmost o.c.an" (CP 335).¹¹ Furthermore, other spelling puns are produced by anagrams, that is, a transposition within a word's letters that, when rearranged by the reader, produce a new word. This happens, for instance, with the term *grasshopper* in "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (CP 396), with *Charles Darwin* in "from the cognoscenti" (CP 334) and with *Elizabeth Arden* in "ardensteil-henarub-izabeth)" (CP 726).

Although linguistic variations and puns are the most frequent cases of deviational spelling, Cummings alters orthography to create some other effects that happen more

³ For New York variations, see "MAME" (CP 224), "even if all desires things moments be" (CP 235), "now 'this daughter' uv eve(who aint precisely slim)sim" (CP 238), "oil tel duh woil doi sez" (CP 312), "buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla" (CP 333) and "ygUDuh" (CP 547).

⁴ For British variations, see "Lord John Unalive(having a fortune of fiteengrand" (CP 332).

⁵ For rural variations, see "after screamgroa" (CP 656).

⁶ For Afro-American variations, see "one slipslouch twi" (CP 519) and "goo-dmore-ning(en)" (CP 618).

⁷ For register variations, see "the/ nimble/ heat" (CP 76), "a he as o" (CP 703), "a gr" (CP 705) and "s.ti:rst;hiso,nce;ma:n" (CP 710).

⁸ For French interlanguage variations, see "oil tel duh woil doi sez" (CP 312), "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319) and "everybody happy?" (CP 791).

⁹ For Turkish interlanguage variations, see "5" (CP 82).

¹⁰ For Italian interlanguage variations, see "goo-dmore-ning(en)" (CP 618).

¹¹ For more examples of spelling puns through homophony, see "16 heures" (CP 273), "who (is?are)who" (CP 715), "(listen)" (CP 835), "i/ never" (CP 827), "the(oo)is" (CP 740), "The Mind's(" (CP 474), "how" (CP 347), "ohld song" (CP 336), "applaws)" (CP 548), "FULL SPEED ASTERN)" (CP 327), "even if all desires things moments be" (CP 235) and "F is for foetus(a" (CP 635).

rarely. These effects have been classified as control of the reading process, representation of oral properties and iconic effects. On the one hand, Cummings controls the reading process very frequently, so orthography also serves this purpose. This happens in “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (CP CP 396), where the author alters the letters in *grasshopper* to make the reader follow a visual movement similar to that by the insect. On the other hand, Cummings alters spelling in order to represent aural properties. This happens in “o” (CP 400), where the author suppresses some words’ letters in order to suggest the interruptions that one character makes to another during a conversation. Finally, Cummings produces iconic effects by deviational orthography. This iconic effect can be visual, when the letters are perceived as physical objects whose appearance is quite similar to an object, or mental, when there is not such a direct implication. In the first group, we have included the poem “o pr” (CP 393), in which Cummings omits the vowel <o> every time it must appear in the first section of the poem, like in *pr/ gress* [*progress*] or *beh/ ld* [*behold*]. Though this is also a case of iconic effect through type anatomy, the deviant spelling makes the reader aware that something is going on with this letter. In the second group we have referred to those poems where Cummings creates a movement effect by means of spelling. Webster (2010) refers to this kind of effect when he talks about “non-magic iconism”:

Cummings’s visual poetry usually stresses the need for the reader to create movement and life. For example, Cummings’s famous iconic description of Buffalo Bill’s marksmanship, ‘break onetwothreefourfive pigeonsjustlikethat’, imitates both the rapidity of William Cody’s gunfire and the speech pattern of an American reporting the event, but it does not seek to create a magic connection between icon and content (nature), or to call forth the absent and transform it in some way.

Webster, 2001: 108

This kind of effect is perfectly exemplified in “as if as” (CP 455),¹² where the author suggests the progressiveness in a sunrise by writing a verse like *mmamakmakemakesWwOwoRworLworld*.

¹² For more examples of mental iconicity through spelling deviation, see “(one!)” (CP 201), “moon over gai” (CP 384), “bright” (CP 455), “fl” (CP 488) or “birds(“ (CP 448).

CHAPTER 5. PUNCTUATION

In chapter 5 we study how E. E. Cummings uses punctuation marks and blank spaces. The first section in the chapter is devoted to punctuation marks. Beyond orthodox functions, the author produces new effects that vary so much from some marks to other ones: while parentheses or exclamation signs produce many different effects, other marks such as the dot or the comma are more limited from a creatively functional perspective (see table 3). For each punctuation mark, we firstly explain orthodox uses, and then we go on to highlighting the creative ones.

Relating the hyphen, Cummings uses this sign from the very beginning of his career and keeps it until his last publications, increasing his use in *W [ViVa]* (1931) and *No Thanks* (1935). In his first compositions, the author uses this sign according to norms. In this sense, a hyphen is employed to indicate the division or fragmentation of words through different typographical lines,¹³ to give two suffixes alternatives for one term¹⁴ and to express the junction of two or more words into a single one.¹⁵ In addition to these normative uses, Cummings also employs the hyphen to produce creative effects. Firstly, this sign reinforces chaotic impressions in some poems,¹⁶ especially in those that describe scenes like boxing-matches, sexual acts and impressionistic scenes. Secondly, the hyphen also serves to schematize the poem, a stanza or a verse,¹⁷ offering harmony and order. This kind of use appeared in *No Thanks* (1935) and was kept until the final books. A hyphen also serves to indicate aural and pronunciation issues,¹⁸ especially in those poems in which characters speak by themselves. Fourthly, this sign is used to produce an iconic effect;¹⁹ though in these cases there is not a direct representation, the hyphen contributes to create a comparable effect by forcing the reader to read with a similar rhythm as in the action described in the poem. Finally, the hyphen emphasizes certain elements in the poem, giving them a special prominence.²⁰

¹³ See “i was considering how” (CP 65), “ta” (CP 78), “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228), “moon over gai” (CP 384), “Spring(side)” (CP 436) and “out of night’s almost Floats a colour(in)” (CP 719).

¹⁴ See “inthe,exquisite;” (CP 87) and “thou/firsting a hugeness of twi/ light” (CP 350).

¹⁵ See “in Just-” (CP 27), “hist whist” (CP 28), “ondumonde” (CP 430), “5” (CP 82), “16 heures” (CP 273), “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319), and “floatfloafloflf” (CP 431), among many other examples.

¹⁶ See “ondumonde” (CP 430), “i” (CP 387), “inthe,exquisite;” (CP 87) and “i will be” (CP 195).

¹⁷ See “emptied.hills.listen” (CP 416), “kind” (CP 464), “this little huge” (CP 739), “youful” (CP 503), “nine birds(rising)” (CP 627) and “D-re—mi-N-gl-Y” (CP 838).

¹⁸ See “POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL” (CP 228), “Among/ these/ red pieces of” (CP 278), “goodmore-ning(en)” (CP 618), “after screamgroan” (CP 656) and “everybody happy?” (CP 791).

¹⁹ See “i will be” (CP 195), “swi(“ (CP 429), “Among/ these/ red pieces of” (CP 278), “(listen)” (CP 835) and “it)It will it” (CP 362).

²⁰ See “(im)c-a-t(mo)” (CP 655), “Among/ these/ red pieces of” (CP 278), “i” (CP 387), “Spring(side)” (CP 436), “ardensteil-henarub-izabeth)” (CP 726), among some others.

Table 3. Punctuation marks' functions within E. E. Cummings' experimental poetry

PAUSE SIGNS				TONAL INDICATORS		(DIS)AGGREGATORS		SIGNS OF OMISSION		RULES	
Comma	Semicolon	Colon	Full stop	Question mark	Exclamation mark	Brackets	Inverted commas	Apostrophe	Suspension dots	Hyphen	Dash
<i>Pause</i>				<i>Question</i>	<i>Exclamation</i>		<i>Cite</i>	<i>Omission</i>	<i>Pause</i>	<i>Composition</i>	<i>Interruption</i>
<i>Apposition</i>	<i>Narration</i>	<i>Announcement</i>	<i>Final stop</i>	<i>Order</i>		<i>Subverting expectations</i>	<i>Square quotes</i>	<i>Possession</i>		<i>Division</i>	<i>Dialogue</i>
<i>Localizations</i>	<i>Before connectors</i>	<i>Reasoning/definition</i>	<i>Abbreviations</i>	<i>Critic interrogation</i>	<i>Interjection</i>	<i>Mathematical sign</i>	<i>Emphasis</i>			<i>Deference</i>	<i>Pause</i>
<i>Vocative</i>	<i>Apposition</i>	<i>Equivalence</i>		<i>Together with relation discourse connectors</i>			<i>Foreign words and expressions</i>				<i>Apposition</i>
	<i>Lists</i>	<i>Logic progression</i>		<i>Gradation</i>			<i>Dialects/vulgarisms</i>				
<i>Emphasis</i>		<i>Parenthesis</i>	<i>Emphasis</i>	<i>Omission</i>		<i>Heteroglossia</i>				<i>Chaos</i>	<i>Attention</i>
						<i>Order</i>					
<i>Tempo</i>						<i>Temporality/simultaneity</i>				<i>Pronunciation</i>	
<i>Chaos</i>						<i>Chaos</i>				<i>Iconicidad</i>	
						<i>Levelling</i>				<i>Emphasis</i>	
<i>Visual iconicity</i>				<i>Visual iconicity</i>		<i>Visual iconicity</i>					
					<i>Phonetic iconicity</i>	<i>Zero value</i>					
						<i>Puns</i>					
<i>Scheme</i>					<i>Scheme</i>	<i>List/scheme</i>				<i>Scheme</i>	

In relation to the comma, E. E. Cummings uses this sign very frequently throughout his work, though he rarely employs it creatively. This way, the author uses this sign to indicate pause,²¹ apposition,²² antagonistic ideas,²³ a string of actions,²⁴ auxiliary information,²⁵ the name of a city²⁶ and vocative expressions.²⁷ Beyond these orthodox uses, Cummings employs the comma with a few creative effects. The most common one is that of emphasis, used by the author to make us pay attention to certain elements in the poem.²⁸ Also, the author employs this sign to control the poems' tempo,²⁹ that is, to make us read it with the same rhythm as the action described in the poem. As does happen to other punctuation marks, this sign reinforces the chaotic sense of some scenes.³⁰ To end with the comma, this creates a sequence of punctuation marks.³¹ This kind of use does not offer any new value to the poem, nor does it serve any purpose.

In relation to the period, E. E. Cummings uses this punctuation mark in an orthodox way more frequently than he does in a creative way. Hence, the dot serves this author to indicate logical stops,³² to express omission in abbreviations and initials³³ and to indicate the final stop in a poem.³⁴ This last use needs to be commented on, since the author draws his poems to a close with a full stop on six occasions within our corpus of analysis; on the contrary, he prefers to finish them by writing a comma, a parenthesis, a semicolon or an interrogation mark, among other signs. Cummings also produces some creative effects by using full stops, though these are much less frequent than normative ones. On the one hand, the full stop creates a chaotic effect.³⁵ On the other, it controls the poem's tempo, integrating the described action's speed to the reading process.³⁶ This is a process linked to movement and speed, in which the full stop indicates pauses where they do not correspond according to the verse's logic. Also, the full stop emphasizes certain

²¹ see "writhe and" (CP 61) and "that melancholy" (CP 697, among many others.

²² See "5" (CP 82) and "why" (CP 793).

²³ See "go(perpe)go" (CP 403) and "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319) and the little horse is newly" (CP 657).

²⁴ See "5" (CP 82) and "she being Brand" (CP 246).

²⁵ See "y is a WELL KNOW ATHLETE'S BRIDE" (CP 319), "here's a Little mouse)and" (CP 287) and "POEM,OR BEAUTY HURTS. MR.VINAL (CP 228).

²⁶ See "por But TerFLY" (CP 322).

²⁷ See "the skinny voice" (CP 72), "the" (CP 76), "weazened Irrefutable unastonished" (CP 253) and "dying is fine)but Death" (CP 604).

²⁸ See "birds(/ here,inven" (CP 448), "here's a Little mouse)and" (CP 287), "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (CP 396), "writhe and" (CP 61) and "windows go orange in the slowly" (CP 103).

²⁹ See "5" (CP 82), "she being Brand" (CP 246), "Lord John Unalive(having a fortune of fiteengrand" (CP 332) and "exit a kind of unkindness exit" (CP 389).

³⁰ See "inthe,exquisite;" (CP 87), "thethe" (CP 320), "n(o)w" (CP 348), "as if as" (CP 423), "i will be" (CP 195), "she being Brand" (CP 246), "i" (CP 387) and "ondumonde" (CP 430).

³¹ See "D-re-A-mi-N-gl-Y" (CP 838), "t,h;r:u;s,h;e:s" (CP 820), "ardensteil-henarub-izabeth)" (CP 726), "after screamgroa" (CP 656), "s.ti:rst;hiso,nce;ma:n" (CP 710), "as if as" (CP 423), "(b/ eLl/ s?/ bE" (CP 445), "the little horse is newly" (CP 657) and "(im)c-a-t(mo) (CP 655).

³² See "the/ sky/ was" (CP 64), "i was considering how" (CP 65) and "into the strenuous briefness" (CP 108).

³³ See "she being Brand" (CP 246), "poor But TerFLY" (CP 322) and "murderfully in midmost o.c.an" (CP 335).

³⁴ See "i will be" (CP 195), "it's jolly" (CP 268), "I'd think 'wonder" (CP 354), "item:is" (CP 372), "they so alive" (CP 426) and "the little horse is newly" (CP 657).

³⁵ See "inthe,exquisite;" (CP 87).

³⁶ See "windows go orange in the slowly" (CP 103), "snow)says!Says" (CP 417), "i am going to utter a tree" (CP 114) or "she being Brand" (CP 246).

elements in the poem.³⁷ Finally, this sign is used on some occasions within a scheme,³⁸ in the same way other punctuation marks also do.

In relation to the parentheses, this is one of the punctuation marks in which the author exploits in more depth the functional possibilities, in addition to following the norms in some of the poems. Despite of all the categories that we have devised, we have to say that Cummings' use of parentheses is anarchic in two ways: firstly, because he sometimes omits the one of the two signs that are used according to norms; secondly, because we have found some samples in which we haven't been able to determine any effect. Normative uses are classified in two groups: the breaking of the reader's expectations and mathematical units. The first group refers to those uses in which Cummings introduces a parenthesis in a sudden way, and in the case of Cummings, this is used to make comments and provide explanations. Comments are remarks made by the poetic voice that can usually be omitted without affecting the content of the poem. In this sense, we have found additional information,³⁹ repetitive information⁴⁰ and personal remark.⁴¹ Additional information works as a complement, repetitive information reiterates something that has already been said before, and personal remarks include subjective impressions made mostly by the poetic voice. Explanations refer to reasons in favour of what has already been said before.⁴² The second group within normative uses refers to mathematical uses,⁴³ which only happens once in our corpus of analysis. Creative parenthetical uses are much more varied than in other punctuation marks, since they are employed to create a wide range of shades. Beyond Tartakovski's (2009) proposed effects—orders, iconicity, simultaneity, heteroglossia and poem's leveling—, we have added some others such as chaos, puns and void value. Chaos refers to those samples in which parentheses create a chaotic scene just for the sake of anarchy.⁴⁴ As Tartakovski (2009) suggests, "Cummings explored iconicity in many aspects of language, and when dealing with his use of parenthesis the most rudimentary examples are those that draws on its graphic shape" (2009: 219). This way, these signs are used to suggest concepts such as the moon,⁴⁵ a bridge⁴⁶ or emptiness.⁴⁷ At other times, parentheses serve to give an order,⁴⁸ to suggest the temporal simultaneity between two actions⁴⁹ and to produce heteroglossia,⁵⁰ that is, to differentiate the characters' voices through these signs. The leveling effect

³⁷ See "why" (CP 793), "how" (CP 347), "moon over gai" (CP 384) and "so Little he is" (CP 471).

³⁸ See "emptied.hills.listen" (CP 416), "D-re-A-mi-N-gl-Y" (CP 838), "they sO alive" (CP 426 and "it)It will it" (CP 362).

³⁹ See "SNO" (CP 113), "poor But TerFLY" (CP 322), "murderfully in midmost o.c.an" (CP 335), "these(whom;pretends)" (CP 584) and "that melancholy" (CP 697).

⁴⁰ See "POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL" (CP 228) and "plato told" (CP 553).

⁴¹ See "16 heures" (CP 273), "poor But TerFLY" (CP 322), "kind)" (CP 464) and "it's" (CP 779).

⁴² See "dim" (CP 696), "even if all desires things moments be" (CP 235), "yes but even" (CP 708) and "POEM(or)" (CP 803).

⁴³ See "but granted that it's nothing paradoxically enough beyond mere personal" (CP 330).

⁴⁴ See "inthe,exquisite;" (CP 87), "life hurl my" (CP 263), "n(o)w" (CP 348), "i" (CP 387) and "(b/ eL/ s/? bE)" (CP 445).

⁴⁵ See "Windows go orange in the slowly" (CP 103), "twi-/ is -Light bird" (CP 351) and "a-" (CP 571).

⁴⁶ See "SNO" (CP 113).

⁴⁷ See "sh estiff" (CP 444).

⁴⁸ See "SNO" (CP 113), "youful" (CP 503), "dying is fine)but Death" (CP 604), "it's" (CP 779), "why" (CP 793) and "D-re-A-mi-N-gl-Y" (CP 838).

⁴⁹ See "i will be" (CP 195), "Among/ these/ red pieces of" (CP 278), "swi(/ across!gold's" (CP 249), "l(a)" (CP 673), "un(bee)mo" (CP 691) and "off a pane)" (CP 692).

⁵⁰ See "(one!)" (CP 201), "oil tel duh woil doi sez" (CP 312), "o pr" (CP 392) and "one slipslouch twi" (CP 519).

consists of using parentheses to create a double layer in a poem.⁵¹ This function produces a separation that is not absolute, which leads towards varied and interesting manipulations relating the textual anatomy. The author also uses these marks to create puns,⁵² although this kind of effect is more often achieved through other graphological means.

With regards to the question mark, E. E. Cummings uses this sign in an orthodox way, though he creates some special effects as in *No Thanks* (1935). Within normative uses, this mark serves to form a question,⁵³ which is the most frequent use within Cummings' experimental poetry. At other times, question marks are used to ask for something from another character in the poem,⁵⁴ to express some sort of particular reaction towards the content of the poem,⁵⁵ as a discourse marker⁵⁶ and to produce gradation.⁵⁷ Beyond normative uses, the author also employs question marks to indicate omission and to create phonetic iconicity. Omission takes place every time Cummings tries to hide some letters in a word, words themselves or even phrases.⁵⁸ Finally, this sign is used in some verses to indicate phonetic iconicity.⁵⁹ This kind of effect is related to the sound in the described image, combining sometimes with exclamation marks. This is due to the rhetorical and emotive character in this kind of signs.

As with the question mark, the exclamation mark is used mainly as a normative sign except for a few creative effects. Its employment is well distributed through all of Cummings' production. Within normative uses, the author employs this sign mainly as a way of expressing exclamation, and thus indicating surprise, desire, emphasis or assertion, among others.⁶⁰ Other less frequent orthodox uses include order,⁶¹ interjection⁶² and gradation.⁶³ In addition to all these normative uses, the exclamation mark creates iconic effects and establishes punctuation schemes. Iconicity can be visual, when the sign represents or suggest the image of an object or scene,⁶⁴ and aural, when the relationship between the sign and the referent is an aural one.⁶⁵ Exclamation marks also create

⁵¹ See "look at this)" (CP 269), "o" (CP 400), "i'd think wonder" (CP 354), "go(perpe)go" (CP 403) "and "mortals)" (CP 536) among some others.

⁵² See "FULL SPEED ASTERN" (CP 327), "twi/ is -Light bird" (CP 351) and "o" (CP 606).

⁵³ See "the skinny voice" (CP 72), "into the strenuous briefness" (CP 108) and "everybody happy?" (CP 791) among many others.

⁵⁴ See "oil tel duh woil doi sez" (CP 312) and "that melancholy" (CP 697).

⁵⁵ See "twi-/ is -Light bird" (CP 351), "a glazed mind layed in a/ urinal" (CP 388) and "swi(/ across!gold's" (CP 429).

⁵⁶ See "POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL" (CP 228), "here's a little mouse)and" (CP 287) and "goodmore-ning(en" (CP 618).

⁵⁷ See "the skinny voice" (CP 72) and "sh estiff" (CP 444).

⁵⁸ See "brIght" (CP 455), "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319), "a/ mong crum/ bling people(a" (CP 321) and "a-" (CP 571).

⁵⁹ See "i" (CP 387) and "(b/ eL!/ s?/ bE" (CP 445).

⁶⁰ See "the skinny voice" (CP 72), "windows go orange in the slowly" (CP 103) or "(one!)" (CP 201), among others.

⁶¹ See " ,mean" (CP 311), "n(o)w" (CP 348) and "youful" (CP 503).

⁶² See "poor But TerFLY" (CP 322) and "thou/ firsting a hugeness of twi/ -light" (CP 350).

⁶³ See "this little" (CP 401).

⁶⁴ See "it's jolly" (CP 268), "n(o)w" (CP 348) and "!" (CP 722).

⁶⁵ See "(b/ eL!/ s?/ bE" (CP 445), "&-moon-He-be-hind-a-mills" (CP 469) and "they sO alive" (CP 426).

punctuation schemes,⁶⁶ although this use is much more frequent in those signs that indicate stops.

Experimental poetry by E. E. Cummings includes apostrophes and quotation marks just in an orthodox way. Apostrophes serve to indicate omission and possession, appearing very frequently within this kind of production. This sign indicates omission when there is at least one letter or number missing. This can be suspension, when it happens at the beginning or the end of a word,⁶⁷ or contraction, when it happens right in the middle.⁶⁸ Possession is indicated through genitive structures where this mark is inserted.⁶⁹ Quotation marks are used by Cummings very rarely. The signs serve the author to cite identically what has already been said by other people,⁷⁰ to indicate the poetic voice's words or feelings,⁷¹ to reproduce square quotes,⁷² to indicate words and expressions from other languages⁷³ and to emphasize words or expressions.⁷⁴ Generally speaking, the use of quotation marks is extremely irregular, since Cummings mixes in the same poem different modes of representation and places the signs in inappropriate places.

The colon is used by E. E. Cummings very frequently, and mainly for creative purposes. Within normative uses, the colon announces a discourse, a cite, a list, a summary or the beginning of a letter (Partridge, 1983: 54),⁷⁵ anticipates an explanation,⁷⁶ provides an equivalent at the other side of the mark⁷⁷ and highlights a series of related acts or the logical development of an argument or of an exposition.⁷⁸ On the other hand, Cummings' creative use of this sign produces five different effects, most of them the same as with the other signs that also indicate a pause. Firstly, the colon creates a chaotic effect together with other marks, in order to contribute to anarchic impressions in scenes related to impressionistic descriptions, sexual acts or boxing matches.⁷⁹ The colon is also employed to create iconicity,⁸⁰ though this kind of effect only takes place twice. Thirdly, this sign serves to force a stop, making the reader read the poem according to the author's need.⁸¹ As occurs with other signs, the colon is also helpful to create a punctuation scheme,⁸² though this option is not valuable from an aesthetic point of view. Finally, the colon

⁶⁶ See "emptied.hills.listen." (CP 416) and "!blac" (CP 487).

⁶⁷ See "16 heures" (CP 273), "buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla" (CP 333) or "hist whist" (CP 28), among others.

⁶⁸ See "SNO" (CP 113), "(one fine day)" (CP 318) and "plato told" (CP 553).

⁶⁹ See "i was considering how" (CP 65) or "this man's heart" (CP 676), among others.

⁷⁰ See "5" (CP 82) and "the waddling" (CP 98), among others.

⁷¹ See "i'd think wonder" (CP 354), "but" (CP 823) and "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319).

⁷² See "now dis 'daughter' uve ve(who aint precisely slim)sim" (CP 238), "poor But TerFLY" (CP 322) and "yes bute ven" (CP 708).

⁷³ See "16 heures" (CP 273), "ondumonde"" (CP 430) and "yes but even" (CP 708), among others.

⁷⁴ See "here's a little mouse)and" (CP 287) and "applaws)" (CP 548).

⁷⁵ See "the waddling" (CP 98), "POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL" (CP 228) and "everybody happy?" (CP 791).

⁷⁶ See "into the strenuous briefness" (CP 108), "dying is fine)but Death" (CP 604) and "ev eerythingex Cept" (CP 701).

⁷⁷ See "POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL" (CP 228).

⁷⁸ See "plato told" (CP 553) and "that melancholy" (CP 697).

⁷⁹ See "inthe,exquisite;" (CP 87), "life hurl my" (CP 263), "thethe" (CP 320) or "we)under)over,thething of floating of" (CP 447), among some others.

⁸⁰ See "5" (CP 82) and "sunset)edges becomes swiftly" (CP 346).

⁸¹ See "she being Brand" (CP 246), "exit a kind of unkindness exit" (CP 389) or "SNO" (CP 113).

⁸² See "twi-/ is Light bird" (CP 351), "they sO alive" (CP 426) and "!blac" (CP 487).

indicates sometimes a parenthesis in the poem,⁸³ though this kind of use only appears once in our analysis.

The writer uses ellipsis points very rarely, appearing just nine times in the one hundred and seventy poems that have been checked. Its use completely disappears in *No Thanks* (1935), and its function is always a normative one. For no apparent reason, Cummings started using a four-dot sign [...], and started to use the three-dot one from *W [ViVa]* (1931). We have not found any difference between both forms of the same sign. The only normative function that the ellipsis points takes on is that of stop, though in Cummings' experimental poetry, this stop may imply three different meanings: action stop, in which there is a narrative shift;⁸⁴ reflexive stop, in which the poetic voice carries out a deliberation;⁸⁵ and suspensive stop, in which this sign produces an intriguing effect.⁸⁶

The semicolon is the next-to-last punctuation mark that Cummings exploits. Within normative uses, the author employs this more frequently in order to indicate the progression or development in narrations and expositions.⁸⁷ On other occasions, the semicolon appears together with a connector.⁸⁸ Less frequently, this sign indicates an apposition⁸⁹ or enumerates different elements in a list.⁹⁰ Creative uses in Cummings' experimental poetry are quite similar to those in other punctuation marks, including iconicity,⁹¹ chaos,⁹² scheme⁹³ and tempo.⁹⁴

The dash is the last punctuation mark that Cummings employs. The author hardly employs this mark with only fifteen appearances within our corpus of analysis, and all of these cases are normative. Sometimes, the dash indicates a parenthesis in a voice's narration in order to give a clarification, a comment or a personal valuation.⁹⁵ Beyond this use, dashes are inserted in dialogues to indicate everybody's speech⁹⁶ or to produce emphasis.⁹⁷

⁸³ See "item:is" (CP 372).

⁸⁴ See "5" (CP 82), "even if all desires things moments be" (CP 235), "i am going to utter a tree,Nobody" (CP 114) and "buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla" (CP 333).

⁸⁵ See "the waddling" (CP 98), "even if all desires-things moments be" (CP 235) or "a/ mong crum/ bling people(a" (CP 321).

⁸⁶ See "i will be" (CP 195).

⁸⁷ See "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319), "plato told" (CP 553) and "to stand(alone)in some" (CP 674).

⁸⁸ See "here's a little mouse)and" (CP 287), "this man's heart" (CP 676) and "that melancholy" (CP 697).

⁸⁹ See "dying is fine)but Death" (CP 604).

⁹⁰ See "(listen)" (CP 835).

⁹¹ See "they sO alive" (CP 426), "floatfloatloflf" 8CP 431, "air" (CP 532) and "plato told" (CP 553) among others.

⁹² See "windows go orange in the slowly," (CP 103), "sunset)edges become swiftly" (CP 346), "(fea" (CP 653), "innerly" (CP 343) or "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (CP 396) among many others.

⁹³ See "inthe,exquisite;" (CP 87), "life hurl my" (CP 263), "thethe" (CP 320) or "n(o)w" (CP 348) among many others.

⁹⁴ See "5" (CP 82) and "sunset)edges becomes swiftly" (CP 346).

⁹⁵ See "murderfully in midmost o.c.an" (CP 335), "a/ mong crum/ bing people(a" (CP 321), "it's" (CP 779) or "oil tel duh woil doi sez" (CP 312).

⁹⁶ See "it's jolly" (CP 268) and "buncha hardboil guys frum duh A.C. fulla" (CP 333).

⁹⁷ See "moon over gai" (CP 384), "ev erythingex Cept:" (CP 701), "(listen)" (CP 835) and "n(o)w" (CP 348).

The second section in this chapter is devoted to blank spaces. In this section, we analyze its evolution in the poetry by E. E. Cummings and we study the deviational processes that the author carries out. Within his experimental poetry, Cummings adds and omits spaces between words and sentences, suppresses this kind of space after each punctuation mark on most of the occasions and modifies the distance and position of verses, creating some aesthetic effects (see table 4). After clarifying the functioning of blank spaces, we explain the different functions that this graphological option may be assigned (see table 5).

Table 4. Blank spaces deviation processes within Cummings' experimental poetry

	PROCESS	SAMPLE
ADDING BLANK SPACE	<i>Between words, letters and verses</i>	runn/ ingd o w, n (CP 82) far and wee (CP 27)
	<i>Indentation</i>	and the goat-footed (CP 27)
	<i>To divide a word into different lines</i>	one/ l/ / iness (CP 673)
SUPPRESING BLANK SPACE	<i>Between words</i>	icecoalwood truck (CP 680)
	<i>After a punctuation mark</i>	Ah,Soul (CP 474)

Table 5. Blank spaces' aesthetic functions within E. E. Cummings' experimental poetry

	GENERAL FUNCTIONS	PARTICULAR FUNCTIONS
GENERAL FUNCTIONS	<i>Tempo</i>	CP 27, CP 28, CP 61, CP 64, CP 65, CP 82, CP 90, CP 103, CP 113, CP 195, CP 246, CP 253, CP 268, CP 278, CP 343, CP 354, CP 423, CP 429, CP 430, CP 431, CP 444, CP 445, CP 447, CP 449, CP 469, CP 471, CP 534, CP 611, CP 615, CP 653, CP 656, CP 673, CP 691, CP 692, CP 701, CP 710, CP 715.
	<i>Rhythm</i>	CP 28, CP 78, CP 338, CP 426, CP 791.
	<i>Progression</i>	CP 27, CP 28, CP 61, CP 64, CP 65, CP 78, CP 82, CP 90, CP 103, CP 113, CP 195, CP 273, CP 278, CP 319, CP 336, CP 346, CP 347, CP 348, CP 350, CP 351, CP 362, CP 392, CP 416, CP 417, CP 421, CP 429, CP 445, CP 447, CP 448, CP 471, CP 472, CP 487, CP 536, CP 571, CP 614, CP 627, CP 628, CP 703, C 708, CP 710, CP 713, CP 719, CP 722, CP 724.
	<i>Aural properties</i>	CP 82, CP 312, CP 327, CP 388, CP 430, CP 474, CP 488, CP 547, CP 548, CP 700, CP 705, CP 710.
	<i>Iconicity</i>	CP 64, CP 253, CP 343, CP 362, CP 385, CP 423, CP 426, CP 430, CP 445.
	<i>Chaos</i>	CP 87, CP 195, CP 263, CP 311, CP 320, CP 334, C 348, CP 350, CP 362, CP 396, CP 403, CP 417, CP 421, CP 445, CP 495, CP 655, CP 725.
	<i>Puns</i>	CP 246, CP 347, CP 421, CP 696, CP 700.
PARTICULAR FUNCTIONS	<i>Emphasis</i>	CP 78, CP 90, CP 103, CP 113, CP 114, CP 195, CP 201, CP 229, CP 246, CP 268, CP 273, CP 278, CP 287, CP 312, CP 336, CP 343, CP 354, CP 372, CP 416, CP 421, CP 423, CP 426, CP 430, CP 431, CP 444, CP 448, CP 471, CP 532, CP 536, CP 571, CP 584, CP 606, CP 610, CP 713, CP 722, CP 793.
	<i>Lexical creation</i>	CP 28, CP 229, CP 246, CP 278, CP 372, CP 446, CP 503, CP 614, CP 615, CP 680, CP 697, CP 699, CP 719, CP 803, CP 823.
	<i>Poems' structuring</i>	CP 27, CP 28, CP 72, CP 76, CP 82, CP 98, CP 108, CP 238, CP 269, CP 318, CP 321, CP 322, CP 327, CP 330, CP 334, CP 335, CP 346, CP 351, CP 383, CP 387, CP 388, CP 397, CP 401, CP 403, CP 408, CP 416, CP 417, CP 421, CP 436, CP 447, CP 448, CP 449, CP 455, CP 464, CP 469, CP 474, CP 487, CP 488, CP 495, CP 503, CP 519, CP 532, CP 534, CP 536, CP 547, CP 548, CP 553, CP 571, CP 581, CP 584, CP 600, CP 604, CP 606, CP 610, CP 611, CP 614, CP 615, CP 627, CP 628, CP 632, CP 635, CP 653, CP 656, CP 657, CP 668, CP 673, CP 674, CP 676, CP 680, CP 691, CP 692, CP 693, CP 696, CP 699, CP 700, CP 701, CP 703, CP 708, CP 710, CP 713, CP 715, CP 722, CP 723, CP 724, CP 725, CP 726, CP 727, CP 729, CP 739, CP 740, CP 759, CP 780, CP 782, CP 785, CP 788, CP 789, CP 792, CP 793, CP 795, CP 796, CP 814, CP 820, CP 826, CP 829, CP 830, CP 833, CP 835, CP 838.

Unlike other graphological elements, E. E. Cummings made the most of blank spaces from the very beginning of his career. His initial experimentation is seen in his youthful compositions and his first book of poems, *Tulips & Chimneys* (1922). With later publications, this exploitation became a fixed value that was kept until his last books, though in *95 Poems* (1958) and *73 Poems* (1963), blank spaces' manipulation turned smoother and less frequent. Relating processes for spatial manipulation, we have devised all the processes that serve to produce different aesthetic effects (see table 5.2). We have classified the functions that blank spaces' manipulation may carry out in two main groups: general and specific functions. General functions are those that can be achieved by any spatial manipulation process; on the contrary, specific functions are those that can only be achieved by certain processes. Within general functions, we have devised six effects: the control of the tempo in the poem,⁹⁸ the transmission of rhythm,⁹⁹ the transmission of movement or progression,¹⁰⁰ the representation of direct speech,¹⁰¹ iconic effects,¹⁰² chaos¹⁰³ and puns.¹⁰⁴ It is likely that the most important effect in this group is that of tempo, for this points towards the complex system of pauses that Cummings uses in his poetry (Baum, 1954: 109). In fact, this system is formed by punctuation marks and blank spaces, modifying the verses' speed. Beyond these general functions, there are some other effects that Cummings achieves just by one process. On the one hand, the author increases the blank space between words so as to emphasize certain elements.¹⁰⁵ On the other, he suppresses blank spaces between words in order to create new terms such as *ghosthing* (CP 28), *violetflavoured* (CP 229) or *morethanperson* (CP 697). Finally, blank spaces occasionally organize some of Cummings' poems.¹⁰⁶

⁹⁸ See "5" (CP 82), "Buffalo Bill's" (CP 90) and "sh estiff" (CP 444).

⁹⁹ See "hist whist" (CP 28), "ta" (CP 78) and "they sO alive" (CP 426).

¹⁰⁰ See "sunset)edges become swiftly" (CP 346) and "birds(" (CP 488).

¹⁰¹ See "a/ mong crum/ bling people(a" (CP 321), "FULL SPEED ASTERN)" (CP 327), "as joe gould says in" (CP 700) and "The Mind's(" (CP 474).

¹⁰² See "the/ sky/ was" (CP 64), "they sO alive" (CP 327), "innerly" (CP 343) or "O:" (CP 385) among others.

¹⁰³ See "i will be" (CP 195).

¹⁰⁴ See "as joe gould says in" (CP 700) and "dim" (CP 696).

¹⁰⁵ See "Windows go orange in the slowly" (CP 103), "16 heures" (CP 273) and "why" (CP 793).

¹⁰⁶ See "(one!)" (CP 201) and "POEM(or)" (CP 803).

CHAPTER 6. TYPOGRAPHY

Chapter 6 is devoted to typography, the most frequent level that is exploited by E. E. Cummings. The chapter is divided into 5 different categories: lower-case letters, the personal pronoun “i”, upper-case letters, letterforms and other typographical issues that include small caps, symbols and numbers. In all these categories, we check their functioning, show some examples and also explain their evolution throughout Cummings’ poetic production.

The lower-case letter is less fruitful within Cummings’ experimental poetry than other graphological processes. This is so because the typographical system is built upon a dual system (lower and upper-case letters) in which capitals are the foregrounded elements: they appear less frequently and they are also perceived more prominently in the reading process. As a consequence, we have just found a few poems in which the lower-case letters are capable of working creatively. We explain in this section that Cummings’ peculiar use of this typographical option was highly influenced by Sam Wards, a farm worker who took care of the family’s house at Silver Lake and who frequently wrote them letters which contained some errors. This especially affected Cummings’ use of “i” as first person singular pronoun, but also some other issues affecting the lower/upper-case dichotomy. Having analyzed his experimental poetry, we have stated that the lower-case letters have served the author to identify the poetic voice and dissociate it from the poet, as well as to form the basis for effective capitalization. Some other effects such as scheme¹⁰⁷ and emphasis¹⁰⁸ may be produced by lower-case letters, but this happens very rarely (see table 7). Relating the poetic voice, E. E. Cummings decapitalizes the pronoun “I” into “i” as a way of marking that voice and dissociating the true communicative process from the implied literary one which underscores any fictional text. Since this is Cummings’ poetic symbol, we have explained in the thesis the author’s opinion on this issue and its evolution throughout his poetic production. On the one hand, in an interview with Harvey Breit in 1950, Cummings referred to Sam Ward’s letters and stated that “Sam Ward’s way is the only way” (Breit, 1950: 10), meaning that the farm worker’s use of the small “i” signaled his preoccupation towards other people rather than towards himself. Some years later, the author addressed this matter again in a letter to a British correspondent, to whom he said: “[...] concerning the ‘small “i”’: did it never strike you as significant that, of all God’s children, only English & Americans apotheosize their egos by capitalizing a pronoun whose equivalent is in French ‘je’, in German ‘ich’, & in Italian ‘io’?” (Cummings, 1955; in Cummings, 1969: 243-244). On the other hand, E. E. Cummings was systematic in his use of this uncapitalized pronoun: he started using it from the very beginning, though spent a period of instability during the 1920s; with the publication of *No Thanks* (1935), he stabilized this practice, omitting all the normative uses and leaving this pronoun as the symbol for the poetic voice and some other characters’ ones. Relating the basis for effective capitalization, this process consists of two steps. Firstly, all the words that should

¹⁰⁷ See “FULL SPEED ASTERN” (CP 327).

¹⁰⁸ See “IKEY (GOLDBERG)’S WORTH I’M” (CP 242) and “m00n Over t0wns m00n” (CP 383).

be written in capitals according to orthographic norms are decapitalized, aiming a “leveling effect” (Edwards, 2010: 437) and equating typographically all the words in the poem. Secondly, a capital letter is added anywhere, which leads to creating a wide variety of effects, as we explain below. This way, and after having “liberated” capitals from their normative uses, upper and lower-case letters remain at Cummings’ disposal for meaningful effects.

Table 6. Contexts in which lower-case letters may imply certain aesthetic effects

COMPLETE LOWERCASE	CP 64, CP 98, CP 238, CP 269, CP 311, CP 318, CP 330, CP 334, CP 388, CP 403, CP 408, CP 411, CP 472, CP 488, CP 519, CP 532, CP 536, CP 548, CP 553, CP 571, CP 581, CP 600, CP 606, CP 610, CP 611, CP 614, CP 627, CP 652, CP 653, CP 654, CP 668, CP 676, CP 691, CP 692, CP 696, CP 699, CP 703, CP 710, CP 723, CP 724, CP 725, CP 739, CP 788, CP 820, CP 829, CP 830, CP 831, CP 833.
ANTINORMATIVE LOWERCASE	CP 27, CP 76, CP 82, CP 98, CP 322, CP 335, CP 401.
CONTRASTIVE LOWERCASE	CP 65, CP 87, CP 242, CP 268, CP 287, CP 348, CP 354, CP 383, CP 396.
INDEPENDENT LOWERCASE	CP 327.

Table 7. Normative and aesthetic functions of the lowercase in the experimental poetry by Cummings

NORMATIVE F.	DEFAULT OPTION	All the poems
AESTHETIC F.	LEVELLING	All the poems
	POETIC VOICE INDICATOR	CP 65, CP 90, CP 114, CP 228, CP 392, CP 553, CP 680, CP 785.
	POEMS’ STRUCTURING	CP 327.
	EMPHASIS	CP 242, CP 383.
	ICONITY (AS OPPOSED TO UPPER-CASE)	CP 28, CP 65, CP 76, CP 82, CP 268, CP 287, CP 313, CP 348, CP 354, CP 396.
	CHARACTERS INDICATOR (SECONDARY POETIC VOICES)	CP 76, CP 312, CP 333, CP 387, CP 388, CP 389.

Taking lower-case letters’ leveling effect as a starting point, E. E. Cummings creates a wide variety of meaningful effects by introducing capitals in certain contexts (see table 8). We begin this section in the chapter by explaining the evolution in this practice, and then we move on to the twelve functional categories that we have identified in our analysis. The first and most common effect consists of emphasizing one or several terms in the poem by capitalizing any letter in those words (Baum, 1954: 114; Von Abele, 1955: 916; McIntyre, 2004: 5-6). This is used especially to refer to the protagonist in the poem, may it be a person,¹⁰⁹ an animal¹¹⁰ or a thing;¹¹¹ it is also used for important elements in the verses, even if they are not the main one.¹¹² The second function is labeled connection, and it refers to capitalized words in a poem that keep a strong relationship between them

¹⁰⁹ See “in Just-” (CP 27), “exit a kind of unkindness exit” (CP 389) and “that melancholy”.

¹¹⁰ See “ ohld son” (CP 336) and “here’s a little mouse)and” (CP 287).

¹¹¹ See “kind)” (CP 464), “insu nli gh t” (CP 796), “a throw a” (CP 632), “item:is/ clumsily of” (CP 372) or “thou/ firsting a hugeness of twi/ -light” (CP 350) among some others.

¹¹² See “ev erythingex Cept:” (CP 701) and “so little he is” (CP 471).

(Kennedy, 1994a: 168).¹¹³ Cummings is also capable of producing reverse emphasis when he capitalizes all the elements in a poem except for a few, so that he makes emphasis rely on the lower-case and not on the upper, as traditionally has been the case.¹¹⁴ The fourth effect is related to aural properties. This way, some poems include references to traditional songs and hymns¹¹⁵ and to childlike songs,¹¹⁶ they indicate a character's higher pitch¹¹⁷ or they reproduce some noises in the described image.¹¹⁸ As Levenston (1992) suggests, "They [capitals] have also been employed [...] to represent, especially in novels, all those documents that in real life normally occur in capitals" (1992: 104). So Cummings represents real life elements through upper-case letters, such as a newspaper headline,¹¹⁹ some characters' proper names¹²⁰ or a ship's name sign.¹²¹ On other occasions, capitals are used to indicate puns,¹²² though these plays on words are not created directly by this typographical option. The same applies to process of iconicity, also indicated by capitals.¹²³ In this case, iconicity is not a direct relationship, as Webster (2001) suggests in one of his articles. The eighth effect achieved by capitals is that of fragmentation and chaos,¹²⁴ as obtained by other graphological elements. Other less frequent uses are those of scheme,¹²⁵ divinization,¹²⁶ acrostic¹²⁷ and emblem.¹²⁸

¹¹³ See "Spring(side)" (CP 436), "Buffalo Bill's" (CP 90), "floatfloatlofl" (CP 431) and "warped this perhapsy" (CP 495).

¹¹⁴ See IKEY(GOLDBERG)'S WORTH I'M" (CP 242) and "m00n Over t0wns m00n" (CP 383).

¹¹⁵ See "POEM,OR BEAUTY HURTS MR. VINAL" (CP 228) and "FULL SPEED ASTERN" (CP 327).

¹¹⁶ See "hist whist" (CP 28) and "everybody happy" (CP 791).

¹¹⁷ See "the" (CP 77), "a gr" (CP 705), "as joe gould says in" (CP 700) and "ygUDuh" (CP 547).

¹¹⁸ See "5" (CP 82), "they sO alive" (CP 426), "ondumonde" (CP 430) and "b/ eLl/ s?/ bE" (CP 445).

¹¹⁹ See "y is a WELL KNOWN ATHLETE'S BRIDE" (CP 319).

¹²⁰ See "(as that named Fred" (CP 250), "Lord John Unalive(having a fortune of fiteengrand" (CP 332) and "exit a kind of unkindness exit" (CP 389).

¹²¹ See "murderfully in midmost o.c.an" (CP 335).

¹²² See "16 heures" (CP 273), "i" (CP 827), "everybody happy?" (CP 791), "so little he is" (CP 471), "the(oo)is" (CP 740), "a/ mong crum/ bling people(a" (CP 321) and "kind" (CP 464).

¹²³ See "how" (CP 347), "it's jolly" (CP 268), "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (CP 396), "here's a little mouse)and" (CP 287), "after screamgroa" (CP 656), "in Just-" (CP 27), "so little he is" (CP 471), "innerly" (CP 343) or "n(o)w" (CP 348) among many others.

¹²⁴ See "inthe,exquisite;" (CP 87), "n(o)w" (CP 348), "(b" (CP 445), "D-re-A-mi-N-gl-Y" (CP 838), "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (CP 396) or "i" (CP 387) among many others.

¹²⁵ See "sonnet entitled how to run the world" (CP 390), "FULL SPEED ASTERN" (CP 327), "Beautiful" (CP 713), "o" (CP 785) or "n" (CP 814).

¹²⁶ See "the skinny voice" (CP 72).

¹²⁷ See "I" (CP 722), "as if as" (CP 423) and "F is for foetus(a" (CP 635).

¹²⁸ See "in the,exquisite;" (CP 87), "it)It will it" (CP 362), "o" (CP 400) or " sunset)edges become swiftly" (CP 346).

Table 8. Normative and aesthetic functions of the uppercase in the experimental poetry by Cummings

NORMATIVE FUNCTIONS	PROPER NAMES	CP 69, CP 90, CP 228, CP 235, CP 250, CP 278, CP 312, CP 333, CP 431, CP 803.
	DIVINE REFERENCES	CP 72, CP 90, CP 312, CP 618, CP 708.
	BRAND NAMES	CP 82, CP 228.
	PERIODICALS	CP 82.
	PUBLIC PLACES	CP 87, CP 188, CP 230, CP 246, CP 251.
	ABBREVIATIONS	CP 246, CP 464.
	TITLES	CP 250, CP 332.
	BEGINNING OF A SENTENCE	CP 61, CP 82, CP 278, CP 333, CP 401, CP 445, CP 448, CP 464, CP 793, CP 823.
AESTHETIC FUNCTIONS	EMPHASIS	CP 27, CP 78, CP 87, CP 103, CP 108, CP 113, CP 114, CP 201, CP 228, CP 235, CP 268, CP 273, CP 278, CP 287, CP 313, CP 319, CP 327, CP 332, CP 335, CP 336, CP 346, CP 350, CP 351, CP 362, CP 372, CP 389, CP 400, CP 416, CP 417, CP 421, CP 423, CP 426, CP 436, CP 445, CP 464, CP 469, CP 471, CP 584, CP 604, CP 615, CP 632, CP 693, CP 697, CP 701, CP 713, CP 719, CP 729, CP 782, CP 793, CP 796, CP 823, CP 826, CP 835, CP 838.
	CONNECTION	CP 27, CP 72, CP 90, CP 108, CP 273, CP 319, CP 372, CP 389, CP 431, CP 436, CP 495, CP 727, CP 729.
	REVERSAL OF EMPHASIS	CP 242, CP 383.
	AURAL PROPERTIES	CP 28, CP 76, CP 82, CP 228, CP 312, CP 327, CP 426, CP 430, CP 445, CP 547, CP 700, CP 705, CP 791.
	REALIA	CP 113, CP 250, CP 319, CP 332, CP 335, CP 389, CP 729, CP 791.
	PUNS	CP 273, CP 321, CP 464, CP 471, CP 740, CP 791, CP 827.
	ICONICITY	CP 27, CP 61, CP 65, CP 82, CP 268, CP 287, CP 313, CP 343, CP 347, CP 348, CP 350, CP 351, CP 354, CP 383, CP 387, CP 396, CP 417, CP 426, CP 431, CP 471, CP 487, CP 656, CP 697, CP 740, CP 838.
	CHAOS	CP 87, CP 195, CP 319, CP 320, CP 348, CP 387, CP 396, CP 430, CP 431, CP 445, CP 838.
	SCHEME	CP 327, CP 390, CP 421, CP 713, CP 782, CP 785, CP 814, CP 838.
	DIVINIZATION	CP 72, CP 90, CP 278, CP 621.
	ACROSTIC	CP 423, CP 635, CP 722.
EMBLEM	CP 87, CP 103, CP 228, CP 346, CP 350, CP 362, CP 400, CP 417, CP 426, CP 429, CP 448, CP 455, CP 621, CP 628, CP 693, CP 701, CP 713, CP 740, CP 779, CP 789, CP 793, CP 835, CP 838.	

Less frequently than caps, E. E. Cummings takes advantage of the letterforms to produce an iconic effect (see table 9). In this sense, the most used letter is the vowel <o>, used as a representation of the eyes,¹²⁹ the moon¹³⁰ or a baseball;¹³¹ it also suggests other more abstract concepts such as fulfillment, circular movement, femininity or earthly processes, as stated by Terblanche (2007: 156; 182). Other letters that have iconic effects are the consonant <s>, that can represent a spiral movement,¹³² the vowel <e>, that may imply the eyes,¹³³ and the vowel <i>, that suggests concepts such as masculinity, unity and singularity (Terblanche, 2007; 2010). Usually, this kind of iconic effect is identified

¹²⁹ See “the skinny voice” (CP 72), “i will be” (CP 195), “they sO alive” (CP 426), “Spring(side” (CP 436) and “tw” (CP 610).

¹³⁰ See “twi-“ (CP 351), “m00n Over t0wns m00n” (CP 383) and “moon over gai” (CP 384).

¹³¹ See “o pr” (CP 392).

¹³² See “how” (CP 347).

¹³³ See “who(is?are)who” (CP 715).

because these letters are isolated by blank spaces or parentheses, or emphasized by capitalization.

Table 9. Visual iconicity in letterforms as employed by Cummings

LETTER <O>	Eyes	CP 72, CP 195, CP 426, CP 436, CP 610, CP 740.
	Moon	CP 351, CP 383, CP 384.
	Baseball	CP 392.
LETTER <S>		CP 347.
LETTER <e>		CP 715.
LETTER <i>	Masculinity, individuality, singularity	

Beyond lower and upper-case letters, the use of the personal pronoun “i” and the exploitation of letter forms, E. E. Cummings uses other typographical elements such as small caps, symbols and numbers (see table 10). Not all of them carry out aesthetic effects, and all these issues appear much less frequently in Cummings’ production. Small caps serve the author to label those small groups of poems that appear in *Tulips & Chimneys* (1922), & *[AND]* (1925) and *is 5* (1926); this way, small caps are conceived as discriminatory elements that clarify the books’ structures and distinguish the groups’ titles from the ones in the poems. The typographical symbols employed by E. E. Cummings are those referring the dollar [\$], the pound [£], the equals to [=] and the ampersand [&]. All of these are mostly used according to norms, that is, as a substitution of a word or expression,¹³⁴ the only exception being constituted by the ampersand, a symbol that can produce certain effects in some contexts. This way, the ampersand may imply iconic relationships,¹³⁵ represent certain elements from reality,¹³⁶ create an schematic pattern¹³⁷ and produce chaos (see table 11).¹³⁸ Finally, numbers are employed through E. E. Cummings’ experimental poetry, but they tend to be used unsystematically and for no apparent reason.¹³⁹

¹³⁴ See “IKEY(GOLDBERG)’S WORTH I’M” (CP 242), “F is for foetus(a)” (CP 635), “fearlessandbosomy” (CP 792), “Lord John Unalive (having a fortune of fiteengrand” (CP 332), “y is a WELL KNOWN ATHLETE’S BRIDE” (CP 319), “but granted that it’s nothing paradoxically enough beyond mere personal” (CP 330) and “floatfloafloflf” (CP 431).

¹³⁵ See “mortals” (CP 536), “& sun &” (CP 830) and “&-moon-He-behind-a-mills” (CP 469).

¹³⁶ See “POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL” (CP 228) and “IKEY(GOLDBERG)’S WORTH I’M” (CP 242).

¹³⁷ See “SNOW” (CP 421), “ondumonde” (CP 430) or “(im)c-a-t(mo)” (CP 416) among many others.

¹³⁸ See “emtied.hills.listen.” (CP 416).

¹³⁹ See “ondumonde” (CP 430), “16 heures” (CP 273), “but granted that it’s nothing paradoxically enough beyond mere personal” (CP 330), “look at this)” (CP 269) and “thethe” (CP 320) among some others.

Table 10. *Typographic symbols in the experimental poetry by E. E. Cummings*

\$	CP 242, CP 635, CP 792.
£	CP 332.
=	CP 319, CP 330, CP 431.
&	CP 108, CP 195, CP 228, CP 242, CP 246, CP 268, CP 273, CP 287, CP 318, CP 319, CP 321, CP 339, CP 343, CP 346, CP 347, CP 348, CP 350, CP 351, CP 354, CP 362, CP 372, CP 384, CP 387, CP 389, CP 392, CP 419, CP 421, CP 423, CP 430, CP 431, CP 432, CP 430, CP 444, CP 448, CP 464, CP 471, CP 532, CP 536, CP 571, CP 604, CP 632, CP 653, CP 655, CP 668, CP 676, CP 680, CP 696, CP 697, CP 699, CP 701, CP 703, CP 708, CP 715, CP 719, CP 722, CP 725, CP 726, CP 727, CP 729, CP 782, CP 789, CP 791, CP 792, CP 793, CP 803, CP 823, CP 830.

Table 11. *Normative and aesthetic functions of the ampersand in the experimental poetry by Cummings*

NORMATIVE FUNCTIONS	CONJUNCTION	CP 195, CP 228, CP 246, CP 268, CP 273, CP 318, CP 319, CP 321, CP 339, CP 343, CP 348, CP 350, CP 351, CP 354, CP 372, CP 384, CP 387, CP 389, CP 392, CP 423, CP 448, CP 532, CP 536, CP 571, CP 653, CP 668, CP 680, CP 697, CP 699, CP 701, CP 703, CP 708, CP 719, CP 726, CP 727, CP 782, CP 789, CP 791, CP 823, CP 830.
	AESTHETIC FUNCTIONS	
	ICONICITY	CP 469, CP 536, CP 830.
	REPRESENTATION OF REALIA	CP 228, CP 242.
	SCHEME	CP 416.
	CHAOS	CP 421, CP 430, CP 431, CP 444, CP 655.

CHAPTER 7. LAYOUT

In chapter 7, we concentrate on Cummings' use of layout, that is, all those issues that take part in the process of the writer's composition, although they are not related to the content of the poems. In this way, we have considered the visual appearance of the poems, their internal structure, their titles, their size, their directionality and their groupings within books. Although all these issues are not connected in an explicit way to the content of the poems, they contribute occasionally to reinforcing the poetic message and to creating some aesthetic effects.

In contrast to the homogeneity in traditional poetry, E. E. Cummings manipulates the length and position of his verses, which results in poems that show certain noticeable appearances (see table 12). After explaining how Cummings played with visual appearance from his first publications, we explain that this effect is created through three issues: verses' lineation, verses' length and blank spaces. It is important to point out that, while Cummings composed many poems in which their appearance was striking, their look does not always relate to their content. Hence, we have distinguished between visual appearances that keep a relationship to the content of the poems and visual appearances that do not. On the one hand, those poems which show a look which is related to their content are so infrequent within Cummings' poetry. The appearance of some of the poems reflects a clear relationship with their content and they show the movement of a locomotive,¹⁴⁰ the moon's shape¹⁴¹ or the male genitalia,¹⁴² as suggested by Heusser (1995: 19); nonetheless, it is more common that the relationship between the poem's appearance and its content is a subtle one. This happens, for instance, when Cummings describes the falling of a snowflake,¹⁴³ the shape of a dance¹⁴⁴ or the silhouette of a boxer.¹⁴⁵ As Heusser (1995) suggests, this kind of poems invites visual speculation (1995: 22).¹⁴⁶ On the other hand, those poems with a striking shape that is not related to their content are much more frequent,¹⁴⁷ though these do not seem to have any aesthetic effect.

Table 12. Visual appearance in the experimental poetry by E. E. Cummings

VISUAL APPEARANCE RELATED TO THE CONTENT	VISUAL APPEARANCE NOT RELATED TO THE CONTENT	
CP 29, CP 64, CP 426, CP 430, CP 632, CP 673, CP 674, CP 788, CP 827, CP 833.	Triangular shape	CP 90, CP 400, CP 532, CP 600, CP 638, CP 724, CP 725.
	Rhomboidal shape	CP 472, CP 780.

¹⁴⁰ See "the/ sky/ was" (CP 64).

¹⁴¹ See "to stand(alone)in some" (CP 674).

¹⁴² See "n w" (CP 1031).

¹⁴³ See "one" (CP 833).

¹⁴⁴ See "they sO alive" (CP 426).

¹⁴⁵ See "ondumonde" (CP 430).

¹⁴⁶ Some examples appear in "i" (CP 827), "e" (CP 788), "a thrown a" (CP 632) and "little tree" (CP 29).

¹⁴⁷ See "i'm" (CP 638), "n" (CP 725), "hush" (CP 600), "why" (CP 724), "air" (CP 532) and "o" (CP 400).

The fact that Cummings uses the free verse as the main poetic form within his discourse does not imply an absolute freedom of composition; on the contrary, most of Cummings' experimental poetic discourse is subject to internal structures that control the poems' layout (see table 13). This kind of structure organizes the poem by a symmetric or sequential principle that some critics have labeled as "numerical structure" (Webster, 2010: 427) or "free verse stanza" (CP 1960: 97). According to the principle governing the poems' internal structure, we have devised 5 different types. The first one, *declining*, refers to those structures in which the amount of verses that compose each stanza are fewer each time.¹⁴⁸ On the opposite side, *rising* refers to those that include stanzas that keep growing as the poem goes on.¹⁴⁹ Both declining and rising structures can be absolute, when they affect the whole poem, or partial, when they effect just one section in the poem. The third kind of structure, *zigzag*, affects those poems in which there is a repetitive pattern throughout the poem,¹⁵⁰ while *symmetric* structure divides the poem in two parts that are completely the same, but the other way round.¹⁵¹ In this case, there is always one or two verses that are perceived as the axis of the poem. Finally, *homogeneous* structure refers to those poems in which all stanzas comprise the same amount of verses.¹⁵² While these structures contribute to the organization of the poem, they do not imply any aesthetic effects, at least as derived from our research.

Table 13. Numerical structures in the experimental poetry by Cummings

TYPE OF STRUCTURE		SAMPLE	POEMS	
Progressive structure	<i>Declining</i>	P.	4-4-4-4-4-4-2-1	CP 28, CP 76, CP 82, CP 98, CP 108.
		A.	6-5-4-3-2-1	CP 269, CP 447.
	<i>Rising</i>	P.	1-2-3-4-5-6-1	CP 318, CP 346.
		A.	1-2-3-4-5	CP 455.
Zigzag structure	<i>Simple</i>	4-1-4-1-4-1-4-1-4-1	CP 27, CP 72, CP 327, CP 335, CP 421, CP 487, CP 488, CP 495, CP 532, CP 571, CP 584, CP 604, CP 606, CP 610, CP 614, CP 615, CP 628, CP 632, CP 635, CP 656, CP 668, CP 673, CP 674, CP 676, CP 680, CP 691, CP 693, CP 699, CP 700, CP 701, CP 708, CP 710, CP 713, CP 715, CP 723, CP 725, CP 726, CP 727, CP 739, CP 740, CP 780, CP 782, CP 792, CP 793, CP 795, CP 796, CP 814, CP 820, CP 826, CP 829, CP 830, CP 835.	
	<i>Complex</i>	1-2-3-4-3-2-1-2-3-4	CP 322, CP 387.	
Symmetric structure		1-2-3-4-3-2-1 1-2-3-4-5-4-3-2-1	CP 238, CP 330, CP 334, CP 403, CP 408, CP 417, CP 436, CP 469, CP 474, CP 503, CP 534, CP 536, CP 547, CP 548, CP 553, CP 581, CP 600, CP 627, CP 657, CP 722, CP 724, CP 833.	
Homogeneous structure		7-7-7	CP 321, CP 351, CP 383, CP 388, CP 397, CP 401, CP 416, CP 448, CP 449, CP 464, CP 519, CP 611, CP 653, CP 692, CP 696, CP 703, CP 729, CP 759, CP 785, CP 788.	

¹⁴⁸ See "into the strenuous briefness" (CP 108) and "look at this)" (CP 269), just to cite a few.

¹⁴⁹ See "(one fine day)" (CP 318) and "Bright" (CP 455).

¹⁵⁰ See "murderfully in midmost o.c.an" (CP 330) and "Poor But TerFLY" (CP 322).

¹⁵¹ See "now dis 'daghter' uve ve" (CP 238) and "one" (CP 833).

¹⁵² See "twi-" (CP 351), "Do." (CP 449), "o" (CP 785) and "this" (CP 759) among others.

In relation to the poems' titles, it is important to point out that E. E. Cummings does not employ them except with very few exceptions.¹⁵³ The author's practice consists of organizing the poems as a sequence, and hence enumerating them so as to indicate their position within the book or within the section in which they appear. As a consequence, the reader is brought closer to the poem without any prejudice regarding what the content may be related to.

Together with this preoccupation, E. E. Cummings rarely wrote poems that were longer than a page. In this way, the reader may perceive the poem as a whole. This worry was so present for Cummings that, when he managed to publish *No Thanks* in 1935, he decided to staple the book on the smaller margin of the page, so that the poem might be able to be seen all at once if this was longer than a page, as Kennedy suggests (1994a: 351). Within the boundaries of the page, Cummings' poems may be as short as a line or a few words and as long as the complete page, as is the case especially with the prose-poems.

Despite his continuous experimentation, E. E. Cummings does not alter the poems' directionality, as is the case among other avant-garde writers such as Apollinaire or Schwitters. Cummings maintains the stanzaic poems' structures, so that verses keep a horizontal orientation and to ensure that they are grouped into stanzas; also, his poems are to be read from left to right and from top to bottom, keeping, in this way, the English language orientation principle. The only exception to this practice seems to be an early version of the poem "i will wade out" (CP 109), which follows a boustrophedonic order, and the poem "life hurl my" (CP 263), which needs to be turned 90 degrees to the left in order to be read.

The last issue within the textual level affects the poems' grouping across Cummings' books. As Kidder (1979) suggests, meaning is also achieved through intertextual relations in Cummings' poetry (1979: 14), which is reflected in the groups of poems identified in his production. While in *Tulips & Chimneys* (1922), & *[AND]* (1925) and *is 5* (1926) these groupings are easily identified by groups' titles, these disappear from *W [ViVa]* (1931). The absence of titles makes identification harder, but connection between poems is kept until his last book of poems. In this sense, it is curious how the author organizes *Xaipe* (1950) and *95 Poems* (1958) around a seasonal metaphor that he recognizes himself in a personal letter (1959; in Cummings, 1969: 261). As a consequence, organizational structures within Cummings' poetry need to be recognized and paid attention to, since only by checking surrounding verse will we be able to recognize additional meanings and relations in the poems.

¹⁵³ To check the exceptions, see "EPITHALAMION" (CP 3), "POEM,OR BEAUTY HURTS MR.VINAL" (CP 228), "MEMORABILIA" (CP 254) or "THANKSGIVING" (CP 711) among a few others.

CONCLUSIONS AND FURTHER WORKS

When we began this dissertation, we asked ourselves how E. E. Cummings used graphology in his experimental poetry. Being this a distinctive feature in his technique and a frequent feature in his poetry, it attracted our attention that, except for the occasional studies by a few authors, there was not a full in-depth study that treated this issue from a global perspective. Beyond the lack of approaches about this topic, there was also great difficulty understanding many of the poems in which these graphological elements appear, as well as the critical rejection of E. E. Cummings experimental poetry.

Starting from the hypothesis that graphology contributes to the meaning and aesthetic value in a literary work of art, we laid out several objectives. On the one hand, this was done to facilitate the reading of those poems that seem complicated for the reader, especially those ones in which graphology plays an important role; on the other hand, it was to also offer a panoramic vision of the functioning of graphology in the experimental poetry by E. E. Cummings; and finally, to give more prominence to his avant-garde side. Taking these aims into consideration, we proposed several research questions in order to try to fill the emptiness in this field: Which graphological processes does Cummings use in his poetry? How do they work? Do they follow orthographic conventions or do they deviate from them and the reader's expectancy? Is there any evolution in his use or was he constant in his graphological practice? Do these graphological elements contribute to the meaning and aesthetic value of the poems? Lastly, is it possible to establish a paradigm that lets us defend a systematic use of this kind of resources? After having finished this PhD thesis, we have got to answer the questions below, though new ones have appeared since giving continuity to this research. The following conclusions are organized around three main topics: in the first part, we show the graphological resources used by Cummings, their working and the functions they carry out; in the second part, we explain the evolution of graphology in the experimental poetry by this writer; finally, we propose some further studies that should be developed in the future.

In relation to the graphological resources, the first results in our research come from their identification (see table 14). The obtained results suggest that Cummings uses several elements that belong to the four levels into which Levenston (1992) organizes graphology: spelling, punctuation, typography and layout. Spelling is a resource itself, so we have not distinguished any other element within this category. Within punctuation, we have identified punctuation marks and blank spaces; also, inside punctuation marks we have pointed out pause signs (comma, semicolon, colon and dot), rules (hyphen and dash), tonal indicators (interrogation and exclamation mark), des/aggregators (brackets and quotation marks) and signs of omission (apostrophe and suspension dots). At the level of typography, Cummings uses lower and upper-case letters, small caps, some typographical symbols and numbers. Finally, and within layout, we have checked the visual appearance of poems, their structure, their titles, their size, and their directionality. All these options,

which are employed by E. E. Cummings, do only reflect a small part within all the different resources that graphology offers as a written system.

Table 14. Graphological system in the experimental poetry by E. E. Cummings

GRAPHOLOGICAL LEVEL	RESOURCES
SPELLING	
PUNCTUATION	Punctuation marks <i>Hyphen</i> <i>Comma</i> <i>Dot</i> <i>Parenthesis</i> <i>Question mark</i> <i>Exclamation</i> <i>Apostrophe</i> <i>Quotation marks</i> <i>Colon</i> <i>Suspension dots</i> <i>Semicolon</i> <i>Dash</i>
	Blank spaces
TYPOGRAPHY	Lower-case letters
	Upper-case letters
	Type anatomy
	Other typographical resources <i>Small-caps</i> <i>Typographical symbols</i> <i>Numbers</i>
LAYOUT	Poetic form and free verse Visual form Poem's internal structure Poem's titles Orientation Groups of poems

Once all these resources had been identified, we established two different kinds of processes that these elements may work through: those which respect the norms and those which do not.

The processes that respect the norms are frequent in Cummings' experimental poetry, contrary to what has been argued for so long (see table 15). This way, we have distinguished between those resources that are used exclusively in a normative way (such as small caps, typographic symbols and the poems' structures), and those that combine normative and creative processes, as is the case on most occasions.

Table 15. Normative graphological processes in E. E. Cummings' experimental poetry

CATEGORY	RESOURCE	NORMATIVE FUNCTION	
SPELLING		<i>Words composition</i>	
PUNCTUATION	Pause signs		
		Comma	<i>Vocative, localization</i>
		Semicolon	<i>Narrative accumulation, connector, apposition, list</i>
		Colon	<i>Announcement, explication/definition, equivalence, logical progression</i>
		Dot	<i>Final stop, abbreviation</i>
	Tonal indicators		<i>Order, gradation</i>
		Interrogation mark	<i>Question, critical interrogation, next to discursal markers</i>
		Exclamation mark	<i>Exclamation, interjection</i>
	(Dis)aggregators	Brackets	<i>Expectancy subversion, mathematical sign</i>
		Quotation marks	<i>Quote, doubtful quote, emphasis, foreign words, dialectisms/vulgarisms</i>
	Signs of omission	Apostrophe	<i>Omission, possession</i>
		Suspension dots	<i>Pause</i>
	Rules	Hyphen	<i>Composition, division, deference</i>
		Dash	<i>Interruption, dialogue, pause, apposition</i>
	Blank spaces	<i>Separation (words, sentences, verses y stanzas)</i>	
TYPOGRAPHY	Lower-case letters	<i>Default typographical option</i>	
	Upper-case letters	<i>Proper names, divine references, brands, regular publications, public spaces, bank holidays, abbreviations, titles (poems), beginning of sentences</i>	
	Small caps	<i>Titles (groups of poems)</i>	
	Typographic symbols	<i>Word or expression substitution</i>	
	Numbers		
LAYOUT	Visual appearance	<i>Rectangular appearance</i>	
	Internal structure	<i>Use of stanzas</i>	
	Directionality	<i>Horizontal, from left to right</i>	

All these normative uses are essential, because they constitute the background that lets us identify the deviational processes and determine the function that these carry out. This ambivalence that is created by normative and creative functions corresponds to the ideas defended by Short (1996) and Leech (2008), who think *foregrounding* just works when there is a background, the norm, towards which a particular element is foregrounded. In this way, the lower-case letters are the clearest example, since it typographically levels all the letters in a poem just before the author uses effective capitalization. If lower-case letters were not the default option, it would be impossible to identify the caps functions, since the latter could not stand out in a visual way.

The processes that do not respect the norm are characterized by using certain aspects that do not belong to the usual set of options in a particular structure, which implied a breaking of the reader's expectancy. The functioning of these deviational processes is not the same for all the resources (see table 16). In this way, spelling is deviated when the letters in a word are disordered, suppressed and added, and when they are not used according to the norm. We have also observed that the punctuation marks are used mainly in an incorrect way, that is, in contexts where they do not belong; they are

also added and suppressed very frequently. The manipulation of blank spaces is based exclusively on their increase and decrease: while the widening of blank spaces affects words, letters, verses, indentation and the fragmentation of words, its broadening appears mainly between words and after punctuation marks. The use of upper and lower-case letters is based on their inaccuracy, especially when dealing with caps. Finally, layout works in a different way to the other categories, because there are not many norms that apply to it. Though we can point to the isolated change in the directionality of one of the writer's poems, the other layout resources are not deviated. Due to the difficulty that all these processes entail in Cummings' poetry, we hope this work has helped to clarify their use and their reading.

Table 16. Deviatonal graphological processes in the experimental poetry by E. E. Cummings

CATEGORY	RESOURCE	DEVIATIONAL PROCESS			
		<i>Incorrectness</i>	<i>Disorder</i>	<i>Addition</i>	<i>Suppression</i>
SPELLING	LETTERS	√	√	√	√
PUNCTUATION	PUNCTUATION MARKS	√		√	√
	BLANK SPACES			√	√
TYPOGRAPHY	UPPER/LOWER-CASE LETTERS	√			
LAYOUT	DIRECTIONALITY OF THE TEXT	√			

From our analyses, and contrary to what the critics have claimed for a very long time, we can state that E. E. Cummings' graphological processes are not random. By checking the different poems that we had selected before, we have confirmed that these processes imply a series of aesthetic functions. In this way, we have seen how spelling, punctuation, typography and layout deviation has served the writer to add new expressive values that are not produced through normative processes.

We have identified up to thirty different aesthetic functions (see table 17). Among all these values, spelling deviation is highlighted for its representation of linguistic varieties. In this way, Cummings alters the writing of some verses or whole poems in order to represent dialects such as the Newyorkese, the British or the Black English, as well as to represent registers and cases of interlanguage. Punctuation mark deviation stands out for creating processes of iconicity, for being used in a schematical way and for producing emphasis and chaos, among many other functions. Typographically speaking, the use of upper-case letters is probably the most relevant one, since it can create twelve different effects: beyond emphasis and connection, they can also reproduce aural issues and elements from realia, and they can create plays on words among many other things. At the same time, lower-case letters are used to level all the letters in a poem so as to make capitals stand out, but also to indicate the poetic voice typographically. Finally, and within layout, the visual appearance of the poems and their directionality may be employed to produce iconicity.

Table 17. Aesthetic graphological functions in the experimental poetry by E. E. Cummings

CATEGORY	AESTHETIC FUNCTION			
SPELLING	<i>Representation of linguistic varieties</i>	Dialects	Regional	Neoyorkese British Rural
			Racial	Black English
		Registers		
		Interlanguage		
	<i>Plays on words</i>			
	<i>Control of the reading process (tempo)</i>			
<i>Representation of elements from realia</i>				
<i>Iconicity</i>				
PUNCTUATION	Pause signs	Comma	<i>Emphasis, tempo, chaos, apposition, iconicity, scheme</i>	
		Semicolon	<i>Tempo, chaos, iconicity, scheme</i>	
		Colon	<i>Parenthesis, tempo, chaos, iconicity, scheme</i>	
		Dot	<i>Emphasis</i>	
	Tonal indicators	Interrogation mark	<i>Omission, iconicity</i>	
		Exclamation mark	<i>Iconicity, scheme</i>	
	(Dis)aggregators	Brackets	<i>Heteroglossia, order, temporality/ simultaneity, chaos, leveling, iconicity, zero value, plays on words, scheme</i>	
		Quotation marks		
	Signs of omission	Apostrophe		
		Suspension dots		
	Rules	Hyphen	<i>Chaos, pronunciation, iconicity, emphasis, scheme</i>	
		Dash	<i>calling, emphasis</i>	
	Blank spaces	<i>Tempo, rhythm, progression/movement, direct speech, iconicity, chaos, plays on words, emphasis, word-formation, poems' structure</i>		
	TYPOGRAPHY	Lower-case letters	<i>Leveling, poetic voice indicator</i>	
Upper-case letters		<i>Emphasis, connection, emphasis inversion, aural properties, representation of elements from realia, plays on words, iconicity, chaos, scheme, divinization, acrostic, emblem</i>		
Ampersand [&]		<i>Representation of elements from realia, iconicity, chaos, scheme</i>		
LAYOUT	Visual appearance	<i>Iconicity</i>		
	Poems structure	<i>Scheme</i>		
	Directionality	<i>Iconicity</i>		

Our analyses have also suggested that not all the graphological elements are productive in the same way. So, we can establish a continuum and make a distinction between those elements that are treated more conventionally and those others that are dealt with more expressively. From our study, we have checked that some punctuation marks are especially conventional, as in the case of quotation marks, the apostrophe and the suspension dots, which are only used in a normative way; we can include in the same group most of the typographical symbols used by Cummings, except for the ampersand, as well as most of the layout issues. Contrary to these, we have found many resources that have a stronger expressive value, hence being more relevant from the aesthetic point of view. In this second group we have included the upper-case letters, the blank spaces, some punctuation marks such as the brackets, the comma or the hyphen and spelling deviation.

The main contribution of our study is the checking that it is possible to create a paradigm that reflects Cummings' use of graphology. This systematization is indebted to the high frequency in which these functions tend to appear. This is crucial for our research, because it shows that most of the functions that we have identified and described are not individual samples, but they appear repetitively in a highly significant number of poems. We have also discovered that seven *general* functions described above are carried out by different graphological elements and not just one; on the opposite side, more than twenty other functions are connected to concrete aspects. This makes a total amount of thirty creative functions devised through graphological deviation (see table 18).

Table 18. Systematization of aesthetic functions in the experimental poetry by E. E. Cummings

	AESTHETIC FUNCTION	GRAPHOLOGICAL ELEMENTS
GENERAL FUNCTIONS	1. <i>Plays on words</i>	Spelling, brackets, blank spaces, upper-case letters
	2. <i>Control of the reading process (tempo)</i>	Spelling, comma, semicolon, colon, blank spaces
	3. <i>Representation of elements from realia</i>	Spelling, capital letters, ampersand [&]
	4. <i>Iconicity</i>	Spelling, comma, semicolon, colon, interrogation mark, exclamation mark, brackets, hyphen, blank spaces, capital letters, ampersand [&], visual appearance, directionality
	5. <i>Emphasis</i>	Comma, dot, hyphen, dash, blank spaces, capital letter
	6. <i>Chaos</i>	Comma, semicolon, colon, brackets, hyphen, blank spaces, capital letters, ampersand [&]
	7. <i>Scheme</i>	Comma, semicolon, colon, exclamation mark, brackets, hyphen, capital letters, ampersand [&], poem's structure
SPECIFIC FUNCTIONS	8. <i>Leveling</i>	Brackets
	9. <i>Representation of linguistic varieties</i>	Spelling
	10. <i>Apposition</i>	Comma
	11. <i>Parenthesis</i>	Colon
	12. <i>Heteroglossia</i>	Brackets
	13. <i>Order</i>	
	14. <i>Temporality/ simultaneity</i>	
	15. <i>Zero value</i>	
	16. <i>Pronunciation/syllabification</i>	Hyphen
	17. <i>Calling</i>	Dash
	18. <i>Rhythm</i>	Blank spaces
	19. <i>Progression/ movement</i>	
	20. <i>Direct speech</i>	
	21. <i>Word-formation</i>	
	22. <i>Poems' organization</i>	
	23. <i>Typographic leveling</i>	Lower-case letters
	24. <i>Poetic voice indicator</i>	Capital letters
	25. <i>Connection</i>	
	26. <i>Emphasis inversion</i>	
	27. <i>Representation of aural properties</i>	
	28. <i>Divinization</i>	
	29. <i>Acrostic</i>	
	30. <i>Emblem</i>	

The study of E. E. Cummings' experimental poetry has also led us to check some other issues that are not so evident at first sight. On the one hand, we have seen that one graphological process in a particular poem may create several aesthetic effects at the same time. This happens, for instance, in poem "r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r" (CP 471), where the letters of the word *grasshopper* are disordered. This deviation obscures the word itself, which only becomes clear in the last verse in the poem when they are rearranged in their correct order; at the same time, it also suggests a stronger control of the reading process, since if we read the letters according to their correct orthographic order, we will follow a jumping reading quite similar to the movement of this insect.

Also, it is important to point out that the graphological practice in E. E. Cummings' experimental poetry is not absolute. This means that the fact that this writer uses certain graphological elements to produce several effects does not imply that these elements always provoke such functions. A clear example is shown by quotation marks: although these signs are used occasionally to represent some characters' speeches, there are many other poems in which these speeches do not appear inside such quotation marks. We believe that the sum of this relative functioning plus the mixing of normative and creative uses (sometimes even in the same poem) explains the true difficulty in the reading of Cummings' poems, and not in the deviation itself. As we have been checking during our research, deviational processes are easy to identify and understand, once the reader has become accustomed to the graphological processes of the author.

In relation to the evolution of graphology in the experimental poetry by E. E. Cummings, our study has revealed that there is an evolution and that this is organized according to five different steps. In a first, pre-experimental one, which corresponds to Cummings' childhood and teenage years, the poet is subject to the literary canon and the teaching of his parents and teachers; hence, he uses traditional poetic forms such as the sonnet or the rhyming couple, and he makes efforts to work on classical issues such as rhyme, archaisms, rhythm and orthographic conventions. Later on, and because of his contact with the avant-garde movements when entering university, he starts to make slight changes and to deviate gradually from the norm; this is shown especially in Cummings' first compositions. After this initial change, there is a third step in which the graphological experimentation settles down, can be appreciated in *Tulips & Chimneys* (1922). During the thirties, and with the publication of *W [ViVa]* (1931) and *No Thanks* (1935), this experimentation arrives at its highest exponent, as it shows the high percentage of poems that we have included in our analyses and that were published during this period. In the following publications, experimentation decreases, though it remains present until *73 Poems* (1963), in Cummings' last collection of poems.

To conclude, the production of this dissertation has led towards new questions and issues arising that should be developed in further works within this academic field. Firstly, and relating the poetic production by E. E. Cummings, we should consider the widening of the selection of the poems. In this way, the study of graphology in the transcendental poetry and other poetic forms that do not correspond to the free verse

could help us to discover if all these aesthetic functions of graphology are exclusive for the experimental poems or whether they can be expanded towards the whole of Cummings' poetic production.

Secondly, it is necessary to highlight that in this work, we have paid special attention to the use of graphological elements when they appear in the text. As we have seen with blank spaces and the absence of capital letters, the suppression of some other graphological elements could perfectly contribute towards creating significant aesthetic effects in the poems, so taking a study like this but which is applied to all the graphological elements would facilitate a better understanding of this level of analysis.

Thirdly, we think that a true graphological theoretical model is needed that includes all the elements within this system, their functioning, the whole system functioning and the interrelationship between all these issues. Studies like this one here would help to improve the knowledge surrounding graphology and give visibility to something that still today remains understudied.

Finally, a Spanish translation of the experimental poetry by E. E. Cummings that is respectful of the original is pending, whilst still respecting graphology and giving it the same prominence as is given to lexis or grammar. Since there are only a few translations into Spanish and some of them have ignored this experimental side of the writer, we would deem it necessary to present Cummings' poetry to those who still do not know him or do not have the required tools to read him. We firmly believe that it is imperative not to distort neither content nor writing, since technique and topics are two fundamental and inseparable issues in the poetry by E. E. Cummings.

