

## NUEVAS APROXIMACIONES A LA POESÍA DE E. E. CUMMINGS: ESTUDIO ESTILÍSTICO DE “l(a)”

Eva María Gómez Jiménez  
Universidad de Granada  
[emgomez@ugr.es](mailto:emgomez@ugr.es)

La literatura norteamericana del siglo XX ha experimentado con E. E. Cummings un proceso de explotación de los recursos de la lengua inglesa que se da sobre todo en su discurso poético, del que el poema “l(a)” es uno de los ejemplos más evidentes. Este ensayo pretende ser un nuevo acercamiento que aporte una visión novedosa, siguiendo las recomendaciones de algunos críticos que han considerado insuficientes los estudios anteriores. Tras ofrecer una breve descripción del poema, incluyo los resultados del análisis según tres conceptos claves: la noción de unidad, la dualidad de estratos sobre los que se construye el texto y la iconicidad fonológica. Los resultados del estudio son claros: sus experimentos lingüísticos son significativos y efectivos respecto al contenido del poema, que se construye visualmente a través de la interacción de los niveles grafológico, morfológico, y gramatical.

*Palabras clave:* E. E. Cummings, “l(a)”, experimentación, iconicidad, estilística, unidad.

### Introducción

Dentro de los movimientos literarios de vanguardia de comienzos del siglo XX, E. E. Cummings (1894-1962) ha ayudado a explorar nuevas vías de expresión lingüística, especialmente dentro del discurso poético. Algunos de esos experimentos por los que el autor ha destacado han sido la creación léxica, el aprovechamiento de los signos de puntuación o la representación de variedades dialectales y de registro. El porcentaje de poemas con este tipo de procedimientos es amplio, y además se mantiene –aunque de forma más suave– hasta sus últimas publicaciones.

Uno de los poemas más tardíos del autor, “l(a)” (1958), es el paradigma perfecto de esta poesía experimental, y como tal, los estudios en torno a él han sido numerosos. Lewis Turco (1994), por ejemplo, ha reconocido una interacción simultánea entre tres niveles diferentes –tipográfico, sónico e ideacional–, dando como resultado un poema que a primera vista parece arbitrario, pero donde su desgranamiento nos permite descubrir que no lo es tanto. Andrew Welch (1995) ha llevado a cabo un completo estudio de este poema, explorando y razonando sus similitudes con el haiku japonés, algo que había sido mencionado previamente en numerosas ocasiones, pero que aún no se había demostrado de forma fehaciente. Más recientemente, Iain Landles (2001) ha ofrecido un acercamiento post-estructuralista al poema, siguiendo su propio razonamiento de que los estudios críticos en torno a la obra del autor estaban estancados. Esta tesis ha sido defendida en 2008 en su obra *A Reaction to the Critical Misreading of E. E. Cummings*, donde se propone la necesidad de llevar a cabo nuevas aproximaciones a la obra del autor, ya que los estudios previos “han prestado poca atención a la evidencia textual o la situación contextual de la vida de Cummings” (2008:

18). En los últimos años, destaca especialmente la aportación de Terblanche (2002), quien ha analizado el poema desde un punto de vista ecocrítico.

Siguiendo la línea marcada por Landles, el objetivo de este artículo es llevar a cabo un acercamiento al poema aportando una perspectiva diferente, donde los rasgos lingüísticos del texto sean la base que fundamente su recepción crítica y el modo en que el autor nos ha transmitido esta escena otoñal. Para lograrlo, he tomado los principios de la Crítica Lingüística como método de aproximación al poema, precisamente porque esta corriente se asienta sobre las evidencias lingüísticas. Esta disciplina se concibe como “the study of style in language and how this results from the intra-linguistic features of a text in relation to non-linguistic 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 and McIntyre 2010: 4). Esta rama de la lingüística se asienta sobre el concepto de *foregrounding*, que a su vez se apoya en los de *deviation* y *parallelism*, tal y como resume Paul Simpson en el siguiente extracto:

Foregrounding refers to a form of textual patterning which is motivated specifically for literary-aesthetic purposes. Capable of working at any level of language, foregrounding typically involves a stylistic distortion of some sort, either through an aspect of the text which deviates from a linguistic norm or, alternatively, where an aspect of the text is brought to the fore through repetition or parallelism. ... Foregrounding is essentially a technique for ‘making strange’ in language, or to extrapolate from Shklovsky’s Russian term *ostranenie*, a method of ‘defamiliarisation’ in textual composition. (2004: 50)

Uno de los libros más recientes y que más repercusión ha tenido en el campo de la Crítica Lingüística ha sido el de Short, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose* (1996). Concebido como un manual para estudiantes y profesores, es uno de los ejemplos más claros de cómo se deben analizar los tres géneros literarios empleando esta aproximación teórica. Siguiendo los preceptos de ambos autores (Short 1996; Simpson 2004), he analizado el poema de Cummings tratando de desgranar todas aquellas propiedades lingüísticas de las que se compone. Por cuestiones de espacio, el presente artículo no refleja todos los resultados derivados del análisis, pero sí los esenciales.

La estructura de este trabajo comienza con una breve introducción al poema en el que ofrezco los datos básicos de referencia del mismo. Tras esta introducción, presento los resultados del análisis organizados en torno a los que he considerado aspectos clave del poema: el papel fundamental del concepto de unidad, la dualidad de estratos sobre los que se asienta el texto, y la representación fonológica de la experiencia descrita en el poema. Para terminar, en las conclusiones discuto los resultados del análisis.

## El poema

El poema “l(a)” se publicó por primera vez en 1958 dentro de la colección *95 Poems*, siendo ésta la última publicación poética en vida del autor. Como apunta Richard Kennedy, este libro destaca por su vigor y frescura, por su interés en algunos individuos ordinarios y por su especial atención sobre ciertas entidades del mundo natural (1994: 463). El libro, tomado como una unidad compleja, se abre al lector con este primer poema, fuertemente marcado por la soledad y la melancolía, y se cierra con “if up’s the word;and a world grows greener”, una explosión de emociones donde el

autor celebra la unión de los dos amantes. El texto que nos ocupa es el siguiente:

l(a  
le  
af  
fa  
  
ll  
s)  
one  
l  
  
iness

Que el poema presenta una apariencia visual destacable es un hecho que no puede dudarse, como también lo es el empleo del verso libre. El texto está compuesto de cinco estrofas cuya disposición responde a un esquema en el que se alternan estrofas de uno y tres versos. Este tipo de estructura matemática, a la que Michael Webster (2010) dedica un artículo completo, es muy típica en el discurso poético de Cummings, pero bastante inusual en el verso libre norteamericano de la primera mitad del siglo XX. Asimismo, se trata de un poema destinado a ser visto –y no leído–, contrariamente a lo que por tradición se ha venido asociando a la poesía.

### **Paralelismo conceptual: El caso de “One”**

La esencia del presente poema se asienta sobre el concepto de unidad y su presencia reiterada a lo largo de sus versos. Se puede considerar que existe en el poema un cierto grado de paralelismo conceptual que se manifiesta en diferentes niveles de análisis. Short define el concepto de paralelismo como un proceso en el que “some features are held constant (usually structural features) while others (usually lexical items, e. g. words, idioms) are varied” (1996: 14). En este sentido, uno de los logros de E. E. Cummings consiste en el uso de procedimientos variados y numerosos –y no sólo estructurales– para producir este paralelismo con el que el autor destaca su discurso.

Por un lado, el poema carece de título, pero incluye el número uno en la línea correspondiente. La ausencia de títulos es una práctica muy común en la poesía de Cummings, de hecho, en todos los volúmenes publicados por el autor se cuentan menos de veinte títulos. La práctica del autor consistía en numerar los poemas conforme a su posición con respecto a la colección en la que aparecían, de ahí que este texto, al ser el primero de *95 Poems*, incluya dicho número en la línea de título. Casualidad o no, el hecho es que la posición del poema con respecto a la totalidad de libro y su etiquetado tiene mucho que ver con el contenido del mismo.

Por otro lado, el primer verso del poema comienza con la letra ele de la palabra *loneliness*. La particularidad de este verso radica en la separación de dicha letra mediante el uso de un paréntesis, quedando ésta señalada con respecto a la totalidad de la palabra. En este sentido, merecen especial atención la similitud visual de este letra con el número *uno*, así como con el pronombre personal de primera persona del singular. Este aislamiento se produce no sólo en el primer verso, sino también en el quinto y el octavo. Más allá del simple parecido visual, se trata de una representación gráfica de los conceptos de unidad, singularidad y soledad, tratándose de una

aproximación que se produce gracias al uso de la letra minúscula, como se puede observar en la imagen número 1.

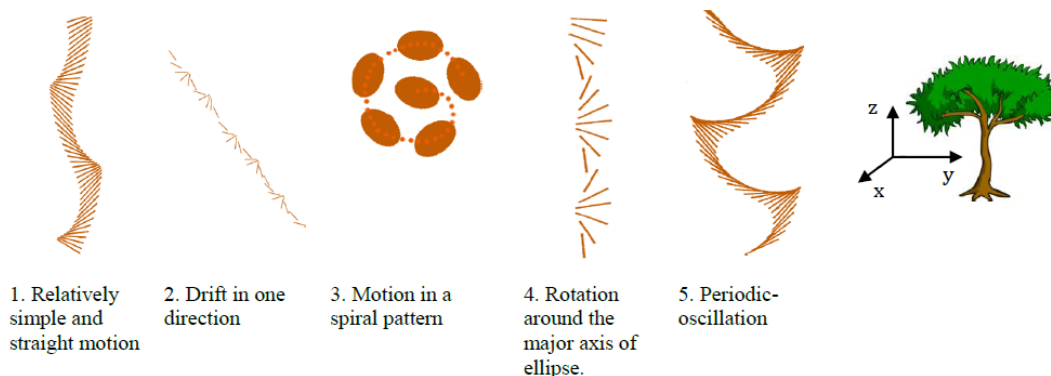
*Imagen 1. Tipografías de la letra ele minúscula, el número uno y la letra i mayúscula*

1 1 I

Respecto al contenido del poema, cabe destacar que se resume básicamente en una única hoja que cae. Esa unicidad se reitera en el verso séptimo, donde el autor ha separado a conciencia las tres letras *one* de la palabra *loneliness*. Conceptualmente hablando, el texto refuerza su propio contenido. Existe, además, un procedimiento de desviación tipográfica a través del cual se crea un nuevo sustantivo: *oneliness*.

Por último, la propia apariencia visual del poema en su conjunto tiene mucho que decirnos. El texto está compuesto por cuatro palabras, tres de las cuales se dividen a lo largo del texto en versos breves de no más de tres letras, a excepción de la última línea. En este sentido, el poema nos recuerda la propia figura del número uno, marcada por una verticalidad acentuada. La propia apariencia del poema provoca una lectura a movimientos cortos de izquierda a derecha, intercalados por cuatro espacios en blanco, y produciéndose en el último verso un movimiento mayor. Adicionalmente, al leer el poema con detenimiento, nos damos cuenta de la semejanza entre el movimiento que hacemos durante la lectura y la propia caída de la hoja, oscilante, a pequeños intervalos, suspendida a veces en el aire y dejando un desplazamiento final más largo en el que la hoja, finalmente, se posa sobre el suelo. Recientes estudios han demostrado las diferentes alternativas de la caída de una hoja; en concreto el artículo de Tanabe y Kaneko (1994) plantea cinco posibilidades, tres de las cuales son propiamente verticales y por tanto, cercanas al poema que nos ocupa, como se puede apreciar en la imagen número 2.

*Imagen 2. Posibles movimientos de la hoja al caer, según Tanabe y Kaneko (1994)*



En definitiva, existe una serie de procedimientos morfológicos, gramaticales y grafológicos que hacen que prestemos una especial atención al concepto de unicidad y a esa sensación de soledad que el poema transmite. Los conceptos de *loneliness*, *oneliness* y *one* están íntimamente relacionados en este texto, que a pesar de ser breve, logra

condensar en varias ocasiones dichos conceptos, destacando así su importancia en la percepción de la obra.

### **El uso de los paréntesis y la gramática marcada: Dualidad de estratos**

Para Lewis Turco, el texto de E. E. Cummings representa el prototipo de poema parentético (1994: 72). En efecto, el poema se encuentra fragmentado gracias al uso de estos signos. Si lo trasladáramos a una estructura horizontal, tendríamos algo así:

l(a leaf falls)oneliness

Algunos autores han señalado la dificultad de estos paréntesis –véase, por ejemplo, el artículo de Jacques Demarcq (2004) sobre las cuestiones traductológicas del poema. Sin embargo, la peculiaridad de estos signos radica en que su uso aquí se aleja de las convenciones: no se trata de aislar ciertos elementos de los que se puede prescindir en una oración, sino precisamente de darles relevancia y aportar una dimensión nueva dentro del discurso poético. Así, *a leaf falls* queda enmarcado dentro de los paréntesis e incrustado, a su vez, en la palabra *loneliness*. Da la impresión de que la hoja se desplomara sobre esa soledad como se desploma sobre el suelo que se supone ha de tocar en su caída.

En términos icónicos, destaca nuevamente la forma de los paréntesis, muy similares al propio movimiento de la caída de la hoja. Si volvemos a los desplazamientos descritos por Tanabe y Kaneko, vemos que el primero, y especialmente el quinto, son prácticamente idénticos a la forma del paréntesis:

( )

Con ellos, Cummings refuerza la representación visual del poema y el propio proceso de iconicidad que se reafirma verso a verso gracias al empleo de recursos tipográficos. Como ya mencioné en el apartado anterior, el autor deja en tres ocasiones la letra *e* sola, remarcando de esta forma la verticalidad del poema y de la caída de la hoja. Es por este tipo de procedimientos por los que se puede considerar la dualidad de estratos en el presente poema, que va más allá del simple alejamiento de las convenciones gramaticales para darnos una original visión de esta imagen otoñal.

### **Fonemas fricativos e iconicidad fonológica**

Desde el punto de vista de las propiedades fonéticas, hay que resaltar que este poema también las aprovecha, haciendo un uso reiterado de dos sonidos fricativos. Por un lado, el labiodental sordo, que aparece en los versos tercero y cuarto –*leaf / falls*–; por otro, el alveolar sordo, en los versos sexto y noveno –*falls ... loneliness*. A pesar de que la frecuencia no es demasiado cuantiosa, ambos son relevantes debido a la brevedad del poema.

Para Andreas Fischer existen tres tipos de iconicidad fonológica en función de cómo los sonidos reflejan, simbolizan o se relacionan con el mundo real: iconicidad auditiva, articuladora y asociativa (1999: 123). Según esta clasificación, el procedimiento empleado por Cummings se corresponde con la iconicidad auditiva, esto es, “a speech sound or speech sounds representing non-speech sounds or noises” (1999: 123). Esta conexión simbólica permite al lector acercarse con más detalle a esa imagen descrita por Cummings en sus versos: si leemos el poema en voz alta en lugar de

observarlo o leerlo para nosotros, comprobaremos la fuerte presencia de ambos sonidos con respecto al texto; sonidos que a su vez, representan el ruido de la hoja al caer, afectada por la acción del viento.

### Conclusiones

El análisis que he llevado a cabo sobre “1(a)” se ha centrado en la forma a través de la cual el lenguaje del poema consigue recrear el movimiento de la hoja al caer. Esta recreación se dispone no sólo a nivel conceptual, sino también a nivel fonético y visual: mediante la lectura del poema, sabemos que se trata de una hoja que cae, pero mediante determinados recursos lingüísticos somos capaces de escuchar y ver esa caída.

Por consiguiente, este análisis pone de manifiesto que nada es arbitrario en el poema de E. E. Cummings. Como hemos ido observando, hace falta desgranar el texto para darnos cuenta de qué recursos emplea y con qué efectos: se trata, pues, de tácticas fonológicas (la recreación del sonido de la hoja al caer), grafológicas (el uso de conciencia de determinadas letras y signos de puntuación, de espacios en blanco y rupturas de palabras), y gramaticales (el empleo de una oración marcada que se inserta visualmente dentro de una palabra). Es precisamente a través de este desmembramiento como podemos comprobar la minuciosidad de la técnica del autor, tan debatida a lo largo de su historia.

Gracias a todos estos recursos, la percepción del lector de la imagen descrita es más accesible, directa y clara que si el poema estuviera configurado de una forma tradicional. En definitiva, el proceso de lectura va más allá de lo lingüístico –aunque lo lingüístico es precisamente el punto de partida, y la base sobre la que se asienta este discurso poético– para alcanzar dimensiones sensoriales tales como la vista y el oído. Y es aquí, precisamente, donde el autor de Cambridge ha sido capaz de regalarnos una obra totalmente nueva dentro de la literatura norteamericana del siglo XX: ésta es su contribución.

### Obras citadas

- Busse, Beatrix and Dan McIntyre 2010: “Language, Literature and Stylistics”. Dan McIntyre and Beatrix Busse, eds. *Language and Style*. Basingstoke: Palgrave Macmillan. 3-12.
- Cummings, Edward Estlin 1958: *95 Poems*. Nueva York: Harcourt Brace.
- Demarcq, Jacques 2004: “Translated from the Cummings”. *Spring* (New Series) 13: 104-110.
- Fischer, Andreas 1999: “What, if Anything, is Phonological Iconicity?”. Max Nänny and Olga Fischer, eds. *Form Miming Meaning. Iconicity in Language and Literature*. Amsterdam: John Benjamins. 123-34.
- Kennedy, Richard S. 1994 [1980]: *Dreams in the Mirror. A Biography of E. E. Cummings*. Nueva York: Liveright.
- Landles, Iain 2008: *The Case for Cummings. A Reaction to the Critical Misreading of E. E. Cummings*. Saarbrücken: VDM Verlag.
- \_\_\_\_\_ 2001: “An Analysis of Two Poems by E. E. Cummings”. *Spring* (New Series) 10: 31-43.
- Short, Michael 1996: *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*. Londres: Longman.
- Simpson, Paul 2004: *Stylistics*. London: Routledge.

- Tanabe, Yoshihiro and Kunihiro Kaneko 1994: "Behaviours of a falling paper". *Physical Review Letters* 73: 1372-1375. <http://chaos.c.u-tokyo.ac.jp/papers/pr/tanabe94.pdf>
- Terblanche, Jean Etienne 2002: "Cummings' 'l(a)': Solitude, Solidarity, Wholeness". *Spring* (New Series) 11: 52-65.
- Turco, Lewis 1994: "Corn and Creativity: The Paradoxes of E. E. Cummings". *Spring* (New Series) 3: 72-76.
- Webster, Michael 2010: "Cummings Silent Numerical Iconic Prosody". Stephanie Glaser, ed. *Media inter Media. Intermediality in the Arts, Essays in Honor of Claus Clüver*. Amsterdam: Rodopi. 423-38.
- Welch, Mychael Dylan 1995: "The Haiku Sensibilities of E. E. Cummings". *Spring* 4: 95-120.



**THIS TEXT IS PART OF THE VOLUME:**

Martín Alegre, Sara (coord. and ed.), Melissa Moyer (ed.), Elisabet Pladevall (ed.) & Susagna Tubau (ed.). *At a Time of Crisis: English and American Studies in Spain*. Departament de Filologia Anglesa i de Germanística, Universitat Autònoma de Barcelona/AEDEAN, 2012. ISBN-10: 84-695-4273-7, ISBN-13: 978-84-695-4273-6. Available from [www.aedean.org](http://www.aedean.org)