



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Colegio de Letras Modernas

**Una lectura de la materialidad textual.
El juego de las grafías en tres poemas
de e. e. cummings**

Tesina

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLESAS)

PRESENTA:
ATENAS LETICIA GARCÍA GÁMEZ

ASESORA: DRA. EMMA JULIETA BARREIRO ISABEL



MÉXICO D.F.

2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

love's function is to fabricate unknownness

e.e.cummings

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a las personas que me acompañaron a lo largo de mis estudios universitarios y fueron pilares importantes en mis momentos de duda y de tensión.

A mis sinodales, Claudia Lucotti, Susana González Aktories, Emma Julieta Barreiro, Irene Artigas y Argel Corpus, por haber leído esta tesina y haberme guiado en su elaboración al cuestionar atentamente mis argumentos o darme nuevas perspectivas que no había considerado. Al final siento que el ejemplar que tenemos en nuestras manos no contiene sólo mi voz sino también las de ellos.

A los profesores que sin estar involucrados directamente fueron y siguen siendo una inspiración para mí como personas y como académicos en especial a la Dra. Lourdes Domínguez y al Dr. Gabriel Linares, quienes me enseñaron tantas cosas y me acogieron bajo su tutela.

A mi familia porque cuando necesitaba que me escuchasen con mis ideas siempre estuvieron allí para decirme qué no entendían o sus puntos de vista, no importaba si los mantenía durante semanas viendo una página con palabras fragmentadas que los desconcertaban.

A Miguel por brindarle a este proceso de titulación humor y risas que me mantuvieron positiva y con ganas de seguir adelante.

Índice

Introducción	1
Capítulo 1: Lectura instituida y materialidad textual	9
I. Lectura instituida: convenciones e implicaciones.....	9
II. Lengua fonémica y grafémica	14
III. El papel del texto en la teoría	20
Capítulo 2: Lectura gráfica, la experiencia visual	25
Capítulo 3: Lectura orgánica	40
Capítulo 4: Lectura gozosa.....	53
Conclusiones	66
Bibliografía.....	70

Una lectura de la materialidad textual: el juego de las grafías en tres poemas de e. e. cummings

Introducción

Las guerras son grandes transformadores mundiales. Éstas, con la tecnología desarrollada durante los años de conflicto, cambian a la sociedad no sólo en cuestiones cotidianas sino en términos ideológicos y económicos Sin duda alguna, la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias provocaron un cambio en la forma de concebir al mundo, de esta forma inicia, el “breve siglo veinte”, de acuerdo con el historiador Eric Hobsbawm.¹ Esto repercutiría en todos los ámbitos, y con mayor razón, en el literario, pues el lenguaje, tanto herramienta humana como elemento central de la creación literaria, ayuda a estructurar y a comprender la realidad en la que se produce.

Este inicio de siglo dio forma a diversos movimientos artísticos y literarios como las vanguardias, las cuales cuestionaban las perspectivas asentadas como habituales en la tradición. Asimismo ponían en duda el uso del lenguaje y la capacidad de la palabra para comunicar, ya que ambos estaban controlados por las normas de difusión mediática masificada. Muestra clara de estos cuestionamientos son dos ensayos de Walter Benjamin que destacan transformaciones importantes del pensamiento con respecto al lenguaje. En “El narrador” (1936) habla de una pérdida de la experiencia y por otro lado, en su ensayo “La obra de arte en la época de su

¹ Eric Hobsbawm, *apud* Leigh Wilson, *Modernism*, p. 39. Para Hobsbawm el siglo veinte comprende desde 1914, con el estallido de la primera Guerra Mundial, hasta 1989, con la caída del muro de Berlín, por los múltiples sucesos económicos, históricos y sociales que dieron forma a la época y revolucionaron el pensamiento que aún hoy nos influye.

reproductibilidad técnica” (1936) habla de cómo el receptor pierde contacto con la forma originaria de creación del arte y lo adquiere como un producto de consumo. Ambos ensayos giran en torno a una preocupación con respecto a la forma en la que se altera la percepción del mundo y con respecto a cómo se daba un nuevo uso a los conceptos con los que se definían, pues los rápidos cambios sociales y tecnológicos obligaban a grandes modificaciones en la relación establecida entre los sujetos y su realidad, pero también con el arte. A pesar del predominio de la producción masificada, en el escenario estadounidense las revistas pequeñas como *Poetry*, *Little Review* y *Dial*, las cuales surgieron con la disminución del costo de impresión y de papel desde finales del siglo XIX,² abrieron un espacio de difusión para las obras literarias en las que se cuestionaban el uso del lenguaje como medio de comunicación y lo transformaban en expresión de su propia esencia y no sólo como puente entre una idea y el público.

Este acto de poner en duda al lenguaje provocó que artistas plásticos y escritores “[revolucionaron] las maneras [de relación] entre los textos literarios y el mundo en el que eran producidos”,³ con esto hacían que sus obras tomaran una postura específica de resistencia. La literatura en inglés, desde la inglesa moviéndose hacia la estadounidense, especialmente a través del imagismo, se impregnó de las tendencias francesas de autores como Mallarmé, Rimbaud y Valéry, para quienes la relación entre la escritura y la página tenían un significado intrínseco más allá de la relación de producción. Y posteriormente a las vanguardias influyó a poetas concretos entre la década de los cincuenta y de los sesenta como Eugen Gomringer en Europa y el grupo brasileño Noigandres. Sus obras declararon que tenían que ver con una resistencia contra del uso del lenguaje cosificado usado únicamente como medio para consolidar la experiencia de lectura

² Cfr. Mark Morrison, “Nationalism and the Modern American Canon”, en *The Cambridge Companion to American Modernism*, p. 18.

³ L. Wilson, *op.cit.*, p. 8. La traducción es mía. A partir de este punto todas las traducciones de textos originalmente en inglés son mías.

convencional enfocada a la obtención de información y al entretenimiento. Uno de los escritores que recibió esta influencia francesa e imaginista, primordialmente del poeta Ezra Pound, fue el poeta y pintor estadounidense Edward Estlin Cummings, mejor conocido como e. e. cummings (1894-1962).⁴ Después de su servicio en el ejército hasta enero de 1919, cummings incursionó en el mundo del arte en la exposición de la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York con pinturas abstractas como *Sound Number 1*, a la edad de veinticuatro años. En estas pinturas se observan las influencias de pintores modernistas como Cézanne, Picasso, Gleizes y Gaudier-Brzeska, que obtuvo durante su aprendizaje autodidacta. En 1920, trabajó en la revista *Dial* siguiendo sus aspiraciones en el ámbito literario hasta 1921, año en el cual decidió ir a vivir a París por tres años en busca de perfeccionamiento e inspiración artística-plástica. Durante esos años, su reputación como pintor en Estados Unidos se desvaneció y con la publicación de *The Enormous Room* en 1922 y *Tulips and Chimneys* en 1923 se hizo de un lugar entre los escritores modernistas y experimentales de la época debido al inusitado empleo visual que le dio a las grafías y al espacio en sus poemas. La inclinación de cummings por crear un efecto inusitado en la experiencia del sujeto frente al poema comparte rasgos con la preocupación esencial de los poetas de vanguardia de la época de legitimar una resistencia al lenguaje cosificado, que se usa como medio para entretener en lugar de ser expresión en sí mismo.

El empleo y la disposición de la materialidad textual en los poemas fragmentarios de e.e. cummings expresan una inquietud por la experiencia del lenguaje como expresión y por tanto con respecto a la experiencia de lectura. Esta preocupación se remonta a las bases sensoriales de la experiencia de la lectura, en lugar de centrarse en las convenciones que mantienen el acto de leer como estricto medio de comunicación abstracta. El desarrollo de las capacidades lectoras tiene

⁴ Su nombre se abrevia de esta manera, en minúsculas, como señal del uso particular de la tipografía en sus poemas. A partir de este punto toda referencia a su nombre se mantendrá en minúsculas.

que ver con esta cualidad comunicativa del texto. En estos términos se considera que la linealidad es signo de seriedad y que el goce de la lectura sólo debe darse a un nivel intelectual. No obstante, se olvida que el contacto con el texto es primordialmente visual y que el carácter material del mismo influye en la lectura, además de que aporta significado a su contenido. En el caso de los poemas fragmentarios de cummings, estos factores materiales del texto son fundamentales, pues vinculan pero también diferencian, materialidad y contenido.

El análisis que se llevará a cabo en esta tesina explora, desde el punto de vista de la teoría de la lectura y de la recepción, la experiencia de lectura que ofrecen tres poemas de cummings, tomados de la colección *No thanks* (1935), el número # 63, el # 13 y el # 40, los cuales se tratarán en los siguientes capítulos. La razón por la cual se eligió esta colección y estos poemas es porque son los más representativos en cuestión de la materialidad textual y los temas al respecto de la misma que a esta tesina conciernen. En esta investigación el término “poema fragmentario” que se adscribe a los poemas que se analizarán se hace para marcar una diferencia entre los poemas que muestran palabras seccionadas por espacios o signos gráficos en la página para sobresaltar la materialidad del texto impreso de los poemas de cummings que siguen una linealidad como sus sonetos. Si bien los sonetos no juegan con el elemento material tampoco siguen de manera estricta la forma del soneto. Sin embargo, esta colección y los poemas contenidos en ella fueron de las creaciones más osadas con respecto a la propuesta que enfatizaba la materialidad de los poemas. Por esta razón, la colección de poemas fue rechazada por catorce casas editoriales hasta que finalmente cummings decidió autopublicar su libro. El título de esta colección era originalmente *70 poems*, pero cummings cambió el título a *No Thanks*, haciendo alusión a la amable negativa que los editores le dieron. Asimismo dedicó su primer poema de la colección a los editores que rehusaron publicar su libro.

A partir de esta selección de poemas se estudiará el cuestionamiento de cummings a las convenciones establecidas en la experiencia de lectura que dan prioridad a la supuesta seriedad de un texto por su linealidad textual y sus abstracciones semánticas. Esto se hará analizando la materialidad textual de los poemas. cummings presta especial atención a tal materialidad al momento de crearlos; y ésta pretende hacer partícipe al lector de una experiencia sensible y consciente del acto de lectura disputando la estandarización de la lengua escrita como un mero instrumento de comunicación semántica-abstracta. Al tomar en cuenta las características de los poemas relevantes para este análisis, propongo tres ejes principales para su estudio: el primero o “lectura gráfica”, que reconoce y estudia la materialidad visual de las palabras en el texto en relación con el acto de lectura; el segundo o “lectura orgánica”, que explora la estructura del texto y la del acto de lectura conjugados en el cuerpo del sujeto que lee; y por último, el tercero o “lectura gozosa”, la cual invita al lector a incidir en la construcción del texto.⁵ Todas ellas en oposición al papel pasivo del receptor en la lectura convencional.

El primer capítulo habla necesariamente de la lectura instituida, es decir, de las convenciones de esta actividad. En primera instancia, se explora la definición de la lectura en la tradición literaria como comunicación entre autor y lector, y como proceso de abstracción. Para ello, se construye un diálogo con las posturas críticas acerca de la lectura. En segunda instancia, se presentan las implicaciones de esta lectura instituida que deja de lado la importancia de la materialidad del texto y que la considera como mero soporte. En seguida, se habla de la diferencia entre materia y contenido con respecto a los sistemas de lengua grafémicos y fonéticos. Éstos finalmente expondrán la importancia del texto como objeto en relación con el lector dentro

⁵ Estos ejes y sus nombres no fueron tomados de ninguna otra teoría. Son ejes que desde mi punto de análisis nombré para ayudar a mi investigación.

de la teoría de la recepción. La definición de este contexto amplio, que limita la experiencia de la lectura, establece aquello a lo cual se resiste la propuesta de los poemas de e. e. cummings.

El segundo capítulo inicia el análisis de los poemas de cummings enfocándose en el #63 desde el punto de vista de la experiencia de lectura gráfica, es decir, la que considera la materialidad visual de las palabras como imagen impresa. En este poema, cummings manifiesta un interés en la palabra escrita como experiencia material de la lectura correlacionándolo con las imágenes evocadas por las palabras a nivel semántico, es decir, que cummings como escritor no puede separarse de cummings como pintor. Lo que este capítulo pretende es mostrar que se puede rastrear la experiencia pictórica de los poemas de cummings dentro del mismo ámbito de la lectura, tomando en cuenta puntos esenciales de la teoría de la lectura y de la recepción, pues el texto se nos presenta como un poema susceptible de ser leído y no como un cuadro en una galería.

El tercer capítulo trata sobre la lectura orgánica. Aquí se advierte que tanto el texto como la lectura se conforman de elementos estructurados que se conjuntan en el individuo lector por medio de procesos corporales. Se estudiará el poema # 13, retomando elementos del # 63 visto en el capítulo anterior. Por un lado, el texto, como concepto genérico, “es un objeto complejamente estratificado”;⁶ y es por esta cualidad que el texto existe ante el lector como un objeto que plantea sus propias reglas de lectura. En el caso del poema # 13 de cummings, estas reglas están dadas por su cualidad fragmentaria, la cual propone un acercamiento específico al texto para su lectura. Por otro lado, la estructura del poema remite a procesos concretos de la estructura fisiológica de la lectura, llevados a cabo por el individuo.

⁶ Angélica Tornero, “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, p. 161.

El cuarto capítulo se ocupa de discutir la manera en que los elementos gráficos y estructurales de los poemas, analizados en los dos capítulos anteriores y el poema # 40, provocan una lectura activa y creativa por parte del lector. Este capítulo pone especial atención a la relación estrecha entre objeto y sujeto que, como sugiere la teoría de la recepción de Iser, provoca el goce del juego en la lectura. El análisis de la lectura que llamo orgánica se apega más a la cualidad de las grafías que estimulan un juego; la lectura gozosa por su parte se enfoca a rastrear las posibilidades de interpretación que la fragmentación sugiere al lector. En esta sección se discute cómo los poemas desplazan al lector de su situación pasiva de receptor hacia una actitud de lector-escritor. El juego de las grafías provoca un placer de creación en el proceso de lectura, favoreciendo lo que Barthes ha llamado “la huella del deseo que queda en el interior de la lectura”.⁷

La lectura de los tres poemas de cummings contenida en esta tesina tiene como interés principal la respuesta del lector en diferentes niveles a la visualidad de los poemas. En otras palabras, la lectura de la materialidad textual se centra en la manera en la que se configura dicha acción lectora con respecto a los estímulos, especialmente visuales, de los poemas fragmentarios y su relación con el contenido. Con la finalidad de precisar la respuesta sensorial de esta lectura se proporciona un amplio marco teórico que concilia elementos de la teoría de la lectura y la teoría de la recepción. Posteriormente, esta primera parte de puntualidad teórica se relaciona con la lectura de los poemas mostrando dichos puntos y agregando un análisis lingüístico que corresponde a la lectura a nivel de contenido. Aunque el marco teórico pareciera retrasar el análisis del poema, éste es necesario para sustentar la subsiguiente deliberación de significado. A su vez, este análisis de significado, son sustento en la sintaxis y en la semántica, del contenido responde a un acercamiento crítico a los textos a través de una lectura minuciosa dentro del

⁷ Roland Barthes. “Sobre la lectura”, en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, p. 42.

mismo. Esta lectura minuciosa de los poemas de cummings muestra la relación entre materialidad y contenido. De esta manera, la lectura de los poemas fragmentarios de e.e cummings que se hace en esta tesina pretende englobar esta acción dentro de una relación recíproca ideal entre texto y lector a través de los estímulos sensoriales y la respuesta de abstracción del segundo. Esencialmente, las propuestas de mi tesina giran en torno a preguntas acerca del papel que ejerce la percepción sensorial del texto en la actividad de la lectura, para ser más precisa la visual. Los acercamientos que ofrecen las teorías de la lectura y de la recepción ayudan a entender los poemas de cummings como una experiencia integral de los lectores que abarca desde lo sensorial hasta la estrecha relación que se establece con el texto en el juego intelectual. También estudia las consecuencias que esta relación tiene en la reconfiguración de la posición del lector ya no como agente pasivo sino como actor partícipe en la creación del significado de los elementos de configuración sensorial de la lectura y de los semánticos, articulando, así, la experiencia perceptual del lenguaje escrito en su lectura.

Capítulo 1: Lectura instituida y materialidad textual

I. Lectura instituida: convenciones e implicaciones

La lectura, en su sentido más llano, está definida como “acción de leer” o “interpretación del sentido de un texto”⁸ y como tal se entiende que en dicha práctica un sujeto incide sobre un objeto o sobre su entorno descodificándolos; en otras palabras, encuentra un sentido en ellos. El inconveniente de esta definición, no sólo dentro de un contexto literario, está en el hecho de que la lectura no se deriva exclusivamente de la forma en la que el sujeto tiene un impacto sobre el texto sino que éste tiene que entrar en contacto con la realidad material del objeto, es decir, el texto, y por tanto, también con la repercusión que éste tiene sobre el sujeto para que la actividad que llamamos lectura se efectúe. De ello deviene la necesidad de una definición que incluya a ambos, la cual puede enunciarse como una actividad que surge de dos polos que interactúan entre sí: el sujeto o lector y el objeto o texto. No obstante, el estudio de esta relación se complica al intentar definir y analizar cada polo, pues no siempre hay un convenio en la naturaleza de ambos polos. Muestra clara de esta disputa es que el tema ha sido abordado desde diversos puntos de vista tanto dentro de un marco de crítica literaria como dentro de uno pedagógico-psicológico, además varios autores también han encarado este tema desde sus posturas como escritores.

Para apoyar el marco teórico de esta investigación se discutirán las definiciones sobre la lectura de Schopenhauer y Proust porque son relevantes con respecto a la vigencia que tienen en la forma convencional en que se concibe la lectura, pero también muestran lo que sus planteamientos no consideran. Ello indica la dificultad de definir la relación lector-texto, o sujeto-

⁸ Definiciones tomadas de la RAE.

objeto, que da principio a la lectura. Proust escribió de manera crítica acerca de las correspondencias entre los dos polos que existen. No obstante, él no coincide con la dualidad lector-texto y, como autor, proponía la dualidad autor-lector de la siguiente manera: “la lectura de todos los buenos libros es como una conversación con los hombres más ilustres de otros siglos que fueron sus autores”.⁹ La lectura como conversación es un punto de gran relevancia en la perspectiva de Proust, pues él mismo como autor se siente relacionado a otros autores por medio de este acto entre dos. Este autor no limita la lectura a un monólogo del escritor sino que se siente partícipe, como lector, de la conversación. La participación del lector es vital para una lectura dinámica como lo es la participación del receptor en cualquier diálogo. Sin embargo, la perspectiva de Proust deja ver un vacío desde el momento en el que no considera la importancia del impacto del objeto mediador que es el texto, el cual permite la conversación que él llama lectura. Relacionarse con el autor de la obra parece inmediato pero nunca lo es, ya que el texto está allí para expresar una parte material y mediadora de la conversación. Es así que se reafirma la noción desde la cual los polos de la lectura se definen como el lector y el texto.

Los procesos implicados en la interacción dentro de la actividad de la lectura son complejos pues actúan como mediadores y conectores entre ambos. Las teorías de la lectura y de la recepción han orientado sus estudios con respecto a estos procesos desde puntos de vista distintos, mas no excluyentes pues se vinculan entre sí al abordar el mismo fenómeno. La teoría de la recepción ha intentado explicar y desarrollar acercamientos críticos a esta actividad por medio de procesos cognitivos de interpretación, los cuales suponen la lectura como un acto que reside principalmente en el ámbito de la abstracción del receptor como creador del sentido de los textos. No se puede negar que el texto sólo adquiere sentido en la lectura.¹⁰ El texto no “logra su

⁹ Marcel Proust, *Sobre la lectura*, p. 30.

¹⁰ Wolfgang Iser, “El acto de la lectura”, *En busca del texto*, p. 121. Aquí se hace una paráfrasis de esta idea.

realidad”¹¹ hasta que un lector se le acerque y lo actualice y reproduzca en el tiempo por medio del acto de lectura, a pesar de que puede existir como objeto independiente. Por ello no puede olvidarse que el texto como objeto posee una realidad material y tiene incidencia sobre la construcción de sentido. Por esta razón, al estudiar el acto de lectura, no se puede dejar de lado las propuestas hechas por la teoría de la lectura que toman como primera línea de enfoque todos los procedimientos de la lectura que la materialidad del texto conlleva. Pedro Aullón de Haro, en *Teoría general de la lectura* explica que

un concepto amplio y general de la lectura no sólo ha de atender al ejercicio de la institución crítica [pues] en primer lugar, la lectura presupone un grado de recreación y de percepción y contemplación estéticas; y en segundo lugar, la lectura es proyectada cuando se habla de aquello que se ha leído, o sencillamente cuando hablan quienes han leído.¹²

En esta aseveración se puede apreciar la manera en la que el estudio del acto de lectura no puede encauzarse únicamente en la explicación abstracta que la crítica requiere, sino que debe tomarse en cuenta como una actividad con varios niveles. Estos niveles se refieren a procedimientos que apuntan a dos elementos que conforman el texto: la materialidad y su contenido, los cuales se retomarán con mayor profundidad más adelante. Por el momento basta con decir que la primera instancia de la lectura se centra en las realidades materiales del texto, lo que puede advertirse por medio de los sentidos. Como puede observarse, la segunda instancia a la que la teoría de la lectura toca un punto esencial de la teoría de la recepción cuando dice que la lectura es proyección comunicativa, pues para hablar de lo que se ha leído antes debe haber una interpretación de los signos impresos, es decir, una abstracción, para formarse una idea del contenido. Proust decía que el texto dentro de un libro era una “reproducción de las obras de arte

¹¹ *Ibid.*, p. 139.

¹² Pedro Aullón de Haro, “Teoría general de la lectura”, en *Teoría de la lectura*, p. 13.

[confiadas] a un marco de madera labrada”,¹³ pero la importancia de la presentación de un texto va más allá de ser un simple receptáculo de la obra ya que influye en el primer acercamiento al texto y consecuentemente con su interpretación, por ello se deben tomar en cuenta los puntos de análisis crítico que el primer nivel de la teoría de la lectura proporciona para entender a la lectura, en un primer momento, desde el punto de vista de lo sensorial.

Es importante observar que “la palabra ‘texto’ [tiene] considerables ampliaciones,”¹⁴ las cuales conllevan una necesidad de acotarla cada vez que se usa, situación que no es ajena a los fines de esta investigación. El texto se ha relacionado anteriormente con la palabra objeto y por tanto está condicionado en un principio por sus materiales perceptibles;¹⁵ sin embargo, también se toma en cuenta el hecho de que “el texto de una obra es el discurso que la constituye”.¹⁶ El texto se reconoce como una estructura dual que, por un lado, es asible por medio de los sentidos y, por otro lado, lo es por el intelecto. La lectura y el texto se presentan como una dualidad que requiere de procesos sensoriales e intelectuales interrelacionados. Convencionalmente los análisis que se hacen de manera más extendida en el ámbito literario, sin ser exclusivamente así, son en el nivel de la abstracción pero los poemas a analizar en esta tesina de Cummings obligan a una reconsideración de la instancia primordialmente material del texto, pues como propone Roger Chartier

las transacciones entre las obras y el mundo social no consisten únicamente en la apropiación estética y simbólica de objetos comunes, lenguajes y prácticas rituales o cotidianas, [pues] conciernen más fundamentalmente a las relaciones múltiples,

¹³ M. Proust, *op. cit.*, pp. 18-19.

¹⁴ José Enrique Fernández Martínez, “El texto”, en *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*, p. 15.

¹⁵ De igual manera, me parece pertinente evitar pensar a las dimensiones materiales del texto como exclusivamente inscritas en papel pues los nuevos soportes tecnológicos permiten distintos tipos de materialidades sobre pantallas.

¹⁶ J.E. Fernández Martínez, *op. cit.*, p. 17.

móviles, inestables y anudadas entre el texto y sus materialidades, entre la obra y sus inscripciones.¹⁷

En el contexto de la lectura, el hincapié de Chartier con respecto a las materialidades que conforman al texto repercute en la relación que éste tiene con los lectores, ya que sus características determinan el proceso de lectura. La investigación de esta tesina se enfoca en la incidencia que la presentación material del texto, o materialidad del texto, tiene sobre el acto de la lectura para crear y provocar interés en la misma. Se reflexionará acerca de la influencia que tiene la materialidad para incentivar la lectura, ya que la lectura debe “[conservar] la posibilidad de la inspiración y toda la fecundidad del trabajo de la mente”,¹⁸ sin separarse de la materia. Reparar en la materialidad que conforma el texto es de suma relevancia debido a que “la diversidad de la materia usada para [la] reproducción [material de las obras] determina los diferentes tipos de arte: el arte plástico, la poesía, la música”,¹⁹ y también, define diferentes tipos de acercamiento al texto que transforman la experiencia de lectura.

La materialidad del texto como tema central de la investigación genera preguntas acerca de su lugar en los procesos de lectura. Además de situar dicha materialidad dentro de la teoría de la recepción, que se centra más en la abstracción. Para ello, se analizará primero la característica material del texto en el contexto de la división de la lengua entre sus peculiaridades gráficas y fonémicas, en el siguiente apartado. La diferencia entre ambas características propias de la lengua pondrá de manifiesto la distinción entre la idea contenida en la obra y la materialidad textual de la misma dentro del acto de lectura en relación con el lector.

¹⁷ Roger Chartier, “¿Qué es un libro?” en *¿Qué es un texto?*, pp. 13-14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 32.

¹⁹ Agustín Izquierdo, “Prólogo”, en *La lectura, los libros y otros ensayos*, p. 24.

II. Lengua fonémica y grafémica

A diferencia de los textos para lectores con necesidades específicas como los desarrollados en sistema braille que se perciben con el tacto, la mayoría de los textos, a los cuales se hará referencia aquí, tienen como característica primordial una relación estrecha entre su realidad material y el sentido de la vista. Es por ello que se considera que su esencia es visual, en relación con el nivel sensorial de la lectura. Si bien el sentido del oído también interviene en la lectura de poesía y en gran parte en la obra de Cummings este aspecto es significativo, esta investigación pondrá más atención a la relevancia de la propuesta visual de los poemas al ser su objetivo el análisis de la materialidad textual en el énfasis en lo observable.

Para valorar al poema como el objetivo específico de análisis tenemos que tomar en cuenta que por un lado, la idea es una concepción abstracta y por tanto inmaterial que puede encontrar diferentes expresiones; por otro lado, la forma en la que se moldea la expresión de la idea determinará la entidad de la otra frente a las demás. En los poemas de Cummings se encontrará que hay un mayor peso en la forma visual, la cual da forma a la idea y se interrelaciona en momentos específicos con la sonoridad.

No obstante antes de iniciar con este análisis conviene explicar la relación entre lo material y lo abstracto de una lengua. Esto puede entenderse desde la correspondencia de lo escrito y lo oral. De manera frecuente, se tiende a pensar que la oralidad de una lengua está ligada más estrechamente a la abstracción de signos lingüísticos y que la escritura corresponde a su forma material como imagen.²⁰ Por ello se hace esta división con el fin de entender las particularidades de la escritura y de la oralidad. Tomando en cuenta la división anterior, la abstracción o idea, que intenta comunicarse, se sitúa en relación cercana al campo fonémico, es decir, con los sonidos del lenguaje por su aparente inmaterialidad. Desde este punto de vista, la

²⁰ Véase el análisis posterior de la referencia que hace Nina Catach para definir cada sistema de lengua.

abstracción conceptual se circunscribiría a los fonemas y estos a su vez se concretaría al transformarse en escritura, la cual estaría sujeta a la lectura. Mas Nina Catach observa que no se circunscriben sino que se diferencian al decir que

la escritura pertenece, por su modo de expresión, al mundo de la imagen pero de manera excepcional, ha sabido plegarse enteramente al rigor sistemático y altamente abstracto del universo de los signos lingüísticos [por lo tanto hoy se acepta] que, de lo oral a lo escrito se trata más bien de dos formas de expresión.²¹

Si bien tanto lo oral como lo escrito se relacionan dentro del marco de un idioma en común, tienen características que las marcan de dos maneras distintivas: lo escrito está determinado por signos específicos de la lengua escrita: puntuación, mayúsculas, tildes y espacios, los cuales son marcas en la página que no existen en la oralidad; mientras lo oral se manifiesta mediante la palabra hablada por medio de entonaciones, pausas y conexión entre letras y palabras. No obstante, no se debe pensar a lo oral como algo exento de materialidad, pues, como se menciona anteriormente, la sonoridad también es un elemento material que se percibe por los sentidos aunque sea una materialidad más efímera que la escritura si no es grabada. A partir de estas distinciones, para su definición, es viable la consideración de dos lenguas derivadas de la norma lingüística universal: la lengua fonémica y la lengua grafémica.²²

Para entender la diferencia de la lengua grafémica de otras formas de expresión visual también es fundamental considerar lo que la separa de la lengua fonémica, debido a que ambas comunican. En ocasiones se les puede confundir con una misma expresión. Ambos son sistemas de lengua que se relacionan en el acto de lectura pues el sistema grafémico permite la lectura del sistema fonémico para llevar la lectura de lo visual a la abstracción. La principal diferencia que se

²¹ Nina Catach, "La escritura como plurisistema, o teoría de la L prima", en *Hacia una teoría de la lengua escrita*, p. 331.

²² *Ibid.*, p. 13.

debe valorar es que no son un reflejo de la otra y por tanto no son equivalentes, es decir, que no hay una correspondencia de igualdad entre ambas. Así como se descubrió que al plasmar la realidad en las novelas existía un error semántico entre la realidad y el realismo,²³ el cual era difícil de resolver o de compensar, también el lenguaje escrito evidenció que es distinto en esencia y estilo del lenguaje hablado. Una instancia de esta distinción es que el sistema de lengua fonémico se inclina más hacia la oralidad y el acto de su comunicación en el sentido del oído. Por otro lado, el sistema grafémico de la escritura requiere del sentido de la vista en un proceso de reconocimiento de las estructuras de la palabra para su abstracción, sin perder su autonomía, pues se percibe y se interpreta de manera distinta. Aunque se podría objetar que la diferenciación entre sentidos receptores no es suficiente para pensar en una división, la distinción en los procesos de cognición y aprehensión con respecto a cada sistema de lengua lo sustentan.

El filósofo alemán Arthur Schopenhauer escribió al respecto que “el fin de toda escritura es despertar, en la razón de otro, ideas por medio de signos visibles [...] porque la escritura alfabética se reduce a un signo del signo”.²⁴ La relación que Schopenhauer encontraba entre la oralidad y la escritura era todavía de limitados alcances; el considerar que la escritura es un signo visual dependiente en su totalidad del signo auditivo es una idea que se manejó durante poco más de medio siglo y después sirvió de base para las investigaciones de lingüistas como la de Saussure. A pesar de que en las consideraciones de Schopenhauer la escritura todavía parece subordinada a la oralidad en el sentido alfabético,²⁵ también este filósofo pone énfasis en la comunicación de ideas por medio de lo visual, con lo que plantea una separación de la oralidad para llegar a la contemplación estética por medio de las ideas escritas. No obstante, para él la

²³ Ian Watt, *The rise of the novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, pp. 11-12.

²⁴ Arthur Schopenhauer, “Sobre el lenguaje y las palabras”, en *La lectura, los libros y otros ensayos*, p. 194.

²⁵ N. Catach, *op.cit.*, p. 320. Catach hace referencia a cómo “se tiende a pesar que el alfabeto, en su forma “pura”, estrictamente fonológica, y por lo tanto ampliamente dependiente de una norma oral preestablecida, representa un ideal; sin embargo, la experiencia prueba lo contrario”. Se aludirá a esta relación del alfabeto con la fonología posteriormente.

esencia de la comunicación recae principalmente en una lengua oral, lo cual subordina y limita el lenguaje escrito. El afirma que:

tenemos, pues, una lengua auditiva antes que imaginemos siquiera una lengua visual: con todo, consideramos más idóneo reducir la última a la primera, que concebir o aprender una lengua nueva y completamente diferente por el ojo...²⁶

Situar el lenguaje escrito como una simple herramienta del lenguaje oral borra nuevamente las líneas que Schopenhauer apenas lograba intuir al decir que un signo visual podía conllevar una idea. Esto se debe a que el alfabeto que se usa en Occidente es fonológico y por ello la división entre oralidad y escritura apenas se percibe; para culturas que usan un alfabeto ideográfico la diferencia no sorprende, ya que las palabras escritas significan ideas y no sonidos.

La subordinación del lenguaje escrito al fonológico se debe a la “teoría fonocéntrica”, la cual implica que “en casi todo Occidente, y bajo el dominio de la escritura fonética, se ha privilegiado el lenguaje hablado [...] con respecto a él, [y por ello], el lenguaje escrito apenas sería una imagen reiterada, una reproducción auxiliar”.²⁷ No obstante se ha hecho una revaloración de esta teoría desde una perspectiva más centrada en la escritura. Esta disciplina lingüística es la grafémica, la cual estudia los signos gráficos en sus unidades mínimas de escritura (grafemas), similar al estudio de los fonemas en la fonología. No obstante, Catach pone énfasis en que “la fonología estudia solamente la segunda articulación del lenguaje, las unidades ‘cenémicas’ de lo oral. En cambio, la grafémica se ocupará a la vez de las unidades ‘vacías’ y las unidades ‘plenas’, de primera articulación”.²⁸

En la escritura, los lingüistas aclaran que hay dos articulaciones: unas de primera articulación, las cuales se refieren a los grafemas que en sí mismos contienen su significado y que son llamados pleremas, ejemplo de esto son grafemas como números (3,19) y símbolos (#, \$) que

²⁶ A. Schopenhauer, *op.cit.*, p. 195.

²⁷ José Martínez de Sousa, “Presentación”, en *Manual práctico de estilo*, p. 12.

²⁸ N. Catach, *op. cit.*, p.13.

se usan en la escritura; las de segunda articulación son las llamadas cenémicas que hacen referencia a un fonograma, es decir, una letra o grupo de letras que representan un fonema. La diferenciación de estos tipos de grafemas ayuda a estudiar a la lengua escrita en diferentes grados de relación con la oral. Esto es relevante para los poemas de cummings pues él usa los grafemas de primera articulación para enfatizar la capacidad de la grafía para comunicar en sí misma. Como trazo, la grafía se conforma dentro de su propio significado antes de entrar en relación con otros sistemas de significación. Consecuentemente las relaciones entre la lengua escrita y la hablada existen pero en diferentes grados y la segunda no subordina las premisas en las que se funda del sistema grafémico.

Saber discriminar las características de cada lenguaje favorece el estudio de la escritura desde el punto de vista de la lectura como una actividad mediante la cual se significa. El marco grafémico de la lengua, al cual se hará referencia a partir de ahora como lenguaje gráfico, no es sólo un contenedor o formato en el que se vierten las ideas sino que es un lenguaje en sí mismo, el cual, en su complejidad, se descifra por medio de la lectura. Materialidad y contenido son distintos y al mismo tiempo se interrelacionan en la lectura. Darle a la escritura cierta distancia de la abstracción de ideas da como resultado la posibilidad de reflexionar en las maneras en las que la materialidad del texto encarna un significado acorde o en contraste con el contenido comunicado dentro del texto. Asimismo, en poemas fragmentarios como los de cummings, la consciencia de la independencia e interdependencia entre ambos sistemas de lengua, tanto el material como el de contenido, dentro del acto de lectura ponen al lector un reto al intentar trazar estas interrelaciones que requieren tanto de sus sentidos como de su intelecto.

Por otro lado, es relevante encontrar un interés en las capacidades de expresión de la materialidad en la tradición literaria y editorial precursora de las vanguardias, pues influye en la obra de cummings significativamente. El interés por la materialidad de los textos no es exclusivo

del poeta e.e. cummings sino que tiene una amplia repercusión durante el periodo de entreguerras en las obras de varios autores como Gertrude Stein y Williams Carlos Williams. Es importante tomar en cuenta que este énfasis en la materialidad del texto encuentra sus raíces en años anteriores en lo que Jerome McGann llama “el Renacimiento de la Impresión” en su libro *Black Riders*.²⁹ A su vez, él traza el resurgimiento del arte de la impresión dentro de la corriente estética de los Prerrafaelitas, “cuya devoción por las materialidades de la expresión aceleraron [su] progreso”.³⁰

En este Renacimiento, McGann menciona a Yeats y la labor en su imprenta como precursores de las vanguardias que destacaba la materialidad de los textos. Él basó su técnica de impresión en el trabajo de poetas como William Blake y William Morris. Dicha conexión se presenta por medio de la influencia de Emery Walker, quien guió, primero, a Morris en la fundación de Kelmscott Press, y después, impulsó el establecimiento de Dun Emer y Cuala Press en 1902 por Elizabeth Yeats.³¹ Estas editoriales pusieron especial cuidado y dedicación en crear publicaciones de alta calidad, de esta manera mostraban ya una resistencia a la producción masiva de textos que afecta la creación y concepción de escritura de los poetas modernistas y experimentales de principios del siglo veinte. En el continente americano, en Estados Unidos, MacGann observa un paralelismo en gustos editoriales en la firma estadounidense Copeland & Day, la cual mantenía el espíritu Prerrafaelista con respecto al cuidado de la impresión y su estética.³² Por el lado de los poetas, Emily Dickinson se muestra como pionera del aspecto visual de la escritura. También el poeta Ezra Pound muestra en su obra la herencia de este periodo de florecimiento de la impresión con la “determinación de descubrir nuevos modelos de expresión

²⁹ Jerome McGann, “Modernism and the Renaissance of Printing ...”, en *Black Riders*, p. 3.

³⁰ *Ibid.*, p. 24.

³¹ *Ibid.*, p. 5.

³² *Ibid.*, p. 18.

poética” que marcó a otros poetas de las vanguardias.³³ Finalmente, McGann alude a la obra de Gertrude Stein, en especial en *Stanzas of Meditation*, como un sistema de lenguaje que se expone en la inmediatez de experiencia textual, aunque su expresión visual con respecto a la forma de impresión no sea experimental. En este contexto, los poemas de e.e.cummings no están aislados sino conectados con una tradición previa que se apoya en la importancia de la materialidad de los textos en su relación con el contenido de los mismos. Asimismo, esta tradición no termina con las vanguardias sino que se proyecta al futuro con expresiones como la de los poetas concretos en los años sesenta y setenta quienes llevan al límite su interés por la materialidad de los signos.

III. El papel del texto en la teoría

El segundo apartado abordó la diferencia entre trazo y sonido dentro de un mismo sistema de lengua, los cuales se ven implicados en el proceso de lectura y en la configuración de un texto y sus materialidades. Esta diferenciación puso énfasis en estas últimas y en su valor dentro del proceso de lectura, por tanto, con su potencial relación frente al lector. Esta tercera sección pondrá el texto en su cualidad material dentro del contexto de la actividad lectora desde el punto de vista de las teorías que servirán como marco teórico a esta tesina, prestando especial atención a su lugar en la teoría de la recepción.

La teoría de la lectura se enfoca en toda la gama de procesos plásticos, fisiológicos y cognitivos con los que el lector se enfrenta al texto para asimilarlo. Sin embargo, la teoría de la recepción se orienta al acto de interpretación que se da en la lectura. Helena Beristán define recepción como “el proceso creador de sentido, realizado por el destinatario de un mensaje, que procura seguir las instrucciones señaladas por la apariencia lingüística del mismo, ya que se

³³ *Ibid.*, p. 19.

establece una interacción entre la estructura de la obra y el receptor”.³⁴ La significación del texto por parte del lector coloca al texto como una guía para la interpretación. Entonces, si en el caso de la teoría de la lectura se toma al texto desde su condición de objeto hasta su discurso, en el caso de la teoría de la recepción la noción de texto es más apegada a la de un tejido discursivo que lo constituye a nivel semántico. No obstante, se considera que el texto tiene cierta incidencia dentro del acto interpretativo pues da ciertas pautas a seguir en las que el lector basa su acción de lectura.

Cuando se habla de teoría de la recepción se tiene que estar consciente de que no hay una sola teoría de la recepción sino que son varias, con distintos puntos de vista al respecto del proceso de interpretación en la lectura. La multiplicidad de puntos de vista en teoría de la recepción abarca un panorama muy amplio, desde la fenomenología, después incorporó la hermenéutica, para finalmente considerar aspectos sociológicos de la misma. Desde la fenomenología, los teóricos Roman Ingarden y Wolfgang Iser son los más representativos por la labor de estudiar las estructuras del texto que posibilitan la interpretación. Aunque las investigaciones de Ingarden son anteriores a la Escuela de Costanza a la que pertenece Wolfgang Iser, sus ideas influyeron en gran medida a Iser. Por otro lado, la perspectiva hermenéutica se aparta de la estructura como guía en la explicación del fenómeno y se acerca a la experiencia interpretativa del lector. En esta visión se pueden mencionar los trabajos de Hans-Georg Gadamer y de Hans Robert Jauss, este último con su noción de horizonte de expectativas. Finalmente el aspecto sociológico se enfoca en las determinaciones que el contexto le impone al

³⁴ Helena Beristán, “recepción”, en *Diccionario de retórica y poética*, p. 419.

sujeto para crear un determinado marco de referencias a partir del cual el lector basa su lectura. En este punto se puede mencionar los trabajos de Stanley Fish y de Roger Chartier.³⁵

Lo que tienen en común las teorías de la recepción es que “abren un campo cuyo objeto concierne a la vez a los textos (literarios) y al lector de los textos”,³⁶ en el estudio del evento de lectura. Esto quiere decir que su interés fundamental se halla en el estudio de dicha situación, el cual tiene que ver con establecer una secuencia de pasos que relacionan al texto y al lector. La creación de significado en estas teorías depende de grados de abstracción y en general deja de lado la percepción del texto, es decir, su materialidad. Esto se debe a que, a pesar de conceder cierta incidencia al texto, cuando el énfasis se sitúa en la interpretación, el papel del texto queda subordinado al sujeto. Karin Littau menciona en *Teorías de la lectura* que “pese a que la expresión general ‘crítica orientada hacia la respuesta del lector’ es conveniente, sería un error suponer que hay coherencia teórica” al definirlo.³⁷ El énfasis en el papel del lector dentro de las teorías de la recepción ha probado ser hasta cierto punto inestable pues no hay consenso en el estudio de la figura del lector. El sujeto es tan plural y está determinado por distintos factores de tiempo, educación, preferencias que no es posible más que hacer conjeturas en el aspecto de su relación con el texto.

En esta fluctuación del sujeto que impide un acuerdo en las teorías de la recepción volver la atención hacia el aspecto del texto es de gran importancia. Una gran cantidad de textos se apega a la linealidad que da como resultado el tejido discursivo al que el lector se acerca para comprender e interpretar. Es por ello que en gran medida las convenciones de lectura se han estandarizado y siguen vigentes en su práctica. Sin embargo, los poemas fragmentarios de e. e.

³⁵ Elrud Ibsch, “La recepción literaria”, en *Teoría literaria*, p. 287. La síntesis que se hace en el cuerpo del texto de las teorías de la recepción se hizo con base en este artículo.

³⁶ *Ibid.*, p. 287.

³⁷ Karin Littau, “El lector en la teoría”, en *Teorías de la lectura*, p. 165.

cummings muestran una nueva forma de expresión de la materialidad textual que persigue la transformación de la experiencia del receptor con respecto al lenguaje en el acto de lectura. Por ello sus poemas fragmentarios muestran un interés especial por el texto como objeto material que se percibe al mismo tiempo que se interpreta. El carácter material del texto adquiere una relevancia diferente en la construcción de sentido cuando un texto se encuentra segmentado no sólo en secciones como capítulos o cartas, a las cuales se puede aplicar una lectura lineal, sino que también existe división entre oraciones, palabras o letras. Fragmentar el lenguaje impreso en los poemas de cummings muestra una conexión entre el lenguaje y la escritura y, a su vez, el dibujo, regresando el acto de lectura al campo de la percepción, especialmente al visual. “La lectura es convergencia de la percepción de la figuración plástica y de intelección de la cadena articulada del discurso”,³⁸ dice Aullón de Haro. No obstante, hay textos en los que el fraccionamiento de la cadena articulada del discurso hace partícipes a los sentidos en la interpretación. Al cambiar las expectativas de la lectura lineal, convencional, se pone en contacto al lector con la movilidad y significación plástica de los elementos visuales que conforman el texto, los cuales pueden completar el discurso o revertirlo. Esto quiere decir que las posibilidades de interpretación viables se multiplican a partir de la fragmentación de los elementos materiales, palabras y signos impresos, que conforman el tejido discursivo. Es por ello que la inquietud central de esta investigación es el énfasis que e. e. cummings pone en el papel de la materialidad del texto dentro del acto de lectura, tanto en su estructura como en su función.

Finalmente, para analizar la materialidad del texto en relación al acto de lectura se necesita crear un diálogo entre las teorías de la lectura y las teorías de la recepción. No es posible abarcarlas a todas y es por ello que en esta investigación se tomarán temas de ambos que permitan hacer el análisis de los poemas fragmentarios de una manera conjunta dentro del

³⁸ P. Aullón de Haro, *op. cit.*, p. 23.

contexto del acto de lectura. De la teoría de la lectura se hará uso de los aspectos perceptivos y fisiológico-estructurales de los procesos implicados en la lectura, que el carácter fragmentario de los poemas pone en relevancia. De la teoría de la recepción se retomará la visión que se enfoca más al texto, en especial las teorías de Ingarden y de Iser, pues en sus escritos se rastrea la fenomenología de la lectura a partir del texto. En estas teorías el elemento del lector es “implícito, [pues] no está anclado en un sustrato empírico, sino que está arraigado en la estructura misma de los textos”.³⁹ A pesar de que, en la teoría de la recepción, el texto se toma a nivel discursivo, se retomarán conceptos como estructura, indeterminación y espacios vacíos reenfocándolos en la noción de texto como un objeto material, creando de esta manera la coyuntura entre los aspectos de ambas teorías. Es así que queda establecido que el acercamiento a los poemas de cummings seleccionados previamente será a partir de una articulación de conceptos de ambas teorías que sirvan para estudiar los poemas a la luz del proceso de lectura propuesto por el poema apegándose al papel de la materialidad textual. En los siguientes capítulos se examinarán tres poemas fragmentarios de cummings con un marco teórico que encuentre puntos de acuerdo entre aspectos de la teoría de la lectura y de la recepción en los que se explicarán a profundidad los conceptos que servirán de unión entre dichas teorías.

³⁹ E. Ibsch, *op.cit.*, p. 289.

Capítulo 2: Lectura gráfica, la experiencia visual

63

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

Como se refirió en el capítulo pasado, convencionalmente la lectura implica el encuentro con un texto estructurado linealmente ya sea en prosa o en verso que transmiten un mensaje a partir de la abstracción que el lector hace de los signos lingüísticos impresos en la página. La lectura entendida bajo estos términos es vista como un proceso que pertenece en su totalidad al ámbito abstracto, poniendo a disposición del lector información, conocimiento o entretenimiento, de manera aparentemente inmediata. A inicios del siglo XX los poetas, como el estadounidense e. e. cummings, resintieron profundamente la instrumentalización de la lectura. Los escritores vieron sus obras sujetas a una producción masiva que priorizaba el número de ventas ante todo, colocando su trabajo bajo el dominio del público.⁴⁰ Dadas estas circunstancias los escritores, como Gertrude Stein y Williams Carlos Williams, entre otros, comenzaron a buscar nuevas formas de creación para contraponerse a la afectación de la experiencia de la lectura, que era resultado directo del tipo de producción y consumo de la época. La manera de lograrlo fue romper con el código de inteligibilidad. Este código dictaba que “que el artista debe hacer su obra accesible al entendimiento del público, para ver sus vidas y a ellos mismo reflejados, y así obtener de ella un placer directo”,⁴¹ y es por ello que se les calificó como oscuros. En este contexto, los escritores retomaron la experiencia del lenguaje en sí mismo y no en su aspecto de función comunicativa como medio.

El dilema con respecto a la experiencia en general era su lugar en un mundo altamente industrializado; los modernistas se cuestionaron “cómo representar una experiencia auténtica en

⁴⁰ *Cfr.*, Nina Baym, ed., *The Norton Anthology of American Literature*, p. 1812 . “...many intellectuals suspected that massculture would only create a robotic, passive population vulnerable to demagoguery.”

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

una época en la que la misma categoría de experiencia se había convertido en un problema”.⁴² Ahora bien, si la experiencia literaria tenía que hacer que las palabras se comunicasen en sí mismas, la lectura, también, debía redefinirse y alterarse para encontrar caminos de significación dentro de esta nueva experiencia propuesta por un lenguaje que “ya no [luchaba] contra el mundo sino dentro de sí mismo”,⁴³ y que, sin embargo, seguía presentándose como material para ser leído. En este contexto se encuentran los poemas fragmentarios de e.e. cummings que apuestan por una transformación de la experiencia de la lectura poniendo énfasis en la reflexión sobre la cualidad sensorial de la misma.

Estos poemas fragmentarios de cummings han sido estudiados desde tres puntos de vista principalmente. Los primeros dos reduccionistas por sólo considerar un aspecto, como se verá a continuación. El primero considera sus relaciones con los conceptos de pintura abstracta que cummings desarrolló en sus cuadros que se exhibieron en galerías de Nueva York antes de la publicación de su primera novela *The Enormous Room* en 1922, después de la cual su obra se centraría en las palabras más que en la pintura. Este enfoque considera que los principios estéticos del formalismo abstracto expuestos en sus pinturas — “el equilibrio de tensiones entre la solidez plana y el dinamismo de un diseño abstracto y sus orígenes figurativos” —⁴⁴ se deberían aplicar a sus poemas directamente para interpretarlos en su plasticidad, considerándolos exclusivamente como pinturas. Desde este punto de vista, la atención a la materialidad del texto se sitúa en el contexto vanguardista “pone de manifiesto su relación, directa o indirecta, con movimientos tales como el Cubismo, el Futurismo o el Dadá. Esta postura se encuentra asentada

⁴² Sara Danus, *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics*, p. 3.

⁴³ Leigh Wilson, *Modernism*, p. 23.

⁴⁴ Milton A. Cohen, “E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet”, p. 60.

por críticos como Marcello Pagnini en su artículo ‘The Case of Cummings’”.⁴⁵ El segundo enfoque no repara en la cualidad fragmentaria de los poemas juzgando que “la respuesta del lector [a su propuesta visual] es sumamente subjetiva, para la cual no existe un vocabulario crítico adecuado, por lo que su discusión es fútil”,⁴⁶ por lo tanto, aborda su estudio atendiendo a las convenciones estrictamente literarias de los mismos, como sus temáticas o sus metáforas. Esta perspectiva que minaba la importancia de la materialidad textual “adquirió su formulación más difundida en el artículo ‘Notes on the Language of E. E. Cummings’ de R. P. Blackmur (1931)”.⁴⁷ Sin embargo, desde el punto de vista de las teorías de la lectura y de la recepción esta división incisiva entre analizar los poemas fragmentarios desde las convenciones de la pintura, que interpela a los sentidos del espectador, o desde las literarias, que requieren de la abstracción del lector, ya no es suficiente. Estos acercamientos no dan una respuesta a la experiencia integral de los poemas fragmentarios de cummings, debido a que la experiencia de lectura comprende ambos puntos de vista demandando una intersección de ambos. Esta postura crítica que estudia la confluencia entre la materialidad y el contenido es la tercera vía de aproximación a los poemas fragmentarios de cummings y está representada por Norman Friedman, R.M. Wegner, R.E.Kidder, Gary Lane y Von Abele.⁴⁸

En este capítulo se retomará esta tercera postura crítica desde un marco teórico de conjunción entre la teoría de la lectura y de la recepción. Asimismo se estudiará la propuesta de lectura de e. e. cummings como una experiencia primariamente visual, enfatizando la fuerza de lo sensorial en el procesos de la misma, para ello se analizará el poema # 63 de su colección *No Thanks*, pues éste es representativo del encuentro entre los elementos visuales y abstractos de la

⁴⁵ Xerardo Fernando Álvarez, “Enunciación y textualidad: estrategias de expresión en la obra de e.e. cummings”, [PDF], p. 30.

⁴⁶ Haskell S. Springer, “The Poetics of E.E. Cummings”, p. 9.

⁴⁷ X. Fernando Álvarez, *op cit.*, p. 29.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

palabra. La palabra se desdobra como imagen y como agente evocador de imágenes. Por esta razón el argumento del capítulo será dual, por un lado explorará la cualidad fragmentaria de la palabra impresa, dentro de la dimensión de la página, acentuando los elementos gráficos y espaciales involucrados en la lectura; y por otro lado, estudiará la imagen evocada por la palabra que muestra cómo el aspecto semántico se une al visual, pues su comprensión depende de lo que el ojo percibe.

La lectura de textos escritos se vale esencialmente de la recepción visual de los mismos, situación que frecuentemente se da por sentado, reduciendo la importancia del campo visual y sus efectos sensoriales en el proceso de lectura. El poema # 63 de cummings cuenta como característica visual un amplio espectro de signos gráficos y auxiliares con una disposición específica en el espacio de la página. En primera instancia, las letras que forman las palabras, o signos gráficos, tientan al lector a encontrar un significado en el contenido. Sin embargo, el hecho de percibir mayúsculas intercaladas con las minúsculas en dichas palabras sin la intención de crear nombres propios y sin más razón aparente que mostrarse no permite dejar de lado la seducción de dichos signos hacia la forma visual. Los signos auxiliares como los de puntuación y los espacios, en segunda instancia, muestran una falta de normatividad sobre el texto. Dicho en otras palabras, los signos de puntuación y los espacios entre palabras se consideran como elementos que deben ayudar a la creación de significado semántico, dando ciertas reglas de codificación de la palabra en grupos de significado. De esta manera, una oración se distingue de otra por su puntuación y los espacios entre palabras hacen que una se diferencie de otra. Un acercamiento de este tipo a la puntuación y a los espacios entre palabras del poema no basta para explicar su lugar dentro de la página, pues están desempeñando un papel estético. Este papel más que regir su sintaxis enfatiza la materialidad predominantemente visual del texto. Es así que las características visuales del poema # 63 de cummings ponen la materialidad textual en un primer

plano dentro de la lectura. Estas características tienen que ser leídas como parte del texto ya que no se nos presenta como un cuadro en una galería y sí como un poema dentro de un libro sujeto a la lectura; una lectura que no sólo abstrae información sino que también incluye la percepción de esa visualidad.

La relevancia de la forma material y visual del poema de Cummings con respecto a la tradición literaria llama a reconsiderar sus convenciones en cuanto al concepto de forma. En general, cuando se habla de forma en un poema se trata de reconocer y diferenciar los rasgos y características que lo colocarían en categorías de: género, si es épico o lírico; forma poética, si es soneto, balada, verso libre, etc.; y acento, si es pentámetro yámbico, entre otras. No obstante, la definición de la forma de este poema no puede basarse en las convenciones proporcionadas por las preconcepciones con las que nos acercamos a leer un poema. La forma de este poema no está dada por factores externos al poema sino por elementos propios del poema, el cual está estructurado por sus grafías y signos. Ello implica que las palabras como objetos visuales reclaman su lugar de existencia y su capacidad de lenguaje en sí mismo, “[demandando] tomar en cuenta lo que los objetos ‘dicen’ antes de intentar forzarlos en patrones de significado”.⁴⁹

La peculiaridad más significativa del poema # 63 es entonces la que muestra al lector que las palabras y signos impresos no son pasivos emisarios de un mensaje sino que tienen la facultad de participar en la creación de la acción y del efecto que la lectura del poema provoca, por el simple hecho de estar dispuestos de cierta manera. Esta facultad va unida de modo inseparable a la disposición de las palabras y los signos impresos y por tanto no es externa. Todo lo que genera la forma visual en el poema está proyectado en la fragmentariedad los elementos gráficos y espaciales del mismo. Walter Benjamin decía que “cada lenguaje se comunica a sí mismo en sí

⁴⁹ Keith Moxey, “Los estudios visuales y el giro icónico,” en *Puntos de Suspensión*, p. 9.

mismo [y] es, en el sentido más estricto, el *medium* de toda comunicación”,⁵⁰ así ya exponía que las palabras disputaban el ser autónomas al mensaje para ser ellas mismas las que se comunicaran o se expresaran. A la autonomía inherente de la expresión de las palabras cummings agrega los signos y los espacios para que el lector los experimente en su cualidad visual durante la lectura.

La facultad de las palabras y signos para orquestar dicha forma se vincula con el concepto de presencia de los estudios visuales, el cual defiende que los “objetos [están] dotados de una vida propia [y] que poseen un status existencial dotado de agencia”.⁵¹ Los objetos, cualesquiera que sean, tienen un lugar propio dentro del mundo y ese lugar cobra importancia por el objeto en sí, antes que por sus interrelaciones con el resto de los elementos que ocupen el mismo espacio o por sus implicaciones impuestas por significados connotativos. Los signos impresos en el poema de cummings deben ser considerados como entes visuales que tienen existencia propia. Éstos son sujetos a ser percibidos y codificados como imágenes “que captan la atención y dan forma a reacciones” en el lector, haciendo ver que “las propiedades físicas de las imágenes son tan importantes como su función”⁵² en la creación de significados abstractos. Los poemas fragmentarios de cummings proponen despertar la consciencia del lector hacia las experiencias sensoriales de la lectura. Por esta razón enfatiza la forma de las palabras como imágenes dentro de la página. Con esta acción se trazan conexiones entre la escritura y el dibujo, las cuales existen desde los griegos. Para ellos “la palabra *graphein* significaba a la vez escribir y dibujar [y] al retomarla en numerosos términos las lenguas derivadas del latín han conservado esta vocación doble y ambigua”.⁵³

⁵⁰ Walter Benjamin, “Sobre el lenguaje en general y el lenguaje de los humanos”, en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, p. 61.

⁵¹ K. Moxey, *op.cit.*, p. 8

⁵² *Idem.*

⁵³ Serge Fauchereau, “Graphein. Algunos paralelismos entre la escritura y el dibujo” en *Imagen y palabra*, p. 9.

Sin embargo, Serge Faucherau dice que la relación entre escritura y dibujo no es directa ya que “a medida que la escritura se constituye [...] ya no hace falta ser un buen dibujante para escribir. La escritura, entonces va a separarse de la caligrafía, que es el arte de dibujar bellas letras”.⁵⁴ cummings no es ingenuo y sabe que esta conexión entre escritura y dibujo o imagen no puede retomarse en el sentido más estricto, ya que la palabra impresa no es lo mismo que el trazo de la escritura. No obstante, él mismo llama a sus poemas imágenes en una carta a su editor de *Collected Poems*, Cap Pierce, cuando escribe: “lo que me importa en sobremanera es que cada poema-dibujo quede intacto. ¿Por qué? Posiblemente porque, con pocas excepciones, mis poemas son dibujos en esencia”.⁵⁵ La condición mecanizada de la palabra escrita es parte del problema al que cummings, como muchos modernistas, se dirige sin evitarlo al darle un lugar dentro de su obra. El poeta de este siglo ya no podía alejarse de la realidad de producción de los textos. Los poemas fragmentarios de cummings muestran la inclusión de la tecnologización, por medio de la disposición inusual de la tipografía en su poema, y sin embargo, logran acercarse nuevamente a la esencia del dibujo presente en la escritura. Así evidencia la manera en la que la reproducción técnica del nuevo siglo logra “conquistar para sí misma un lugar propio entre los procedimientos artísticos”.⁵⁶

Al considerar a las palabras y signos impresos como imágenes debe tomarse en cuenta su soporte: la página en blanco. Por un lado, la página coloca a la imagen-palabra dentro de un contexto espacial. Este contexto, a su vez, es el libro de poemas que también refiere a una tradición literaria. Por otro lado, la dimensión espacial de la página en blanco asemeja un lienzo que llama a reconsiderar los “diferentes grados del proceso perceptual del texto en

⁵⁴ *Ibid.*, p 10.

⁵⁵ e.e. cummings, *apud*, Michael Webster, “Poemgroups in *No Thanks*”, [PDF], p. 12.

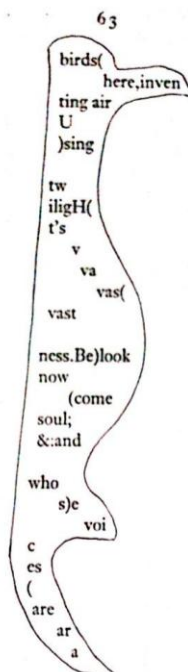
⁵⁶ W. Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pp. 40-41.

correspondencia con los grados de la estructuración gráfico-espacial del mismo”.⁵⁷ La lectura se basa esencialmente en la interrelación entre el texto y la página debido a que ésta da el campo visual al que el lector se atiene. El vínculo entre elementos como el color de la página y la extensión o reducción de las líneas crea condiciones visuales específicas a las que el ojo se adapta en cada lectura ya que “se caracteriza conjuntamente por el poder selectivo o separador y por la agudeza de alineación, sobre las que incide la sensibilidad a las formas”.⁵⁸ El poema # 63 no está conformado por signos que no podamos leer y, por tanto, que veamos únicamente como dibujo, pero sí se resiste a un desciframiento meramente semántico, devolviendo la cualidad de imagen o dibujo a la palabra en el proceso de lectura dentro de un contexto literario. Aunque la manera en la que se presentan los signos parece mostrar una renuencia por ser parte de significados semánticos, el poeta los incorpora al significado abstracto de la lectura como parte del juego de las grafías. Es por ello que la forma del poema como un todo⁵⁹ — delineada por la curvatura insinuada por los paréntesis, y por las extensiones y disminuciones de las líneas en su margen derecho en la espacialidad de la hoja en blanco —, se circunscribe por una estrecha interrelación con el significado semántico de la palabra que inicia el poema: “birds” (Fig 1). Así se muestra la agencia de la connotación en la figuración plástica que equilibra la importancia de la imagen presencial con la evocada.

⁵⁷ Pedro Aullón de Haro, “Teoría general de la lectura”, en *Teoría de la lectura*, p. 32.

⁵⁸ *Ibid.*, p.29.

⁵⁹ La figura que enseguida se muestra delineada, no debe ser tomada tal cual pues como bien se puede observar existen entradas entre las grafías que desdibujarían dicha silueta. La figura del pájaro entonces debe ser entendida a partir de la silueta que forman las palabras en contraposición con el blanco de la página si se viera el poema a cierta distancia.



(Fig. 1)

El interés enfocado en la palabra como agente de evocación de imágenes muestra que los poemas de cummings no dejan de lado el contenido semántico, aunque la lectura siga siendo principalmente visual, pues las palabras en sí mismas como imágenes se complementan con las evocadas por ellas, trasladándose de la grafía a los fonemas y morfemas. Este anclaje en el significado, aportado por las palabras, diferencia al poema 63 de cummings de los poemas concretos que se desarrollarán posteriormente en los años sesenta y setenta, en los cuales se intenta desvestir a la palabra de toda significación, “ampliando su campo de comunicación y expresión hasta extremos insospechados” más allá del límite denotativo.⁶⁰

Este poema de cummings no intenta llevar a las palabras a sobrepasar los extremos semánticos y de esta manera convertirse en imagen pura — recuérdese que éste es uno de los acercamientos que ya se le había dado a su obra, estudiándolos sólo desde el punto de vista de sus concepciones en pintura —, sino que procura crear consciencia de los procesos visuales de la

⁶⁰ Fernando Millán, et al., *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, p. 19.

lectura en varios niveles, es decir, tanto en un plano gráfico-espacial como en uno abstracto. Ingarden dice que “la obra literaria es una construcción de varias capas”, y que “de la materia y de la forma de las capas aisladas surge una relación interna”.⁶¹ Consecuentemente, en el poema de cummings podemos decir que la materia está conformada por la tipografía palabras como imágenes y que éstas son consideradas como uno de los estratos más significativos en el texto junto con el siguiente nivel: el semántico, el cual da a la palabra la capacidad de evocar imágenes.

Estos dos niveles del poema no se yuxtaponen sino que se relacionan internamente como sugiere Ingarden anteriormente en “Concretización y reconstrucción”. El paso hacia la abstracción no puede darse si no existen letras sobre la página que evoquen imágenes. Éstas a su vez conducen la atención del lector hacia las diferentes estructuras del texto, fonemas y morfemas, que hacen posibles la recepción del mismo como objeto de lectura. En otros términos, “ahora no [se atiende a] la recepción sensualista de las fuerzas plásticas [sino que] se trata de la codificación y decodificación de la transposición de la estructura gráfico-espacial a la estructura lógico comunicativa”.⁶² En el poema “birds” esto implica que a pesar de la fragmentación de las palabras y de los signos intercalados, el lector puede transponer esos signos visuales a unos comunicativos para evocar imágenes, en especial por medio de tres recursos: unión, unificación y acumulación de morfemas y fonemas. La primera se aplica en los elementos segmentados de las palabras, los cuales el lector une para hacer comprensible la palabra en un nivel abstracto: “inven ting” pasa a ser “inventing”. La segunda se emplea en palabras donde las mayúsculas y las minúsculas se intercalan con signos de puntuación como en “U)sing” o “twiligH(t’s”, ejemplos en los que el lector uniforma estos tipos de letra a nivel fónico para crear el significado de la palabra, omitiendo también la lectura de los paréntesis. La tercera se emplea cuando existe

⁶¹ Roman Ingarden, “Concretización y reconstrucción”, en *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, p. 31.

⁶² P. Aullón de Haro, *op.cit.*, p. 35.

una repetición visual de palabras que forman una sola pero que van apareciendo paulatinamente como sílabas, este es el caso de “v va vas vast ness”, donde el lector acumula cada una de las repeticiones en un único significado semántico: “vastness”, a pesar de que el ritmo de la repetición visual y sonora no pase desapercibido. Esta repetición rítmica no puede suscribirse al canto de un pájaro en específico sino que es una representación más amplia del acto de cantar relacionado con los pájaros. El trino del ave se vuelve material de dos maneras en este poema: en su visualidad y en su sonoridad. El acto de trinar se refiere a hacer quiebros con la voz, en este caso, cummings segmenta las palabras para semejar el canto del ave y, al mismo tiempo, alude al sonido característico de este canto.

Sin embargo, la recepción del mensaje del texto no acaba con la transposición de las palabras individuales hacia su significado abstracto, pues ésta requiere establecer relaciones entre esas abstracciones individuales de cada palabra para dar coherencia y cohesión a las imágenes evocadas. Ingarden dice que para ello “las objetividades representadas se deben ‘concretizar’ [...] por lo menos hasta cierto grado y dentro de los límites exigidos por la obra misma”,⁶³ lo que quiere decir que los objetos evocados por la palabra en el texto deben ser descritos para dar un sentido completo a la imagen creada en relación con el argumento de la historia y con las otras imágenes. No obstante, el lector del poema # 63 de cummings se encuentra ante la problemática de una concretización casi inexistente, pues los “pájaros” no son referidos como pertenecientes a alguna clase en específico, ni el “crepúsculo”, ni la “vastedad” y tampoco las “voces” tienen más descripción que las dadas por los movimientos o acciones sugeridas por los verbos. Ingarden llama a este aspecto “punto de indeterminación”,⁶⁴ ya que no existe manera de extraer del texto la descripción necesaria para diferenciar una imagen de otra parecida que el lector tenga en mente

⁶³ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁴ *Idem.*

pues no hay especificidad en el detalle. Este poema muestra, a partir de esta indeterminación, que la descripción adjetiva o detallada no es importante, pues, si bien, el poema crea ciertas imágenes desprovistas de particularidades, la verdadera descripción ya está dada, en la materialidad visual de las palabras. Si Ingarden habla de que “sólo algunas propiedades representadas son importantes [dejando a las otras] en incertidumbre para que los rasgos especialmente importantes se sitúen en primer plano”,⁶⁵ entonces, en el poema de cummings la indeterminación de las imágenes evocadas sirve como una propiedad básica para la referirse una vez más a la propiedad más descriptiva del poema que es su materialidad visual. Una descripción que no se explica pero que sí se percibe. Los adverbios “here” y “now”, en el poema, son palabras clave que sitúan a la primera acción: “inventing”, dentro de un contexto de lugar y tiempo específicos que no son otros que el del lugar de la página y el tiempo del poema. Una vez que se han aprehendido estos elementos las demás abstracciones cobran significado dentro de este espacio. La “vastedad” en la que se inventa el crepúsculo no es otra que la inmensidad de la página en blanco. La invención del aire se da con la aparición de cada letra y signo en su lugar correspondiente en la página. Los verbos en su forma imperativa como “Be”, “look”, “come” ponen un énfasis en despertar la consciencia del lector con respecto a las relaciones entre la materialidad y las abstracciones que suceden en el poema. De esta manera, cuando imágenes aún más indeterminadas como “soul” y “voices” son mencionadas, el lector es capaz de entender que éstas no pueden codificarse como imagen evocada porque no evocan sino que existen como lo indica el verbo “are”: son y están en el instante del poema. Este último verbo se desdibuja en el silencio de la página en blanco pero no deja de ser presencialmente, dejando así en claro que aunque hay palabras que no pueden

⁶⁵ *Ibid.*, p. 34.

concretizarse semánticamente lo hacen en su materialidad presencial, conservando su “papel activo en el sutil vaivén de la experiencia”.⁶⁶

Al ofrecer un acercamiento a la palabra impresa en el que predomina la percepción, cummings plantea una lectura que apela a las sensaciones antes que al intelecto. Esta lectura muestra que la relación entre las palabras y signos como imágenes en sí mismas y la evocación de imágenes no hacen que se pierda la experiencia visual y sensorial del poema ya que la segunda no prevalece sobre la primera. Para Ingarden esta relación entre palabra impresa y palabra evocada debe “concretizarse correctamente” para que el lector de manera consciente “[identifique] los puntos de indeterminación como tales y [los deje] indeterminados [semánticamente] con el fin de aprehender la obra en su estructura característica”,⁶⁷ creando de esta manera “una cierta aproximación [al] objeto estético pretendido por el artista”,⁶⁸ en este caso la fragmentariedad. Si bien este punto de vista por sí mismo divide al lector del texto en el mismo acto de la lectura al dar como objetivo la postura impersonal del lector frente al texto para lograr una lectura correcta, los estudios visuales la desestabilizan al expresar que la experiencia sensorial no puede hacer esta distinción entre sujeto y objeto pues el primero tiene acceso inmediato al objeto percibido,⁶⁹ y la teoría de la lectura indica que la plasticidad de la palabra impresa afecta directamente a la forma de lectura sin mermar el proceso de búsqueda de significado.

Debido a esto, podemos ver que la lectura de este poema de cummings plantea un aspecto de la experiencia sensorial, la cual bosqueja ya la interrelación entre sujeto y objeto y entre sensaciones e intelecto. La acción y efecto de una lectura tal es la de despertar al lector de una afectación del texto por la obsesión de transmitir información a una acción de leer que remita

⁶⁶ K. Moxey, *op.cit.*, p.9.

⁶⁷ Angélica Tornero, “Indeterminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, p. 163.

⁶⁸ R. Ingarden, *op. cit.*, p. 35 y 47.

⁶⁹ K. Moxey, *op. cit.*, p. 8.

esencialmente a la experiencia humana de lo sensorial. La relación que el lector tiene con la capacidad plástica y visual de la palabra impresa durante la lectura del poema es sólo uno de los aspectos que fundamentan una experiencia consciente y renovadora de la lectura. Apremiar la cualidad fragmentaria y el grafismo del poema de Cummings supone no sólo estudiar las percepciones visuales sino también la respuesta física del lector durante el acto de lectura, como veremos en el siguiente capítulo.

Capítulo 3: Lectura orgánica

13

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r

who

a)s w(e loo)k

upnowgath

PPEGORHRASS

cringint(o-

aThe):l

cA

lp:

S

a

(r

rIvInG

.gRrEaPsPhOs)

to

rea(be)rran(com)gi(c)ngly

,grasshopper;

El tipo de lectura que propone el capítulo anterior, la lectura gráfica, sugiere una orientación hacia el texto pues su interés principal se enfoca en las cualidades gráfico-espaciales de éste. Desde una perspectiva que se inclina hacia el texto, la lectura requiere un distanciamiento entre sujeto y texto, de manera que el lector se haga de una apreciación plástica y visual de las grafías impresas fragmentariamente como grafemas. Para alcanzar este fin el lector debe refrenarse de intentar una construcción de significado inmediato por medio de la formación de frases y debe tomar en cuenta la disposición de elementos del poema sobre la página. Tomar en cuenta lo que propone el texto antes de incidir en él implica una separación teórica entre subjetividad y objetividad. Sin embargo, en el proceso de lectura tal separación no existe, es por ello que ésta sólo sirve para el análisis teórico.

El distanciamiento entre sujeto y objeto en la lectura gráfica supone la existencia de dos entes separados cuyo cometido es mantenerse divididos en la medida de lo posible. En la teoría de recepción de Roman Ingarden la división entre objeto y sujeto ayuda a la definición de dos tipos de valores en el acto de lectura: el artístico y el estético. Ingarden puntualiza la diferencia entre ambos valores en que “[e]l valor artístico se basa en que en la obra de arte respectiva existe un cierto estado de atributos, [y] la constitución del valor estético [es] una concretización determinada”.⁷⁰ Esta explicación sugiere que el valor estético se encuentra dentro de la obra, con los elementos que le son propios, y que éste marca las pautas para las concretizaciones adecuadas para crear el valor estético, a partir de la lectura. En el poema # 63 de Cummings el valor artístico estaría representado por su cualidad fragmentaria que se expresa en la inclusión de signos y mayúsculas entre las palabras, su disposición en la página en blanco en conjunto con el uso de

⁷⁰ R. Ingarden, *op cit.*, pp. 50-51.

espacios. Mientras que el valor estético surgiría de la búsqueda de significado en la acumulación e unificación, etc., y en la ponderación de las diferentes formas de concretización semántica. Si bien anteriormente se definió a la lectura como una acción que sucede entre dos polos: el lector o sujeto y el texto u objeto —y ello no difiere de la división que hace Ingarden para la ilustración de los dos valores relacionados en este acto— se debe tener en cuenta que dicha división se hace con el afán de formar definiciones, pero que durante el proceso de lectura las divisiones no son categóricas. La definición, desde su etimología formada por el prefijo de-, con valor resultativo, y del verbo *finere* o terminar,⁷¹ contiene la idea de poner fronteras para separar un elemento de otro para su mejor comprensión. Sin embargo, el interés de definir no es suficiente en el análisis de los procesos de lectura para esclarecerlos, pues éstos son procesos integrales.

La separación entre sujeto y objeto que se hace con una intención de definir sólo muestra los elementos que conforman la lectura pero no remite al proceso de relación entre sujeto y objeto. Esta concepción da más preeminencia al texto y restringe la posibilidad de incidencia del sujeto en el acto de lectura. Ingarden lo enunciaba diciendo que “el lector está bajo la influencia [...] de la obra y con ello se somete en gran medida al espíritu de la obra”.⁷² Este supuesto transforma la lectura en una acción ajena al sujeto, en la cual se halla como agente subyugado y al margen del proceso. Para Ingarden, el lector tiene que tener consciencia de esta división entre sujeto y objeto para crear una lectura con una actitud estética correcta que respete la intención del autor en la creación de su obra; debido a esto pone énfasis en que “la habilidad [de lectura] debe admirarse como un carácter especial de la construcción de la obra de arte”.⁷³ Ingarden da preferencia al texto sobre el sujeto más que a la relación mutua entre ellos. En sus poemas, e.e. cummings cuestiona esta división no a partir de la perspectiva valórica en que se les mire sino

⁷¹ Valentín Anders, *et al*, “definir”, en *Origen de las Palabras* [en línea].

⁷² R. Ingarden, *op cit.*, p. 47.

⁷³ *Ibid.*, p. 53.

con base en los procesos de la lectura que se dan a partir de su estructura tanto del texto como de la actividad en sí misma para así restaurar la reciprocidad en la relación entre lector y texto.

Es precisamente Ingarden quien, desde la teoría de la recepción, reconoce el concepto de organización en un texto al decir que “[a] diferencia de sus concretizaciones, la obra misma es una estructura esquemática”.⁷⁴ Es por esto que su interés gira en torno a la forma en la que se construye el texto para edificar su valor artístico. La organización estructural del texto es un punto de articulación entre la teoría de la recepción y la teoría de la lectura, pues ambas la consideran modelo para su relación con el sujeto. Asimismo, la teoría de la lectura también considera la estructura no sólo como característica del texto. Por tanto, la exploración de esta noción esclarecerá los procesos de la misma a partir de la coyuntura entre teorías y pondrá en evidencia la manera en la cual Cummings discute la división entre sujeto y objeto.

El primer concepto a examinar, antes de estructura, es el que se refiere a la cualidad esquemática del texto. El vocablo “esquema” es definido por el *Diccionario Carroggio* como la “representación de una cosa atendiendo sólo a sus líneas o caracteres más significativos”.⁷⁵ Esta definición expone que la cualidad esquemática no se refiere a la totalidad del texto sino a lo que se destaca más y a aquello que define la naturaleza del mismo. Esto quiere decir que atiende a la esencia de la estructura que conforma un texto. Por otro lado, la noción de estructura engloba todos los elementos del texto, incluyendo su orden y su función. La definición de estructura que proporciona el Diccionario de Helena Beristáin es la siguiente: “Forma en que se organizan las partes en el interior de un todo, conforme a una disposición que las interrelaciona y las hace mutuamente solidarias [...] también pertenecen [al modelo de organización] las reglas que

⁷⁴ *Ibid.*, 32.

⁷⁵ “esquema”, en *Diccionario Carroggio de la Lengua Española*, p. 702.

gobiernan el orden de su construcción”.⁷⁶ En esta definición es posible observar una correspondencia con la idea de Ingarden respecto a la naturaleza del texto contenido en sí, pero también la suposición de que las interrelaciones están dadas exclusivamente por la disposición del mismo.

Bajo la base de estas definiciones es pertinente estudiar la estructura de los poemas seleccionados de e.e. cummings. El eje central de este capítulo será el poema # 13 de la colección *No Thanks* pues éste poema muestra en su estructura la configuración de la lectura por parte del lector a un nivel orgánico, pero se retomarán algunos elementos del poema # 63 que también corresponden al presente análisis. Si los caracteres más significativos y sus relaciones son el fundamento de la naturaleza estructurada de ambos poemas, se diría que dicha naturaleza se manifiesta en la fragmentación y en la plasticidad de la palabra impresa, pues ésta es una poesía que “refleja las sensaciones visuales e impresionistas de la pintura, en la cual el elemento tipográfico y el diseño están amalgamados al contenido”.⁷⁷ No obstante, estos elementos se conforman por ciertas relaciones entre las grafías que son parte de los poemas.

Como ya se había indicado en el análisis del poema # 63, en el capítulo anterior, existe una relación de interposición entre mayúsculas y minúsculas dentro de una misma palabra, la cual crea un efecto plástico. Además ésta es parte de la estructura particular de algunos poemas de cummings. En ocasiones, intercalar mayúsculas y minúsculas es un rasgo que juega con las convenciones tanto de uniformidad de las palabras como de lo que éstas pueden expresar, añadiendo una repercusión semántica. Esto muestra la unión entre los sentidos y el intelecto que cummings plasmó en sus poemas. Por ejemplo, la función de una mayúscula no se limita a indicar los nombres propios o el inicio de oraciones, sino que también se puede referir a una

⁷⁶ H. Beristáin, “estructura”, en *op. cit.*, p. 200.

⁷⁷ José Otilio Umaña, “La poesía óptica de e. e. cummings”, en *Letras*, p. 110.

situación en la que se exprese admiración o sobresalto, como en el caso de la palabra “!eA!p:” en el poema # 13. Esta función de la mayúscula se identifica por su cercanía y por su relación con el signo de admiración, el cual nos lleva a otro elemento característico de la estructura de estos poemas: los signos de puntuación.

En los poemas de e.e. cummings estos signos no se encuentran al margen de las palabras, frases u oraciones para estructurarlas sintácticamente, como ya se indicó en el capítulo anterior, sino que éstos expresan en sí mismos algo al volverse parte integral de las palabras y se complementan en su relación con otros signos, como en el caso anteriormente indicado de la mayúscula. Estos signos insertados entre palabras asisten a la configuración de la estructura fragmentaria del poema. En el poema # 13, los guiones (-) crean una separación específica de letras de la palabra revuelta “grasshopper”, haciendo que cada letra funcione como una unidad en vez de subordinarse a la unidad de la palabra. Los primeros guiones marcan la separación de letras de la palabra, después de haber establecido que la esencia de la palabra es trastocada, ésta ya no se separa por guiones; sin embargo la tercera vez la separación entre letras se da por el intercalado de mayúsculas y minúsculas; la última vez que aparece la palabra, ésta dicta y confirma el orden de la misma. La aparición constante de la palabra “grasshopper” en sus diferentes facetas remite al recurso poético de la repetición y con esta conexión a la tradición literaria se establece una correlación con un tipo específico de estructura poética. En relación directa a la repetición de la palabra “grasshopper” se encuentra la repetición de sonidos que insinúan el canto del grillo como las “s” y “r” en combinación con otras consonantes que se pronuncian con más fuerza como las “p” o “t” y ciertas “h”.

Prosiguiendo con el análisis de los signos que crean fragmentación, los paréntesis también crean separaciones entre los morfemas, fragmentos con significado distintivo, de las palabras y suscitan una cierta incrustación entre las palabras. Asimismo, los dos puntos que

antecedentes y preceden al salto “leaps” anuncian las acciones que deben darse en la lectura del poema: saltar (leap) como primera acción, seguida de llegar (arriving), la cual refiere a la acción de dirigirse hacia una lectura por medio del salto. Finalmente, es importante señalar que la estructura fragmentaria de los poemas # 63 y # 13, aunque es una característica compartida, es diferente en cada caso.

El poema # 13, si bien se estructura de una manera en la que se puede leer descendientemente, no sigue una estructura fragmentada que se pueda unir al leer de izquierda a derecha como en el poema # 63.⁷⁸ Esta estructura fragmentaria parece más caótica pues no puede leerse acumulando los fragmentos a medida que se avanza sobre la línea y se desciende a la siguiente, sino que son letras a las que se les encuentra forma de palabras por medio de piruetas entre ellas. Las piruetas entonces se refieren a los juegos combinatorios entre letras para formar la palabra final y, también, aluden al salto ocular del lector, lo cual será analizado posteriormente.

La observación de la estructura de los poemas aquí descrita responde a los elementos más significativos que las forman. Desde la perspectiva de Ingarden, estos dispositivos estructurales corresponden a lo que él llamó estratos y determinaciones, que como hemos visto forman, de acuerdo con su perspectiva, la guía de una lectura correcta. Su teoría “parte de dos ideas fundamentales: la obra de arte literaria (1) es un objeto (2) complejamente estratificado o multiestratificado. Ésta es la naturaleza de la obra de arte literaria; los estratos en su conjunto son su esencia”.⁷⁹ Para Ingarden, la estructura del texto existe independientemente del sujeto, pues es la experiencia del sujeto la que enriquece la estructura en su recepción. Sin embargo, limitarse a esta perspectiva de estructura daría como resultado un análisis exclusivamente descriptivo, es por

⁷⁸ En el análisis aquí presente de la estructura el enfoque será en relación con el carácter visual que es lo que concierne al estudio de esta tesina, aunque en el poema # 63 la estructura a nivel visual tiene una clara relación con una estructura sonora.

⁷⁹ A. Tornero, *op cit.*, p. 161.

ello que en el acto de lectura es tan importante considerar al sujeto puesto que las intenciones de la estructura sólo se activan en el momento de la actualización de la lectura, es decir, cuando entran en contacto con el lector. Incluso en la descripción estructural anteriormente hecha, el sujeto está presente debido a que las conexiones internas del texto no encontrarían su nexo si no fuese por el sujeto que las liga.

Desde el punto de vista de la teoría de la lectura, Pedro Aullón de Haro, afirma que “toda escritura define algún modo de lectura”,⁸⁰ atribuyéndole a la estructura del texto un lugar decisivo en el acto de lectura. Sin embargo, la lectura no sólo depende de un tipo de estructura, la estructura del texto, sino de las estructuras físicas oculares que permiten, al lector, responder a la primera: “Si la escritura constituye una construcción o representación, la lectura consiste en la ejecución de esa construcción”.⁸¹ Para realizar la acción de ejecutar la estructura, el sujeto sustenta su acción fisiológicamente. Esto le permite ensamblar las estructuras de las que se conforma el texto. En razón de ello el lector se remite corporalmente a los mecanismos de la percepción y más específicamente al órgano que lo hace posible: el ojo, ya que “nuestro rastreo visual no [se realiza] de modo arbitrario sino conforme a un patrón regular”.⁸² En su propuesta de lectura, e.e. cummings aboga por la percepción visual de la construcción de su poema como parte del proceso de lectura, mas no lo limita a una estructura única del poema sino que refiere al sujeto cuando plasma la respuesta física que el lector realiza durante la lectura por medio de los movimientos oculares en la construcción de sus poemas, en especial en el # 13.

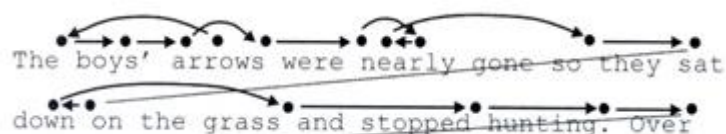
En su investigación sobre los procesos físicos realizados por el lector, Pilar Vieiro observa que “el desplazamiento de la mirada durante la lectura no es continuo y uniforme, sino que se alternan movimientos muy rápidos y discontinuos que permiten cambiar la dirección y el sentido

⁸⁰ P. Aullón de Haro, *op cit.*, p. 23.

⁸¹ *Ibid.*, p. 19.

⁸² Pilar Vieiro, *et al.*, “Los movimientos oculares durante la lectura”, en *Psicología de la Lectura*, p. 28.

de avance de la mirada, [conocidos como] movimientos oculares”.⁸³ Dichos movimientos son de gran relevancia al concepto de estructura pues son éstos los que organizan la respuesta fisiológica del lector durante la lectura como se muestra a continuación:⁸⁴



(Fig. 2)

La esencia fragmentaria del poema # 13, que con anterioridad se había diferenciado del poema # 63 por su aparente carácter caótico, se revela como una estructura que hace alusión a la estructura física de los saltos oculares que le permite al lector responder ante el texto. Cummings crea un espejo de la estructura de movimientos oculares en el poema # 13, obligando una lectura salteada, regresiva y con pausas. Dentro de los estudios que forman parte de la teoría de la lectura, se ha encontrado que “la letra se reconoce mucho más rápidamente y de forma más precisa cuando forma parte de una palabra”.⁸⁵ Pero la lectura de los poemas de Cummings obliga a reconocer cada uno de los grafemas al separar la palabra en letras. La obligación de leer de esta manera salteada vuelve consciente al lector de la cualidad orgánica de la lectura. Ésta es orgánica en referencia a la estructura tanto del texto como de la acción del sujeto porque no sólo pone en primer plano lo visual, sino también los procesos jerarquizados en los que la lectura implica al sujeto. Por medio de esta organización, el sujeto se involucra en lo sensorial y en lo intelectual a un tiempo, ya que lo visual-estructural se enlaza directamente con el significado del poema.

⁸³ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁴ En estudios de movimientos oculares se observó que al leer estas dos líneas los ojos hacen pausas y movimientos hacia delante y hacia atrás en el texto. En el esquema que se muestra los puntos señalan las pausas y las flechas expresen los movimientos prospectivos y retrospectivos del ojo. Situación que el poema #13 enfatiza en su materialidad textual.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 35. A este reconocimiento se le conoce como *efecto de superioridad de la palabra*.

Si se intenta, a partir del salto ocular, aludido en la estructura fragmentaria del poema, dar una organización sintáctica al poema # 13, se deben tomar como punto de referencia las palabras que marcan el inicio de oraciones dependientes (clauses). El resultado sería dos aproximaciones a oraciones dependientes: (1) “who arriving rearrangingly to become grasshopper” y (2) “as we look up now gathering into aThe leap/s”.⁸⁶ La primera es una oración dependiente adjetiva que refiere a la identidad del nombre o pronombre que modifica, y la segunda es una oración dependiente adverbial, la cual describe la situación del momento de la acción. La oración dependiente adjetiva se indica con la palabra “who”, la cual debería referirse, sintácticamente, a la palabra anterior saltada “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r” (grasshopper). No obstante, la referencia a la palabra no puede dividirse de una referencia a quién la lee, pues para que se forme “grasshopper” el sujeto se involucra directa y físicamente con la palabra. Al dar los saltos oculares para formarla, el lector se convierte en un saltamontes y por tanto es inseparable de la palabra. Las acciones que le siguen al pronombre, “arriving to rearrangingly become grasshopper [a (rrIvInG to rea(be)rran(com)gi(e)ngly]”, hacen referencia nuevamente al proceso de saltos oculares de la lectura y de la estructura del poema en sí mismo. En los saltos de los ojos a través de la página y con las pausas en cada letra, el lector las reacomoda para formar palabras y lo vuelve a hacer para formar unidades de significado sintáctico, confirmando su acción de saltamontes al construir significado. Es importante notar que el verbo “become [(be) (com) (e)]” resuena desde el poema pasado (# 63) como una acción que comprende tanto al poema como al lector amalgamándolos. Si ya desde la primera aparición de la palabra revuelta se muestra la identificación entre sujeto y objeto, el verbo de identidad transformativa (become) equipara de una manera más directa al lector con el saltamontes, sujeto del texto. No sólo se llega a conocer la identidad de la palabra revuelta sino también a cuestionar la separación entre ésta y el lector, y

⁸⁶ e.e. cummings, *op cit.*, p. 396.

por tanto se revela un aspecto de compatibilidad del lector con el texto en el acto de lectura, hasta el momento inconsciente.

La segunda oración dependiente es una adverbial de tiempo que se identifica con la conjunción “as” (mientras), la cual indica temporalidad de acciones. Mientras que la primera oración subordinada señala una acción de transformación en términos de identidad, la segunda, numerada así sólo para dar orden a este análisis, muestra un intervalo de acciones simultáneas. Este paralelismo de acciones se enfatiza con el hecho de que la segunda oración dependiente se introduzca inmediatamente después del pronombre “who”, entreverándose con la primera oración dependiente. El pronombre “w(e)” (nosotros), marca una identificación entre lectores, incluso con el autor, dentro del proceso de codificación semántica de la lectura. La búsqueda por una manera en la cual formular el mensaje, a partir de la reunión de los elementos del código estructural escrito, se subraya con el verbo “look up”. Asimismo, el adverbio de tiempo “now” muestra la relación entre el verbo buscar y el momento y acción de la lectura que se da en ese instante, evocando dicha relación en el poema anterior. El gerundio (por su función en inglés) apunta una actividad con doble significado en el contexto del poema: en primera instancia expone la acción de ir juntando las letras de las palabras, creando un vínculo con el adverbio “rearrangingly [rea(ber)ran(com)gi(e)ngly]” de la oración dependiente anterior; en segunda instancia, su significado se conecta con el sustantivo “leap/s” (salto) por medio de la preposición “into [int(o-)]”. La acción de “gathering” se desdobra en dos significados. El primero refiere a la operación de juntar piezas o elementos de las grafías que conforman las palabras. El segundo sugiere el movimiento conjunto entre el texto y el lector en el salto implicado en la estructura descendente de la palabra “leap:”. Este salto es a la vez unión de elementos gráficos del texto y movimientos oculares del lector en una misma acción y a un tiempo. Sin esta conjunción en la lectura el salto no se daría.

De acuerdo con este análisis sintáctico, se puede observar que ambas oraciones dependientes carecen de una oración independiente a la cual suscribirse. Sin embargo, ambas cargan con un gran peso de significación semántica y estructural para entender el proceso de lectura que se realiza en este poema. La movilidad del ojo en la lectura se convierte en la ejecución de una metáfora. El lector se transforma orgánicamente por medio de la lectura en lo que representa semánticamente el poema. Esto es posible porque la movilidad textual del poema propone al lector como constructor de la estructura gráfica en transposición a un significado semántico. Ambas oraciones dependientes muestran, en su estructura y significado, que no hay separación distinguible ni en identidad ni en temporalidad entre el lector y el texto, y tampoco entre las sensaciones y el intelecto del primero. Aullón de Haro expresó esta relación diciendo que “la *visión natural* aparece enmarcada desde un lugar de mira, las dos líneas de mirada oculares del sujeto cuyo cuerpo es asimismo objeto de visión propia, creándose de este modo la más íntima relación experiencial [...y] de recepción psíquica de lo exterior en lo interior”.⁸⁷ En el deseo de encontrar las palabras para la formulación de un mensaje el lector, a través de la percepción visual y de las estructuras que se relacionan en la lectura, se vuelve consciente de que la división entre sujeto y objeto en la lectura no tiene un límite realmente definido.

En consecuencia, la lectura del poema # 13 crea una comprensión más profunda del carácter orgánico de la lectura. Este carácter se refiere a dos puntos centrales a este capítulo: es orgánico en cuanto a la disposición estructural del poema y, por otra parte, se refiere a la respuesta fisiológica estructurada del lector, que se refiere a los saltos oculares con los que se configura la lectura. Los dos puntos se conjugan en el momento de lectura en el sujeto que los experimenta corporal e intelectualmente, y con ello se crea una consciencia de relación de inmanencia entre el sujeto, la lectura y el lenguaje estructurado del texto. Umaña dice al respecto

⁸⁷ P. Aullón de Haro, *op cit.*, p. 21.

que “el pintor crea un lenguaje con base a un material y a unas técnicas que están fuera de él, [pero que] el lenguaje del poeta es más íntimo y conceptual que el lenguaje del pintor”.⁸⁸ Si el lenguaje del poeta es íntimo, en su lectura, esa intimidad con el lenguaje se comparte con el lector. Es así que la lectura de la forma fragmentaria del poema de cummings pone de manifiesto la relación inseparable entre el lenguaje del poema y el sujeto lector. Al mismo tiempo expresa que si no existe una división distinguible entre lenguaje y sujeto, es decir, entre texto y lector, el sujeto retoma su lugar de incidencia durante el proceso de lectura en la construcción de significado, lo cual será explorado en el siguiente capítulo.

⁸⁸ J.O. Umaña, *op cit.*, p. 110.

Capítulo 4: Lectura gozosa

40

as if as

if a mys
teriously("i am alive")
bravely and(th
e moon's al-down)most whis
per(here)ingc r O

wing;ly:cry.be,gi N s agAins

t b
ecomin
gsky?t r e e s
!

m ore&(o uto f)mor e torn(f og r

e
elingwhiRls)are pouring rush fields drea
mf(ull
y
are.)&
som
ewhereishbudofshapenow,s
tI
r
ghost

?s

tirf lic;k
e rsM-o
:ke(c.
l

i,

m
l
b

)& it:s;elf,

mmamakmakemakesWwOwoRworLworld

Este cuarto capítulo se ocupa de discutir la manera en que los elementos gráficos y estructurales de los poemas fragmentarios de cummings provocan una lectura activa y creativa por parte del lector, la cual sobrepasa las propuestas del texto aventurándose a tocar los límites de éste, por medio del juego de escritura simulada. La escritura se imita en la lectura en la toma de decisiones del lector cuando junta los fragmentos para crear significado. Esto se hará al observar cómo el sistema de grafías y la estructura de un texto permiten reconocer las propuestas de lectura que el texto proporciona pero que, al mismo tiempo, abre oportunidades de creación.

La guía que la estructura del texto proporciona al lector puede ser valorada de dos maneras distintas: como un elemento que restringe o como uno que propone una reacción por parte del lector. Por un lado, Chartier habla de las limitaciones de la estructura de los textos al decir “que reduce estrechamente las posibles intervenciones del lector en el libro impreso [y que] el lector no puede insinuar su escritura sino en los espacios vírgenes del libro”.⁸⁹ La caja tipográfica en la que se coloca un texto señala las demarcaciones de éste y confina al lector a los márgenes. Desde esta perspectiva, la estructura que el proceso de impresión le da al texto sugiere restricciones en la participación del lector. No obstante, los poemas de e.e. cummings, por ser fragmentarios, abren posibilidades de intervención para el lector durante la búsqueda de significado. Con ello, este poeta manifiesta que los poemas fragmentarios dependen de las decisiones del lector más de lo que admiten los textos lineales.

La otra manera en la que se juzga a la estructura tiene que ver con esta dependencia entre texto y lector. Iser argumenta que “las estructuras de los textos adquieren su finalidad en cuanto son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la

⁸⁹ R. Chartier, “Del código a la pantalla: trayectorias de lo escrito”, en *Circulaciones*, p. 25.

consciencia del lector”.⁹⁰ Desde este punto de vista, la estructura que contiene el texto está incompleta sin un lector del cual se obtenga una respuesta. La creación del lector es uno de los objetivos principales del texto y esto se resalta en los poemas de cummings, ya que apuntan a hacerles conscientes de su agencia en el proceso de lectura a partir de la estructura de la fragmentación. De esta manera se puede advertir que los poemas no se forman únicamente por medio de su estructura pues ésta es sólo indicio de potencialidad. En la teoría de la recepción, la capacidad de potencia de la estructura del texto se activa durante las diferentes actualizaciones que son el “hecho de una configuración compuesta del texto que, por otro lado sólo adquiere efecto a través de las relaciones establecidas con el lector”.⁹¹ Por tanto, la estructura no puede consumarse hasta que el sujeto lector se relacione con ésta. En el caso que aquí se estudia, la estructura del poema propone ciertos lineamientos, pero al estar fragmentada exige de la inventiva del lector para tomar decisiones en la creación de significado. Iser dice que: “[c]uanto más pierden los textos en determinación, más fuertemente interviene el lector en la co-realización de su posible intención”.⁹² La unión entre lector y texto está latente en la estructura pero se produce en la realización del acto de lectura. Por esto, es valioso examinar la lectura como actividad lúdica, pues la fragmentación da lugar a la agencia creativa del lector como escritor de significado.

Antes de analizar las decisiones del lector en el proceso de lectura y sus implicaciones es importante definir el tipo de lector que se considera en este estudio. Tanto Ingarden como Iser dan gran preponderancia a la estructura como contenedora de una potencia de lectura; el estudio de esta tesina sigue dicha línea de estudio y toma como centro la estructura material fragmentaria

⁹⁰ A. Tornero, *op. cit.*, p.166.

⁹¹ W. Iser, “La estructura apelativa de los textos”, en *En busca del texto*, p. 100.

⁹² *Ibid.*, p.101. Iser llama en un principio esta falta de determinaciones con el nombre que le da Ingarden: indeterminaciones, pero posteriormente les llama espacios vacíos para diferenciarlos. Para Iser los espacios vacíos son condiciones para la interacción con el lector.

de los poemas de cummings. Cuando se toma la estructura material como base, el tipo de lector al que se refiere coincide con el lector implícito, quien “representa la totalidad de las orientaciones previas que ofrece un texto [...] a sus posibles lectores como condiciones de recepción”.⁹³ Frente a la fragmentación de los poemas de cummings, el lector ya no puede quedarse en su lugar aparentemente pasivo como receptor y tiene que involucrarse con los poemas para elegir un sentido. En el momento en el que se hace partícipe activo del acto de lectura, éste deja de ser sólo lector e incorpora a su lectura el acto de escritura pues el sujeto decide la secuencia de los fragmentos para construir el sentido.

Roland Barthes afirma que “escribir, hoy en día, es constituirse en el centro del proceso de la palabra, es efectuar la escritura afectándose a sí mismo, es hacer coincidir acción y afección”.⁹⁴ Desde la postura de Barthes, este verbo ya no es medio para hacer algo sino que es un acto de producción que en sí mismo involucra directamente al sujeto. Si el lenguaje y la escritura están íntimamente ligados al sujeto que los experimenta en la creación, escritura y lectura se encuentran vinculadas aún más en el proceso de significación de los poemas fragmentarios. Lo anterior indica que el lector no puede separarse de la escritura misma en los poemas fragmentarios, al menos en un nivel de creación de significado, y con ello no puede apartarse del texto en sí. Los poemas fragmentarios de cummings son ejemplos de textos que consideran la movilidad grafémica como punto esencial para la participación del lector en la creación de significado. En ellos la fragmentación de las palabras crea una consciencia de la movilidad que éstas poseen, lo cual da oportunidad de juego. Además, la indeterminación en la formación de palabras, que produce la fragmentación, transforma al lector en escritor dentro del acto de la misma lectura, lo cual se muestra en las decisiones del lector para crear significado. Para

⁹³ W. Iser, “El acto de la lectura”, en *En busca del texto*, p. 139.

⁹⁴ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje*, p. 30.

demostrar algunas de las decisiones de creación por parte del lector, se retomará el análisis de los poemas de cummings tomando como centro el poema # 40, pues éste muestra la dependencia entre las decisiones del lector y la existencia de la voz que se bosqueja en el poema y se incluirán algunos elementos de los poemas anteriores (# 63 y # 13).

El poema # 40 se forma a través de una oración dependiente adverbial, ello recuerda al poema # 13, pues ambos carecen de oración independiente pero crean situaciones específicas de lectura tanto en su estructura como en la formación de su significado. En el poema # 40, la locución conjuntiva “as if” da a la situación presentada un grado de suposición o irrealidad, que el lector acepta como la base en la cual se sustenta el momento de lectura.⁹⁵ La acción contenida en la oración dependiente en el verbo “be,gi Ns” se demora debido a la anteposición de adverbios (“mis teriouSly, brave ly, crO wing;ly”) y participios (“most whis per(...)ing”) que modifican tanto al verbo como al sujeto “:cry”. Estos modificadores sostienen un aire enigmático que se conecta con la irrealidad propuesta desde el inicio. El grito o lamento se describe con una cualidad de susurro (“whis per(...)ing”), pero al mismo tiempo su punto de origen se define opuesto a la calma de un murmullo con los adverbios que muestran fuerza, por ejemplo como “brave ly” y “crO wing;ly”. Es notable que el grito o lamento no sólo se describe como un susurro sino que se muestra dicha cualidad en lo sonoro. La repetición al final del poema de las “m” y las “w” y de los inicios de las palabras “makes” y “world” en el verso “mmamakmakemakesWwOwoRworLworlD”, asemejan el sonido de un murmullo que se visualiza y se escucha en la lectura del poema. Así, la materialidad textual y sonora le dan sustento a la voz que se lamenta.

También se observa la inclusión de dos oraciones parentéticas (“(i am alive’”) y “(the moon’s al-down). La primera parece una frase apositiva que precisa la esencia del lamento pero

⁹⁵ e.e. cummings, *op. cit.*, p. 423.

esta frase aparece antes el sustantivo al que refiere. Esto tiene una razón dentro de la situación que se presenta en el poema. Un grito debe ser percibido por el oído antes de definirse como tal. En este poema la oración contenida en el primer paréntesis funciona para dar un plano de percepción sensorial que refiere al oído y de esta manera refuerza la materialidad sonora de la voz en el poema. El segundo paréntesis muestra otro plano que refiere al tiempo de la situación. La luna está en una posición específica que denota el alba; momento en el que la luna baja para dar paso al sol. El movimiento descendente de la luna se indica con el prefijo al-, el cual manifiesta movimiento o dirección hacia, en conjunción con la preposición “down”. Este plano temporal se asocia posteriormente al plano espacial dado en la frase que contiene a la acción principal: “a [...] :cry. be, gi Ns agAins t b ecomin gsky? t r e s !”. El contexto se configura a partir de la referencia al cielo y a los árboles como un espacio abierto. Además el plano de temporalidad está dado por el adverbio “(here)”, el cual indica que el grito se sitúa dentro del poema y en la lectura del mismo. Asimismo, el contexto es el elemento al que se opone el grito. La voz resiste a quedarse en el fondo como parte del panorama y exige una existencia propia. A partir de esta exigencia, el lector inicia la búsqueda de más referencias a la voz a lo largo del poema. Sin embargo, la voz se hace presente dependiendo de las decisiones de construcción de significado tomadas por el lector. Debido a que no hay una clara distinción entre la representación de la naturaleza y los indicios de existencia de la voz, el lector debe decidir en qué momentos del poema sobreviene la voz. Por ello, el lector se vuelve presente en el poema como escritor cuando la voz aparece, pues la presencia de ésta depende de las decisiones del lector. No es una decisión arbitraria sino que a lo largo del poema el lector recurre a los que ya sabe de los elementos de la voz y adscribe su presencia a los elementos semánticos que parecen cumplir con dicha esencia posteriormente.

Por ejemplo, después del análisis de este primer fragmento de significación se tienen que tomar decisiones de las unidades de significado posteriores. En esta lectura se ha elegido separar las unidades tomando como referencia palabras como conjunciones y adverbios. Esto da cuatro fragmentos más de significado que se añaden a la acción principal de la oración dependiente que inicia el poema: (2) “more and (out of) more torn (fog reeling whirls) are pouring rush fields dreamfully are”, (3) “and somewherish bud out of shape”, (4) “now stir ghosts stir flicker smoke climb”, (5) “& itself makes world”. La segunda unidad de significado se relaciona con el plano de la construcción del contexto al cual se opone la voz, pues ésta se refiere a la naturaleza. Esta naturaleza, formada por campos abiertos, pero que es inescrutable debido a la niebla, no deja hacer una clara distinción entre la constitución del contexto natural y la voz. Sin embargo, también existe otra forma de leer esta unidad de significado. El lector podría decidir que los remolinos, “whirls”, son metáforas para el movimiento de la voz que vierte, por medio de palabras, una descripción del ambiente que le rodea. Irónicamente, la voz construye el contexto del cual desea diferenciarse. Es por ello que la unidad “and somewherish bud out of shape” representa el lugar indeterminado de la voz en forma de grito. La forma de este clamor, que apenas brotaba, se desdibuja al crearse. En la siguiente unidad “now stir ghosts stir flicker smoke climb”, la existencia del grito se vuelve espectral, “ghost?s”, en el momento de enunciación, “now”. El grito no tiene la suficiente independencia del contexto, aunque, como un fantasma, se hace presente con el verbo “s t l r” que señala inquietud, e indicios de existencia: “f lic;ke r”, “s M-o:ke” y “c. li, m! b”. Esto se relaciona con la última unidad de significado “& makes world”, pues al enunciarse crea el mundo que lo rodea y se vuelve difícil diferenciarlo del contexto del cual surge. Las implicaciones de este desvanecimiento no comprometen la existencia de la voz sino que se conjugan con su creación. El grito o la voz dependen de su creación para existir y necesitan del ambiente y del lector que le crea en sus decisiones. Pareciera que la única

independencia que tiene la voz que se lamenta es la de su materialidad sonora, sin embargo, dentro de la creación de significado la existencia de la voz depende del lector quien junta los fragmentos como un escritor que busca el verso que encaja.

Este tipo de decisiones creadoras de significado también se encuentran en los dos poemas anteriores. En el poema # 63, el uso de mayúsculas y minúsculas intercaladas crea una leve similitud con las entonaciones de la canción de los pájaros, pero también revela las palabras dentro de las palabras. Una muestra es el “U) sing”, donde la “U” inicial de la palabra también se transforma en un apelativo al lector, un “you” dentro del participio que muestra la acción de los pájaros. Otra prueba de ello es el “Be) ...(come”, palabras que separadas son verbos independientes, uno de estado y otro de movimiento, pero al juntar, por medio de la lectura en “become”, lo inmóvil del estado y la acción de desplazamiento se conjuntan en otro verbo con propiedades estáticas y móviles al mismo tiempo pues éste nuevo verbo indica transformación. Es decisión del lector incorporar o no estos sentidos a su lectura. En la parte final de este poema, “who s) e voi c es (are ar a”, la forma visual de las palabras y de las voces (“voices”) cobran relevancia en la materialidad textual del poema, pues la grafía es el trazo material de la existencia de la voz. Esto se vuelve paradójico al final del poema pues el verbo ser (“are”) se desdibuja en una única letra. No obstante, la experiencia de la disociación, ya no puede ser vista como una acción para desdibujar oportunidades de creación sino como el posible inicio de un nuevo juego que se deja abierto al lector para continuar con una escritura propia posterior a la que propone el poema. De una manera parecida, en el poema # 13, se encuentran elementos en los que el lector debe determinar un significado como cuando se elige entre ver un salto o varios saltos, “a leAp” o “the leAps”. La referencia al salto no tiene que ver únicamente con las decisiones de interpretación sino con la forma en que el lector se involucra con la característica lúdica de los fragmentos gráficos. De esta forma, se muestra que las grafías sugieren una acción de salto en su

estructura para formar las palabras a través de la lectura pero la característica de recreación entra en acción cuando el lector decide ejecutar el juego del salto ocular dentro de la lectura. Otras decisiones del lector se dan cuando elige cuál oración dependiente se lee primero, si la adjetiva (“who”) o la adverbial (“as”), y también, en el penúltimo verso de este poema “rea(be)rran(com)gi(e)ngly”, se debe resolver el orden de las palabras en la construcción sintáctica que el lector forme para dar significado a su lectura.

Es importante resaltar la función de tres palabras que se repiten en los tres poemas analizados: “here” (aquí), “now” (ahora) y “become” (volverse/convertirse). Estas palabras tienen la función de recordar al lector que sus decisiones en la construcción de sentido en el poema tienen un lugar y un tiempo específico en el acto de lectura. Además de que el verbo “become” refiere a la afinidad entre el texto y el lector en este proceso de significación. En este proceso, las decisiones del lector no quedan al margen del texto y se convierten en la escritura del mismo. Chartier expresa que de esta manera “el lector se convierte en uno de los actores de una escritura a varias manos o, al menos, se halla en posición de construir un texto nuevo a partir de fragmentos libremente recortados y ensamblados”.⁹⁶ Aunque este crítico restringe la posibilidad de este proceso a la lectura hecha en los soportes electrónicos,⁹⁷ cummings hace posible la participación del lector como escritor, por medio de la estructura fragmentada de sus poemas.

Debido a que la estructura de fragmentación de los poemas aquí estudiados de cummings abre oportunidades de aumentar la actividad del lector en la ejecución de la lectura, debe hacerse patente que las lecturas y escrituras de significado de los poemas pueden expresar más de lo que se encuentra dispuesto sobre la página. Esta condición propicia la lectura gozosa cuya esencia se

⁹⁶ R. Chartier, *op. cit.*, p.26.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 26. Chartier dice expresamente que ello se limita al soporte cibernético, como se muestra en la siguiente cita: “Con el texto electrónico ya no pasa lo mismo. El lector no sólo puede someter los textos a múltiples operaciones, [...] sino más aún puede convertirse en su coautor”.

encuentra en la libertad de elegir la dirección de la lectura más allá de lo que la estructura, es decir, lo orgánico del texto propone. En este sentido, se puede remitir a Iser quien argumenta a este respecto de la acción creativa del lector que: “el texto no debe entenderse tal como está expresado. [...] Si los textos muestran una técnica de corte, montaje o de segmentación, esto significa que se conceden una libertad relativamente amplia respecto a la mutua conectabilidad de sus modelos”.⁹⁸ Una vez más se observa que la noción de estructura en un texto fragmentado no se contiene en sí misma sino que depende de la lectura que se le dé y cambia con cada lector. De esta manera, el lector se involucra en el proceso de la lectura y la concibe como una actividad que exige su injerencia como escritor de un modelo de conectabilidad.

Es posible argumentar que el texto en realidad es inmóvil y está creado para dar la ilusión de movilidad, la cual está dada por la fragmentación. Es cierto que el lector participa en la construcción de significado dentro de los lineamientos dados por el texto; mas ello no impide que el lector se transforme en escritor por las decisiones en cuestión de construcción de significado sin dejar de tener su identidad de lector.⁹⁹ A partir de la doble identidad del sujeto como lector y como escritor, los lineamientos del texto comprometen al lector en un juego con las palabras y frases fragmentadas, tanto en significado como en su forma física. Barthes propone que “la lectura no desborda la estructura; está sometida a ella: tiene necesidad de ella, la respeta; pero también la pervierte”.¹⁰⁰ Esta perversión implica una participación lúdica del lector que conlleve una interpretación activa y constante del texto.

La lectura como juego o como actividad lúdica no involucra un desbordamiento tal que el lector se encuentre en total libertad. No obstante, la forma en que acomode las grafías para darle

⁹⁸ W. Iser, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁹ K. Littau, “El lector en la teoría”, en *op. cit.*, p.189. Littau dice en un punto que si “la lectura es escritura implica hacer desaparecer al lector”, pero textos indeterminados físicamente como los de cummings sugieren una dependencia entre el lector y el escritor en un mismo acto de lectura.

¹⁰⁰ R. Barthes, *op. cit.*, p. 42.

significado semántico a su lectura hace valer su lugar de participación activa dentro del proceso. *Ludus*, el vocablo latino del cual surge la palabra lúdico y con ello la referencia al juego, no denota únicamente diversión, pues también tiene referencia a “la idea de ejercicio o adiestramiento en alguna técnica”.¹⁰¹ La lectura concebida desde este punto de vista requiere que el lector sea consciente de los procesos de la actividad en la que se vuelve partícipe y los haga funcionar a favor de la construcción de significado de los poemas fragmentarios de cummings. Los poetas experimentales juegan con las grafías y los símbolos y hacen que se expresen en sí mismos como objetos con realidad independiente de las ideas, y lo hacen al darle preeminencia a la materialidad del texto. Los poemas de cummings no hacen de este juego una propiedad exclusiva del texto sino que la vuelcan sobre el mismo acto de lectura, incorporando al sujeto. Si los textos suelen tener dos sentidos, el gramatical y el semántico,¹⁰² los poemas de cummings proponen a la materialidad textual como un tercer sentido de las palabras, la cual afecta sensorialmente al lector. Asimismo dicha materialidad fragmentaria aumenta las posibilidades de perversión del texto en el mismo acto de lectura haciendo de ella una “buena conductora del deseo de escribir”.¹⁰³ Al final la materialidad textual, en su cualidad tangible, puede potenciar la creación lectora dentro de sí misma como escritura, a partir de una respuesta inicialmente sensorial. Entonces, el significado del texto “cualquiera que éste sea, no puede separarse de las modalidades materiales en que se dan a leer a sus lectores”,¹⁰⁴ pues no sólo se manifiesta en un nivel semántico sino también en uno gráfico. Consecuentemente, la materialidad del texto en los tres poemas presentados de e.e. cummings indica una reflexión con respecto al lenguaje como

¹⁰¹ “lúdico”, en *Origen de las palabras* [en línea].

¹⁰² Félix Mendoza Martínez, *Introducción a la lingüística*, p. 108.

¹⁰³ R. Barthes, *op. cit.*, p. 47.

¹⁰⁴ R. Chartier, *op. cit.*, p. 28.

expresión en sí mismo y también en cuestión de los procesos de lectura a través de los cuales el sujeto los experimenta.

En el capítulo anterior se abordó la lectura orgánica como la que pone en relación directa la respuesta orgánica del lector dictada por la estructuración de sus movimientos oculares y la estructura de los poemas fragmentarios de cummings. La relación entre ambos para la lectura orgánica debe quedarse dentro de los lineamientos de fragmentación y saltos que el texto propone, por lo que está más relacionado con el polo artístico al que Ingarden se refiere. En este sentido, el texto incluye al lector en su juego de fragmentación mientras siga sus disposiciones esquemáticas dentro de la página. Por otro lado, la lectura gozosa, de la cual trata este capítulo, tiene su inicio en la relación que se establece entre texto y sujeto en la lectura orgánica pero encuentra su esencia en la posibilidad de nuevas orientaciones de lectura, las cuales dependen de la injerencia del lector. De esta manera, la lectura orgánica se coloca en el polo estético de la obra, el cual está inmerso en la posibilidad de significación de la lectura de los poemas fragmentarios de cummings pues después de la respuesta orgánica-sensorial involucra el intelecto del lector en la toma de decisiones, la creación, la escritura simulada y en la inferencia. El juego de la lectura gozosa tiene su fundamento en la tensión entre respetar el texto y encontrar direcciones de interpretación que jueguen con los límites del texto. El goce de este juego no se puede precisar en una sola interpretación pues reside en la fluctuación del placer estético que produce el arte. Para cummings el arte, como la lectura gozosa, “es un misterio y el misterio es algo inconmensurable y vivo”.¹⁰⁵ Con ello cummings expresa que no hay forma de abarcar el arte en una lectura sino que su esencia es heterogénea. Esto no es un defecto del texto o del lector sino una postura que cummings elige para sus poemas fragmentarios con el fin de mantenerlos vivos a nuevas lecturas. La incertidumbre de la interpretación es parte de la intención estética que

¹⁰⁵ e.e. cummings, *A Miscellany Revised* [en línea].

cummings tiene respecto al arte y que se muestra en la lectura que esta tesina da a los tres poemas fragmentarios seleccionados.

Meditar sobre el lugar del sujeto en la lectura y sobre su participación en la misma frente a poemas fragmentarios como los de cummings demanda, como afirma Barthes, “conducir al reconocimiento de que no hay verdad objetiva o subjetiva de la lectura, sino tan sólo una verdad lúdica”.¹⁰⁶ Esta verdad tiene que ver con el valor que se le da al proceso en el que se ejercitan los sentidos y el intelecto durante la lectura. Tiene un valor estético en el sentido en el que el sujeto tiene gran incidencia en la construcción del texto pero dicho valor no puede ser evaluado entre correcto e incorrecto sino con base en las interrelaciones entre sujeto y objeto. Los poemas fragmentarios de cummings aquí estudiados incitan a hacer una lectura gozosa por medio del intercambio lúdico de experiencias entre objeto y sujeto dentro de la lectura, al despertar el deseo de escritura por medio de los sentidos, guiándolos hacia la creación de significado. Con ello se agudiza la parte intelectual e imaginativa del lector en la co-creación que le entrega el poema como responsabilidad y juego en la actividad lectora y enfatiza que no hay una única lectura sino varios niveles en los que esa verdad lúdica, sensorial e intelectual, puede ser explorada.

¹⁰⁶ R. Barthes, *op. cit.*, p. 37.

Conclusiones

Los poemas fragmentarios de e.e.cummings proponen un reto al lector por medio de la lectura. El lector no puede sentarse cómodamente a recibir el mensaje a partir de una lectura lineal en la que su participación se desdibuja, pues los poemas desafían las mismas convenciones de lectura. Las funciones que cummings asigna a las grafías: la plástica, la estructural y la lúdica, al crear sus poemas, manifiestan un desafío al lector. En la medida en la que se analiza la manera en la que e. e. cummings rompe con estas preconcepciones de cómo es la lectura, el lector descubre y se hace consciente del papel que desempeña en ella. Mas este descubrimiento debe basarse en la acción de “concentrarse en cómo los detalles involucran nuestras capacidades de responder a y reflexionar sobre las dimensiones afectivas de la experiencia”.¹⁰⁷ Por consiguiente, éste no es un conocimiento que se revele únicamente a un nivel abstracto sino que tiene que comprender el estudio de las condiciones a las que reaccionamos corporalmente. En el caso específico de esta tesina, el análisis respecto a cómo el sujeto se comporta frente a determinados estímulos fue desde la perspectiva de la acción de lectura.

El estudio de las cualidades provocadoras y estimulantes de los textos literarios es especialmente pertinente en la época de entreguerras del siglo XX. Éste fue un momento de experimentación para encontrar formas de concebir, cuestionar y asimilar los cambios que comenzaban a dar forma al mundo desde las cuestiones sociales hasta las tecnológicas. De acuerdo a Charles Altieri, el arte de las vanguardias “no ofrece caminos de argumentación para el pensamiento sino relaciones afectivas por medio de la materialización de formas concretas de

¹⁰⁷ Charles Altieri, “Aesthetics”, en *Modernism and Theory. A Critical Debate*, p.198.

estados particulares en los cuales el artista estima conveniente poner valor”.¹⁰⁸ De esta manera, se muestra la pertinencia del estudio de los efectos que provocan las obras modernistas y experimentales tales como las de e.e. cummings. Al realizar un análisis literario que reflexione sobre los efectos estéticos se deben tomar en cuenta dos componentes: un planteamiento riguroso con respecto a las circunstancias del texto que provocan el efecto, en este caso de materialidad; y considerar las posibilidades de los estados particulares del lector, sin socavar su incidencia a pesar de que su precisión escapa en muchos sentidos a la crítica objetiva. En los poemas analizados de cummings las circunstancias están inscritas en el texto por su forma de fragmentación pero también remiten a etapas específicas de la lectura en las que el lector se interrelaciona con el texto desde sus sensaciones hasta sus capacidades creativas e imaginativas.

Diversas etapas de interrelación dentro de la lectura se exploran en esta tesina, de modo que el proceso de lectura de los poemas fragmentarios fuera estudiado a partir de las condiciones de la materialidad textual de los poemas que dan como resultado la participación activa del lector. En el primer capítulo se observan las preconcepciones de la lectura que limitaban la acción de la materialidad textual como mero soporte sin incidencia en el acto de lectura y restringían al lector como receptor. En ese capítulo se asientan las bases para considerar la autonomía de la dimensión material del texto para incitar al lector a involucrarse en la lectura. En el segundo capítulo de la lectura gráfica se analizan las propiedades de las grafías y de los símbolos de puntuación en el poema # 63 para mostrar su modo de correlación con el contenido. Se muestra que el significado se encuentra tanto en la forma material de la escritura como en el argumento que entraña. En el acercamiento a la lectura de la materialidad textual el lector debe tomar distancia para apreciarla, sin embargo, los estudios visuales proponen que el sujeto siempre se ve afectado directamente por el objeto y la división entre ambos se cuestiona. Este planteamiento se explora desde la

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 202-204.

perspectiva de la estructura en el tercer capítulo con el poema # 13. Esta perspectiva discute la forma en la que las cualidades de la estructura encaminan las reacciones del lector. Es por ello que se aborda la estructura en dos sentidos: la propia del texto y la que rige a la lectura desde los movimientos oculares. Entre ambas, se encontró un estrecho vínculo que une al sujeto lector y al texto en el momento determinado de actualización. No obstante, en la lectura orgánica se pone más peso en el polo artístico de la obra, es decir, en la estructura señalada por la materialidad textual. Por último en el capítulo de la lectura gozosa, se examina el efecto que tiene la materialidad textual fragmentaria sobre el lector, desde el polo estético de la obra, en especial, a partir del poema # 40. Este polo enfatiza la experiencia del lector sobre las propuestas de la estructura del texto. Se observa que el lector se ve en la posición de tomar decisiones de estructura durante su lectura para conformar el sentido de los poemas a un nivel semántico. En este proceso se observa cómo el análisis se vuelve plural pues no hay una significación fija. La estructura de fragmentación dada por la materialidad textual abre posibilidades infinitas de combinaciones semánticas que no pueden fijarse sin ambigüedad en la estructura del texto. Cabe pensar en las posibilidades de lectura que dan estos poemas, aunque sea difícil medir o analizar las consecuencias una vez dada la libertad de trastocar la estructura por medio de decisiones particulares. Sin embargo, el goce de creación y el placer de una nueva experiencia consciente por parte del lector surgen de esta condición de libertad.

A pesar de haberlos dividido en los capítulos para su análisis, la propuesta de experiencia de lectura de los poemas # 63, # 13 y # 40 de Cummings sugiere una lectura integral que involucra cada etapa en un mismo momento. Desde una perspectiva similar, Umberto Eco propone que la disciplina de estudio de la experiencia estética de obras abiertas debería reconocer “en estas experiencias una nueva confirmación de sus intuiciones, la realización extrema de una

circunstancia de placer estético que puede realizarse en diferentes niveles de intensidad”.¹⁰⁹ De esta manera, así como cummings fragmenta sus poemas, el estudio de la tesina divide el acto de la lectura para mostrar la interrelación entre materialidad textual y el contenido de los poemas, y la relación que ello provoca entre los sentidos y el intelecto del lector.

Consecuentemente, la propuesta de lectura de los poemas de e.e. cummings que he presentado conlleva la recuperación del lugar de los sentidos en nuestro trabajo intelectual. Es necesario proponer tipos de análisis que precisen los elementos que nos estimulan y su efecto sobre nuestra interpretación. La postura que se tome para describir lo que nos provoca, apasiona o intriga de los textos que analizamos es extensa, pero esta tesina lo presenta desde la perspectiva de la acción que permite entrar en contacto con el texto: la lectura. De ello se desprendió un estudio de los procesos de la lectura misma que cuestionan las preconcepciones que tenemos sobre ella y que permiten experimentarla de una manera diferente una vez que se está consciente de ello.

En esta época de grandes cambios tecnológicos en la que vivimos, las prácticas de lectura también, aunque no de la misma manera, se ven trastocadas como en la época en que se dieron las vanguardias. Los sentidos se ven cada vez más involucrados en la lectura con soportes tecnológicos. Esto debe ser explorado desde la perspectiva del efecto que los afectos tienen en nosotros. Además debe observarse la importancia del elemento de la temporalidad que se ha vuelto parte de esta nueva forma de leer. Es por ello que una mirada crítica a las expresiones literarias de las vanguardias y sus propuestas con respecto a esta actividad de lectura es valiosa para fortalecer el análisis de las nuevas materialidades de los textos que la tecnología nos presentará, pues nos da una base sólida desde la cual estudiarlos.

¹⁰⁹ U. Eco, “La poética de la obra abierta”, en *Obra abierta*, p. 45.

Bibliografía

- ALTIERI, Charles, “Aesthetics”, en *Modernism and Theory. A Critical Debate*. Ed. Stephen Ross. Londres y Nueva York, Routledge, 2009. pp. 197-207.
- ANDERS, Valentín, *et al*, *Origen de las Palabras* [en línea]. Chile, 2001-2012 (c). <<http://etimologias.dechile.net/>>. [Consulta: 27 de agosto, 2012].
- AULLÓN DE HARO, Pedro *et. al.*, *Teoría de la lectura*. Málaga, Universidad de Málaga, 2006. 360 pp.
- BARTHES, Roland, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Trad. C. Fernández Medrano, Barcelona, México, Paidós, 1987. 357 pp.
- BAYM, Nina, ed., *The Norton Anthology of American Literature*. 6ª edición. Nueva York y Londres, W.W. Norton & Company, 2003.
- BENJAMIN, Walter, “El narrador” (1936), en *Sobre la violencia y otros ensayos*. Trad. Roberto Blatt. Madrid, Taurus, 1998. pp. 111-134.
- , *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. Introducción Bolívar Echeverría, México, D.F., Itaca, 2003. 127 pp.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*. 9ª edición. México D.F., Editorial Porrúa, 2006. 520 pp.
- CATACH, Nina, comp., *Hacia una teoría de la lengua escrita*. Trad. Lía Varela y Patricia Willson. Barcelona, Gedisa, 1996. 331 pp.
- CHARTIER, Roger, ed., *¿Qué es un texto?* Círculo de Bellas Artes, Transcripciones de Encuentro del 21 de noviembre 2005. Madrid, Ediciones Ciencias Sociales, 2006, pp.115.
- COHEN, Milton A., “E.E. Cummings: Modernist Painter and Poet”, en *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, No. 2 (Primavera, 1990), pp. 54-74 <<http://www.jstor.org/stable/3108985>>. [Consulta: 27 de agosto 2011]
- CUMMINGS, Edward Estlin, *Complete Poems*, vol. 1. Londres, Macgibbon&Kee, 1968. 456 pp.

- , *A Miscellany Revised* [en línea], Ed. George Firmage, Nueva York, October House, 1965.
<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/commentary.htm>.
[Consulta: 17 de noviembre 2012]
- DANIUS, Sara, *The Senses of Modernism*, Nueva York, Cornell University Press, 2002. 247pp.
- DE TERESA OCHOA, Adriana, comp., *Circulaciones: trayectorias del texto literario*. México, Bonilla Artigas Editores, 2010. 263 pp.
- Diccionario Carroggio de la Lengua Española*. 3 vols. Barcelona, Carroggio, 1982.
- ECO, Umberto, “La poética de la obra abierta” (1962), en *Obra abierta*. Trad. Roser Berdagué, Barcelona, Planeta-Angostini, 1992.
- FAUCHERAU, Serge, “Greaphein. Algunos paralelismos entre la escritura y el dibujo”, *Imagen y palabra*, trad. Inés Bértolo, Madrid, Iberia, Consorcio del Círculo de las Bellas Artes, 2006. 7-16 pp.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Xerardo, “Enunciación y textualidad: estrategias de expresión en la obra de E. E. Cummings”, en *Atlantis: Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 1998, vol. XX, núm. 1, pp. 29-45.
<www.atlantisjournal.org/Papers/v20%20n1/v20%20n1-3.pdf>. [Consulta: 17 de noviembre 2012]
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, José Enrique, “El Texto” en *La intertextualidad literaria. (Base teórica y práctica textual)*. Cátedra, Madrid, 2001. pp. 15-26.
- IBSCH, Elrud, “La recepción literaria”, en *Teoría literaria*. Marc Angenot comp. Trad. Isabel Vericat Núñez. México D.F., Siglo XXI, 1993. pp. 287-313.
- LITTAU, Karin, *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires, Manantial, 2009. 272 pp.
- MCGANN, Jerome, *Black Riders. The Visible Language of Modernism*, Nueva Jersey, Princeton University Press, 1993. pp. 196.
- MENDOZA MARTÍNEZ, Félix, *Introducción a la lingüística. Guía Estratégica para el Aprendizaje Autodirigido de la asignatura*. México, UNAM, 2006. 154 pp.
- MILLÁN, Fernando, Sánchez García, Jesús, *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental*, Madrid, Alianza Editorial, 1975. 11-31 pp.
- MORRISON, Mark, “Nationalism and the modern American canon”, en *The Cambridge Companion to American Modernism*. Ed. Walter Kalaidjian. Cambridge, Cambridge University Press, 2006. pp. 12-35.

- MOXEY, Keith, “Los estudios visuales y el giro icónico”, en *Puntos de Suspensión* núm 6., Estudios Visuales, CENDEAC, enero 2009. pp.8-26.
<<http://www.estudiosvisuales.net/revista/index.htm>>. [Consulta: 23 de septiembre 2011]
- PROUST, Marcel, *Sobre la lectura*. 3a. ed. Trad. Manuel Arranz. Valencia, Pre-textos, 1997. 68 pp.
- RALL, Dietrich *comp.*, *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. Trad. Sandra Franco. México, UNAM, 1987. 444 pp.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española* [en línea]. 22.^a ed. Madrid, Espasa Calpe, 2001. Consultado en <<http://www.rae.es/rae.html>>.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *La lectura, los libros y otros ensayos*. 4a. ed. Trad. Edmundo González Blanco y Miguel Urquiola, prolog. Agustín Izquierdo, Madrid, EDAF, 2004. 201 pp.
- SOL, Ramón, *Manual práctico de estilo*, Barcelona, Ediciones Urano, 1992. 253pp.
- SRPINGER, Haskell S., “The Poetics of E. E. Cummings”, en *South Atlantic Bulletin*, vol.32, No. 4 (Nov., 1967), pp. 8-10. <<http://www.jstor.org/stable/3197183> >. [Consulta: 4 de octubre 2011]
- TORNERO, Angélica, “Intederminaciones y espacios vacíos en Roman Ingarden y Wolfgang Iser”, en *Anuario de Letras Modernas*, vol. 13, México, UNAM/FFyL, 2005-2006. 159-172 pp.
- UMAÑA, J.O., “La poesía óptica de e.e. cummings”, en *Letras*, Costa Rica, abril-junio 1979, núm. 1. pp. 109-112.
- VIEIRO Iglesias, Pilar et al. “El reconocimiento de la palabra escrita”, en *Psicología de la lectura: procesos, teorías y aplicaciones instruccionales*. Madrid, Pearson Education, 2004. pp. 27-48.
- WATT, Ian, *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkley, University of California Press, 1957. 319pp.
- WEBSTER, Michael, “Poemgroups in *No Thanks*” [PDF] en *The Journal of the E. E. Cummings Society*. Michigan, Grand Valley State University, Primavera-Invierno, 2002, núm. 11, pp. 10-40. <www.gvsu.edu/english/cummings/webster11.pdf>. [Consulta: 17 de noviembre 2012]
- WILSON, Leigh, *Modernism*, Londres, Nueva York, Continnum, 2007. 192 pp.