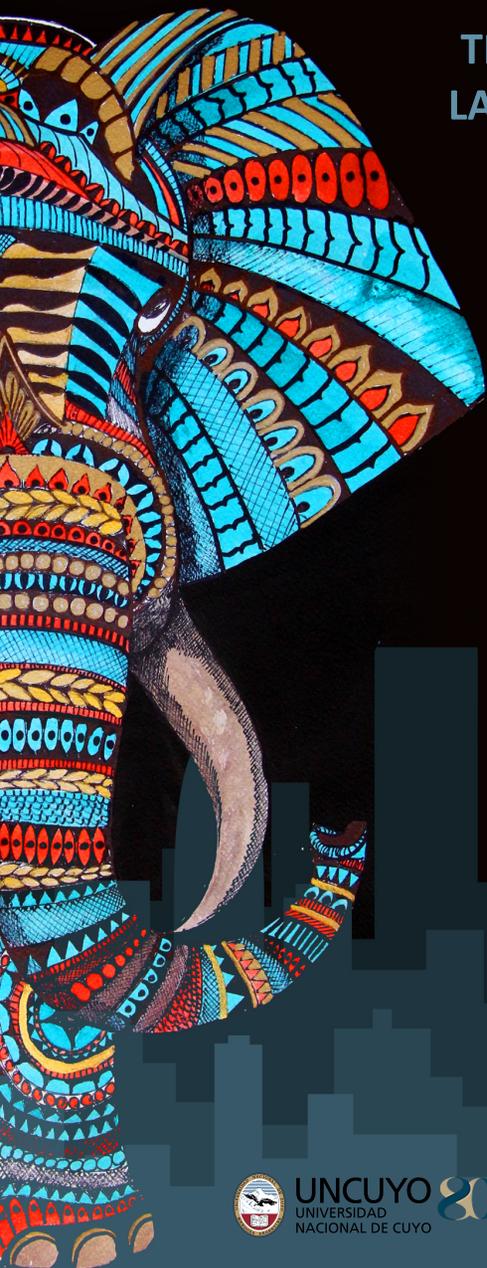


UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO · FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

elefantes & rascacielos

TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN
LA POESÍA DE E. E. CUMMINGS

MARÍA VICTORIA MUÑOZ



UNCUYO *80 años*
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE *80 años*
FILOSOFÍA Y LETRAS



ELEFANTES & RASCACIELOS

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.
Centro Universitario, Ciudad de Mendoza (5500)
Tel: (261) 4135000 Interno Editorial: 2240 - editorial@ffyl.uncu.edu.ar

Muñoz, María Victoria

Elefantes&rascacielos : tradición e innovación en la poesía de E.E.Cummings / María Victoria Muñoz.
- 1a edición para el profesor - Mendoza : Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo, 2019.

215 p. ; 21 x 15 cm.

ISBN 978-950-774-357-3

1. Estudios Literarios. I. Título.

CDD 807

Imagen de tapa: acuarela de Andrea Zucol "Ganesha"

Diseño gráfico y maquetación: Clara Luz Muñoz

Versión impresa: Talleres Gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras, UNCUYO, Argentina - Printed in Argentina



Se permite la reproducción de los artículos siempre y cuando se cite la fuente. Esta obra está bajo una Licencia Atribución-NoComercial-CompartirIgual 2.5 Argentina (CC BY-NC-SA 2.5 AR). Usted es libre de: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato; adaptar, transformar y construir a partir del material citando la fuente. Bajo los siguientes términos: Atribución —debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante. NoComercial —no puede hacer uso del material con propósitos comerciales. CompartirIgual — Si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original. No hay restricciones adicionales — No puede aplicar términos legales ni medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otras a hacer cualquier uso permitido por la licencia. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar/>

Esta revista se publica a través del SID (Sistema Integrado de Documentación), que constituye el repositorio digital de la Universidad Nacional de Cuyo (Mendoza): <http://bdigital.uncu.edu.ar/>, en su Portal de Revistas Digitales en OJS: <http://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/index/index> Nuestro Repositorio Digital Institucional forma parte del SNRD (Sistema Nacional de Repositorios Digitales) <http://repositorios.mincyt.gov.ar/>, enmarcado en las leyes argentinas: Ley N° 25.467, Ley N° 26.899, Resolución N° 253 del 27 de diciembre de 2002 de la entonces SECRETARÍA DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA, Resoluciones del MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN PRODUCTIVA N° 545 del 10 de septiembre del 2008, N° 469 del 17 de mayo de 2011, N° 622 del 14 de septiembre de 2010 y N° 438 del 29 de junio de 2010, que en conjunto establecen y regulan el acceso abierto (libre y gratuito) a la literatura científica, fomentando su libre disponibilidad en Internet y permitiendo a cualquier usuario su lectura, descarga, copia, impresión, distribución u otro uso legal de la misma, sin barrera financiera [de cualquier tipo]. De la misma manera, los editores no tendrán derecho a cobrar por la distribución del material. La única restricción sobre la distribución y reproducción es dar al autor el control moral sobre la integridad de su trabajo y el derecho a ser adecuadamente reconocido y citado.

elefantes & rascacielos

Tradición e innovación
en la poesía de E. E. Cummings

MARÍA VICTORIA MUÑOZ



UNCUYO
UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CUYO



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



A mi madre, Victoria Cortizo.

ÍNDICE

Introducción.....	9
Breve biografía de E. E. Cummings.....	11
Hablan los críticos.....	21
Hablan los críticos.....	22
Algunas consideraciones de estilo.....	71
Sobre la poesía.....	72
Sobre la tradición.....	78
Sobre la innovación.....	81
La tradición en la obra poética de E. E. Cummings.....	87
Los temas.....	88
Invocación a la naturaleza.....	91
Laudatio Funebis.....	98
Descriptio puellae.....	104
El género.....	115
Spenserian Stanza.....	116
Verso sáfico.....	118
Epigramas.....	120
Haiku.....	121
Ballade.....	124
Soneto.....	126
El léxico.....	130
Arcaísmos y usos arcaicos.....	131

Extranjerismos	134
Dialectos	143
La innovación en la obra poética de E. E. Cummings.....	151
La forma.....	152
La tipografía y la puntuación	162
La sintaxis.....	172
Anáfora	174
Geminación.....	183
Epifonema.....	191
Conclusión.....	203
Bibliografía y fuentes	211
Fuentes	211
Bibliografía del Marco teórico	211
Bibliografía general.....	212
Bibliografía específica	214

introducción

El libro que hoy llega a sus manos es el resultado de la investigación final realizada para la Maestría en Literaturas Contemporáneas en Lengua Inglesa, cuya defensa oral se llevó a cabo en noviembre de 2014. Al concluir el cursado de dicha maestría y luego de largos meses de deliberación interna, terminé de confirmar que el único autor que me podía llevar a emprender la ardua tarea de escribir una tesis era el poeta que había cautivado mi curiosidad en los últimos años de la carrera de profesorado de inglés en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo. El hechizo provocado al leer los indescifrables versos de E. E. Cummings por primera vez seguía invitándome, años después, a atravesar la aparente inaccesibilidad de su particular estilo.

Entonces, me propuse, como me propongo ahora al compartir este libro, dar a conocer la obra cummingsiana y para ello mencionaremos en primer lugar algunos aspectos de la vida de E. E. Cummings y de cuál fue su camino en la adquisición de su sello poético inconfundible. Además, teniendo en cuenta que hemos planteado esta publicación para un público que gusta de la literatura, aunque no necesariamente se especializa en temas relacionados a ella, identificaremos también los rasgos estilísticos de la poesía tradicional y de la poesía moderna

como una manera de ahondar en los aspectos que son inherentes a ella y que serán abordados a lo largo del libro.

Por otro lado, a partir de la lectura de la obra de E. E. Cummings, y también de su biografía, *Dreams in the Mirror: A Biography of E. E. Cummings* de Richard S. Kennedy, advertimos una tensión entre dos modos de expresión: por un lado, un entronque en la tradición, tanto en lo formal/estilístico como en los temas, no solo de la poesía norteamericana sino también con algunos de los clásicos de la literatura universal; y por otro lado, un deseo de innovación, marcado por la ruptura de esos mismos moldes tradicionales, ya sea en sintaxis, puntuación, expresión, en la obra de este poeta nacido en Cambridge. Por ello, también intentaremos realizar un acercamiento crítico a estos dos elementos, tradición e innovación.

Por último, y como aspecto central de este trabajo, analizaremos una serie de poemas seleccionados de la colección de *Complete Poems* de Cummings, y para ello, procederemos a trabajar de la siguiente manera: en primer lugar, prestaremos atención a aquellos rasgos que reflejan lo tradicional en la obra de Cummings, ya que, según podrá observar el lector en el desarrollo de este trabajo, su formación académica estuvo repleta del estudio de los autores clásicos. Esta experticia en los clásicos indudablemente contribuyó a su visión estética, aunque quizás no a su estilo de escritura, y a pesar de que esto no sea aparente a simple vista debido a que las experimentaciones a nivel de sintaxis, gramática o puntuación, entre otras, resultan más evidentes, es de vital importancia identificar su enraizamiento con la tradición para

tener una comprensión más abarcadora de la riqueza de su obra.

Además, haremos hincapié en, precisamente, aquellos rasgos que significaron una ruptura con las formas canónicas para la poesía de la época en los Estados Unidos de América, por los cuales el estilo de Cummings, aunque a veces resistido y ampliamente criticado, lo llevó a ser inequívocamente reconocido como un gran poeta. En última instancia, intentaremos ofrecer algunas conclusiones al lector para reafirmar las ideas centrales de nuestro trabajo.

Breve biografía de E. E. Cummings

Edward Estlin Cummings nació el 14 de octubre de 1894 en su casa, ubicada en 104 Irving Street, en Cambridge, Massachussets, a escasas cuadras de la Universidad de Harvard. Su padre, el Reverendo Edward Cummings, fue profesor en esa célebre universidad por algunos años, antes de dedicarse por entero a su vocación de ministro en una iglesia protestante¹. Desde esta función de predicador, de alguna manera Edward contribuyó a desarrollar habilidades lingüísticas en el poeta en el que luego se convertiría su hijo: él mismo gustaba de usar juegos de palabras en sus sermones. La madre de Estlin, Rebecca Haswell Clarke, era una apacible mujer que amaba la poesía y por ello supo incentivar a sus dos hijos, Estlin y Elizabeth, para que usaran su imaginación en pequeños poemas escritos en sus diarios. Durante su niñez y juventud Estlin recibió, al igual que su hermana, mucho

¹La iglesia era South Congregational Society, Unitarian, de Boston, que luego en 1925 se fusionaría con la First Church de Boston (Kennedy 1994a: 285).

estímulo tanto desde las lecturas que su madre hacía para ellos a diario, como desde los libros que tenía a su alcance para leer². Asimismo existen registros de los primeros poemas que Estlin produjo a muy temprana edad, gracias nuevamente al cuidadoso trabajo de su madre quien se encargaba de escribirlos a máquina. También gracias a su tío George Clarke, el poeta entró en contacto por primera vez con *The Rhymester*³, un libro que, en sus propias palabras, “*diverted [his] eager energies from what to how: from substance to structure. [He] learned that there are all kinds of intriguing verse-forms*”⁴ (Norman 1958: 27). Este encuentro a temprana edad le abriría los ojos a otras formas no tan comunes en la poesía en inglés, con las que años más tarde experimentaría ampliamente.

Luego vendría la educación formal y con ello la institución que lo prepararía definitivamente para entrar en Harvard, *Cambridge High and Latin School*; en esta escuela el programa de estudios era muy exigente, con especial énfasis en lenguas clásicas y extranjeras. Además de álgebra, geometría e inglés,

²Durante su segunda *nonlecture* en Harvard, titulada “i & their son”, Cummings comentó a su audiencia: “Leí o me leyeron, a corta edad, los mitos más inmemoriales, las historias más salvajes de animales salvajes, montones de exploradores y cantidades de Dickens (incluidos los inmortales *Papeles del Club Pickwick*), *Robinson Crusoe* y *La familia Robinson suiza*, *Los viajes de Gulliver*, *Veinte mil leguas de viaje submarino*, poesía en cantidad, *La Sagrada Biblia* y *Las mil y una noches*. En una noche de invierno citadina anduve a la deriva en historias de caballería con Mallory y Froissart (...)” (Cummings 1953: 27). [Nota de la autora: todas las notas a pie de página cuyas citas han sido tomadas de textos en inglés son traducción propia.]

³Como aclara Richard S. Kennedy en una nota de su libro, es posible que Cummings contara con la edición norteamericana publicada en 1882, “editada con tres capítulos adicionales sobre el soneto y sobre las formas francesas por Arthur Penn” (New York: D. Appleton, 1882)” (1994a: 495n).

⁴ “desvió [sus] ávidas energías del qué al cómo: de la sustancia a la estructura. [Él] aprendió que hay todo tipo de formas poéticas intrigantes”

Cummings “took four years of Latin, four of French, and two of Greek. (...) The nineteenth-century flavor of this curriculum is even more evident when we note that Estlin took no science course during these four years”⁵ (Kennedy 1994a: 39).

Cummings por fin entró en la Universidad de Harvard en septiembre de 1911 y permaneció allí durante seis años.

He took an A.B. degree, ‘magna cum laude in Literature especially in Greek and English’ in 1915. (...) He stayed on one more year to earn an A.M. degree in English in 1916,—really more than a fifth undergraduate year since there were no special examinations and no master’s thesis. In his freshman year Cummings decided to concentrate in classics and he took courses in modern languages and literature to augment that concentration⁶ (53).

Durante estos años de temprana juventud, además, un encuentro con uno de sus vecinos notables, el profesor Josiah Royce, lo puso por primera vez frente a la poesía de Dante Gabriel Rossetti. Tan trascendental sería el encuentro que Cummings lo relató durante su segunda *nonlecture* en Harvard en 1952:

Shortly thereafter, sage and ignoramus were sitting opposite each other in a diminutive study (...)—the ignoramus listening, enthralled; the sage intoning, lovingly

⁵ “tomó cuatro años de latín, cuatro de francés y dos de griego. (...) El sabor decimonónico de este plan de estudios es aún más evidente cuando advertimos que Estlin no tomó ningún curso en ciencias en estos cuatro años”

⁶ “Hizo una Licenciatura ‘*magna cum laude* en literatura, especialmente en griego e inglés’ en 1915. (...) Se quedó un año más para obtener un *Artium Magister* [o maestría] en inglés en 1916, en realidad más un quinto año de licenciatura, ya que no había exámenes especiales ni tesis de maestría. En su primer año, Cummings decidió concentrarse en los clásicos y tomó cursos en idiomas modernos y literatura para aumentar esa especialización”

and beautifully, his favourite poems. And very possibly (although I don't, as usual, know) that is the reason—or more likely the unreason—I've been writing sonnets ever since⁷ (Cummings 1953: 30).

En enero de 1917, Estlin se mudó a Nueva York, no sin poca resistencia de parte de su padre especialmente, para trabajar en P. F. Collier ordenando correspondencia; este sería el único trabajo formal que tendría en toda su vida, y le bastaron unas pocas semanas para saber que el estilo de vida de un trabajo de oficina, con horarios, no era para él. En abril de aquel año Estados Unidos entró en la Gran Guerra y el joven Cummings decidió inscribirse como voluntario de la *Norton-Harjes Ambulance Service*⁸, una unidad que prestaría servicio a la Cruz Roja francesa. Esta decisión cambiaría su vida para siempre; por un lado, conoció por primera vez París, con su vida nocturna y su cultura apasionada, su idioma, sus mujeres, que luego serían tema de sus poemas. Por otro, el 23 de septiembre de ese año, Cummings fue enviado bajo sospecha de espionaje al campo de detención *Dépôt de Triage*, en *La Ferté Macé*, junto a William Slater Brown⁹, a quien había conocido durante el viaje en barco hacia Francia. Allí

⁷ “Poco después, sabio e ignorante estábamos sentados uno frente al otro en un estudio diminuto (...): el ignorante escuchando, cautivado; el sabio recitando, con encanto y belleza, sus poemas favoritos. Y muy posiblemente (aunque, como es habitual, no sé) esa es la razón, o más probablemente la sinrazón, [por la cual] he estado escribiendo sonetos desde entonces”

⁸También formaron parte de este cuerpo de servicio los escritores John Dos Passos y Robert Hillyer, ambos alumnos graduados en Harvard (1916 y 1917 respectivamente).

⁹ Brown había sido vecino de Cummings cuando ambos eran pequeños y luego se había mudado a Webster, un pueblo vecino, del que escaparía para graduarse en la Universidad de Columbia en Literatura francesa e inglesa, así como Cummings escapó de Cambridge para estudiar en Harvard. Con gustos similares, las discusiones sobre arte y literatura les proporcionaron alivio para las largas horas de reclusión en *La Ferté Macé*.

permaneció detenido durante tres meses y esta experiencia se transformó en los cimientos de su primer libro publicado, *The Enormous Room* (1922). Cummings vivió en Francia en varias ocasiones más a lo largo de su vida; París fue una ciudad que amó desde el primer día.

Entre 1921 y 1924 Cummings regresó a Europa y visitó todos los países, salvo Holanda (Kennedy 1994a: 226). En Europa dedicaría su tiempo a pintar y a escribir por igual. También durante la década de 1920 sus primeros cuatro volúmenes de poesía verían la luz: *Tulips and Chimneys* (1923), *&* (1925), *XLI Poems* (1925) y *Is 5* (1926)¹⁰. El primero fue publicado con menos de la mitad de los poemas que Cummings había incluido en su manuscrito original ya que su editor, Thomas Seltzer, evitó incluir los más experimentales “*and passed over those whose subject matter might startle readers who were still shocked by a writer like Theodore Dreiser*”¹¹ (252). Cummings publicó el siguiente libro de manera privada y eligió como título el signo que el anterior editor había rechazado, *&*. Este sería el primero de varios nombres no convencionales que Cummings elegiría en adelante como título para sus libros. Además, durante parte de esta década, Cummings escribió artículos para *Vanity Fair*¹².

¹⁰En 1927 Cummings también publicó *Him*, su primera obra de teatro, que fue estrenada al año siguiente por la compañía Provincetown Playhouse.

¹¹ “y pasó por alto a aquellos cuyo tema podría asustar a los lectores que todavía estaban escandalizados por un escritor como Theodore Dreiser”

¹²Muchos de estos artículos aparecen en *Miscellany Revised*, libro editado por George J. Firmage.

En 1931 se publicó su quinto libro de poemas, *VV* (o *ViVa*)¹³, mientras se encontraba de viaje en Europa. En esta ocasión, además, la travesía lo llevó hasta Rusia. “*His dissatisfactions with American culture made it just possible that he might judge Russia as having a better society in the making. Yet his philosophy of individualism ran (...) completely counter to collectivism (...)*”¹⁴ (308). Las notas que escribió en su diario se convirtieron en *Eimi*, su libro publicado en 1933. Dos años más tarde, después de golpear puertas y recibir uno tras otro el rechazo de catorce casas editoriales, Cummings publicó *No Thanks*, gracias a la ayuda monetaria de su madre. Este volumen mostró una creciente experimentación lingüística y una muy clara visión sobre la vida que el poeta tenía; además los poemas fueron cuidadosamente dispuestos en forma de V: “*the movement from two ‘moon’ poems, descending to ‘earth’ poems at the center of the book, and then rising to two ‘star’ poems at the conclusion*”¹⁵ (351). Ese mismo año fue publicado el argumento para un ballet, *Tom*, basado en el célebre libro de Harriet Beecher Stowe, *La Cabaña del Tío Tom*, que jamás llegó a ser puesto en escena. En 1938 se publicó su sexto libro de poemas, *Collected Poems*, que solo incluyó 22 poemas nuevos además de la selección que Cummings y Charles A. Pearce, “*a brilliant editor at Harcourt Brace*”¹⁶ (378), habían acordado para mostrar en un solo libro. Para esta colección,

¹³El nombre está tomado de la pintada “W, un grafiti que significa ‘Viva’ el cual se ve con frecuencia garabateado en las paredes de países latinos (‘Vive Briand,’ ‘Viva Mussolini,’ etc.)” (Kennedy 1994a: 308).

¹⁴ “Sus insatisfacciones con la cultura estadounidense hicieron posible que pudiera pensar que Rusia tenía una mejor sociedad en potencia. Sin embargo, su filosofía de individualismo iba (...) completamente en contra del colectivismo (...)”

¹⁵ “el movimiento de dos poemas ‘luna’, descendiendo a los poemas ‘tierra’ en el centro del libro, y luego ascendiendo a dos poemas ‘estrella’ en la conclusión”

¹⁶ “un editor brillante en Harcourt Brace”

Cummings escribió una Introducción en la que expresó su credo, su visión más profunda sobre la vida, anunciando: “[m]iracles are to come. With you I leave a remembrance of miracles: they are by somebody who can love and who shall be continually reborn, a human being”¹⁷ (CP, 461-462). La recepción de *Collected Poems* fue mucho más benevolente que la de sus libros anteriores, aunque los artículos de Yvor Winters (1939: 520-522) y Horace Gregory (1938: 368-369) lo atacaron duramente.

En 1940, se publicó *50 Poems*, otra vez bajo la supervisión de Pearce pero ahora desde su propia editorial, Duell, Sloane, and Pearce. Cuatro años más tarde llegaría *1 x 1*. El libro estaba organizado en tres partes, que llevaban como nombre cada una de las palabras del título, y también siguió “*the same progression from darkness to light that some of Cummings’ [sic] volumes had done before, but the tones are more pronounced*”¹⁸ (400). En 1946 llegaría su segunda obra para teatro, *Santa Claus*, escrita en el estilo del género que se conoce como moralidad¹⁹. Estos últimos dos libros fueron publicados por Holt.

¹⁷ “los milagros están por venir. Les dejo a ustedes un recuerdo de milagros: son de alguien que puede amar y que renacerá continuamente, un ser humano”

¹⁸ “la misma progresión de la oscuridad a la luz que algunos de los libros de Cummings habían seguido antes, pero los matices son más marcados”

¹⁹ “Moralidad [*morality play*]: Básicamente, una moralidad es una alegoría en forma dramática. Sus orígenes dramáticos se encuentran en las obras de teatro de misterios y milagros de finales de la Edad Media; sus orígenes alegóricos en la literatura de sermones, homilías, ejemplos, romances y obras de edificación espiritual como (...) *Chateau d’Amour* (s. XIV); *La Abadía del Espíritu Santo* (s. XIV). En esencia, una moralidad era una dramatización de la batalla entre las fuerzas del bien y el mal en el alma humana; por lo tanto, una exteriorización de la lucha espiritual interior: la necesidad de salvación de un hombre y las tentaciones que lo acosan en su peregrinación de la vida a la muerte. Los personajes principales de *Everyman* (c. 1500)

La década siguiente fue muy fructífera en varios aspectos para la carrera de Cummings. *Xaipe*, su siguiente libro de poesía, fue publicado en 1950, bajo el sello de Oxford University Press. Siguiendo la tendencia de sus últimos libros de poemas, *Xaipe* “*is one more testament of ‘the perfectly natural man confronting the universe.’ For once again Cummings has celebrated earth and people—or, more properly, persons*”²⁰ (Norman 1972: 316). En 1952 su *alma mater* lo invitó como disertante en la cátedra más importante en Humanidades, incluso hasta la actualidad: la Cátedra Charles Eliot Norton para el período 1952-1953. El único requisito fue que no podían ser menos de seis conferencias y el tema por desarrollar fue dejado a entera elección del poeta; los textos y lecturas de estas *nonlectures*, como Cummings prefirió llamarlas, fueron publicados a fines de 1953 por Harvard University Press. Al año siguiente, se publicaron los *Poems 1923-1954*. “*The collection was extensively reviewed and highly praised, (...) there was a genuine acknowledgment that Cummings must be counted among the foremost poets of the country*”²¹ (Kennedy 1994a: 451). En 1957, Cummings fue elegido como el Poeta del Festival de Artes de Boston, una decisión que tuvo no pocos matices y marchas y

son Dios, un Mensajero, Muerte, Everyman, Camaradería, Buenas obras, Bondades, Conocimiento, Belleza y Fortaleza. Everyman es convocado por la Muerte y se da cuenta de que nadie irá con él, excepto Buenas Acciones” (Cuddon: 1998).

Sobre este tema, véase el artículo de la Dra. Laura Leo de Belmont titulado “Everyman” en la *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras* 2 (1997): 51-63.

²⁰ “es un testamento más del ‘hombre perfectamente natural que enfrenta el universo’. Una vez más, Cummings ha celebrado la tierra y la gente, o, más apropiadamente, las personas”

²¹ “La colección fue ampliamente reseñada y sumamente alabada, (...) hubo un reconocimiento genuino de que Cummings debe ser considerado entre los más destacados poetas del país”

contramarchas en cuanto a la aceptación por parte del Comité del festival del poema que Cummings escribió para la ocasión²². A lo largo de su vida, además, Cummings recibió otros premios y reconocimientos literarios, entre los que se destacan el premio de la revista *Dial* por “distinguished service to American letters”²³ (Kennedy 1994a: 281) en 1925; la Beca Guggenheim (1933 y 1951); la Beca de la Academia Estadounidense de Poetas por “great achievement”²⁴ (1950); y el Premio Bollingen de Poesía (1958), entre otros²⁵.

En 1958 se publicó *95 Poems*, el último volumen de poesía publicado en vida del autor. Por otro lado, Estlin Cummings dedicó los últimos años de su vida a una nueva faceta en su carrera, además de escribir poesía y pintar: desde 1950 comenzó a visitar diferentes ciudades de los Estados Unidos para ofrecer recitales de poesía. Recorrió varias de las más destacadas universidades y centros culturales de la costa este del país leyendo sus obras. Esto también sería una importante fuente de ingresos, ya que, a lo largo de su vida, Cummings muchas veces tuvo que recurrir a amigos y familiares para solventar sus gastos.

El 2 de septiembre de 1962, Cummings sufrió una hemorragia cerebral y murió al día siguiente en el hospital de North

²²Originalmente, Cummings escribió “THANKSGIVING” para dicha ocasión. Ante lo escandaloso del tema—la no-acción de los Estados Unidos frente a la situación en Hungría en la revolución de 1956—Cummings decidió presentar “i am a little church(no great cathedral”, con la condición de leer el otro poema como parte de su presentación. (Ambos poemas fueron publicados posteriormente en *95 Poems*).

²³ “servicio distinguido a las letras norteamericanas”

²⁴ “gran logro”

²⁵Estos datos aparecen en ambas biografías que sirvieron de fuente para el presente trabajo, es decir, *Dreams in the Mirror. A Biography of E. E. Cummings* de Richard Kennedy, y *E. E. Cummings. The Magic Maker* de Charles Norman.

Conway, un pueblo cercano a su granja en New Hampshire. Al año siguiente, se publicó su último volumen de poesía, *73 Poems*, en el que el poeta había estado trabajando antes de morir.

hablan los críticos

En el contexto de la literatura producida en los Estados Unidos de América, y dentro de esta en la lírica norteamericana, Edward Estlin Cummings resulta una figura internacionalmente conocida, tanto por críticos literarios como por otros escritores de renombre, no solo contemporáneos suyos sino también de épocas posteriores. No se puede decir lo mismo del contexto argentino donde, excepto por un puñado de poesías incluidas en antologías o en alguna revista, la obra de Cummings, tanto su prosa, su poesía y hasta sus pinturas, no es material común para el público general. Sin embargo, si se realiza una búsqueda sobre crítica referida a la obra de Cummings, la lista de libros que dedican sus páginas al análisis de variados aspectos de su poesía es muy extensa. Para producir el análisis de la tesis que dio origen a este libro, tomamos como punto de partida la lectura de algunos de los textos críticos más relevantes respecto a la obra del poeta norteamericano.

Hablan los críticos

Para ofrecer un panorama que informe al lector del presente trabajo sobre la relevancia de la obra de E. E. Cummings, realizaremos a continuación un breve análisis de la crítica más representativa y sobresaliente sobre la poesía del poeta norteamericano prestando especial atención a las características de tradición e innovación que los críticos comentaron en la obra cummingsiana.

“The Unworld of E. E. Cummings” es un artículo de Eleanor Sickels que apareció en la revista *American Literature*. En él, Sickels critica algunos aspectos de la obra de Cummings, tanto de su poesía como de su prosa y su dramaturgia. Si bien destaca que “*Mr. E. E. Cummings has unquestioned lyric power and a sharp wit*”¹ (1954: 223), ve en esta última característica una propensión a terminar en pura sátira o denuncia vacías ya de todo lirismo, “*and that this result is due to a radical fault developing in the poet’s Weltanschauung: a nihilism, a near-solipsism, which is the reductio ad absurdum of what is in itself a virtue—his individualism*”² (223). En un análisis con numerosas citas tomadas de distintas obras publicadas por Cummings hasta aquel momento, llama la atención sobre el individualismo del poeta; incluso hace una breve lista de palabras que son recurrentes en su poesía, como “*Alive, Real, Now, the Verb, Is, Being, Becoming—Yes*” (223). Sin embargo, Sickels postula que este concepto de individualismo, el cual

¹ “el Sr. E. E. Cummings tiene una incuestionable capacidad lírica y un agudo ingenio.”

² “y que este resultado se debe a una falla esencial que se produce en la cosmovisión del poeta: un nihilismo, un casi solipsismo, que es la reducción al absurdo de lo que en sí mismo es una virtud: su individualismo.”

junto al de amor están estrechamente relacionados al sexo, da lugar a una serie de aspectos negativos que enumera. En primer lugar menciona "*the minimizing of the woman's personality*"³ (226), que se ve, según Sickels, reflejado en el hecho de que las mujeres que ensalza Cummings en sus obras (ya que menciona personajes de su obra escrita tanto en prosa como en verso) deben tener algún atractivo físico para ser consideradas para el amor. A pesar de que Sickels aporta ejemplos, no parece adecuada su visión ya que existen poemas que Cummings dedicó a admiradas escritoras, a su madre, o a su hija en los cuales él destaca otras cualidades intelectuales⁴ y espirituales, y no exalta a las mujeres como meros objetos cuya sensualidad merece ser apreciada.

En segundo término, Sickels argumenta que otro aspecto negativo en el poeta es que su amor por los marginados de la sociedad norteamericana, que incluso podría ampliarse a ciertas personalidades de la sociedad, no es lo suficientemente inclusivo de la humanidad toda. De hecho, Sickels menciona que Cummings "*has more than once asserted his lack of love for the overwhelming majority of mankind*"⁵ (227). A esto se podría sumar el tercer aspecto negativo de la doctrina de Cummings que es "*the undemocratic nature of Mr. Cummings's individualism*"⁶ (227). Sickels menciona que aunque se lo ha comparado con Ralph Waldo Emerson, el

³ "la minimización de la personalidad de la mujer"

⁴ El libro titulado *Xaípe*, que en griego significa "regocijense, alégrense", está enteramente dedicado a Hildegarde Watson, con quien Cummings tuvo una larga amistad durante toda su vida y a quien admiraba por su cultura.

⁵ "ha afirmado más de una vez su falta de amor por la abrumadora mayoría de la humanidad"

⁶ "la naturaleza antidemocrática del individualismo del Sr. Cummings"

individualismo de Cummings no muestra esa fe en la dignidad y potencial de todos los seres humanos. Se debe tener en cuenta que Cummings y Emerson no pertenecen a la misma corriente de pensamiento o estilo de escritura, si bien coinciden en su amor por la naturaleza y en su individualismo a ultranza, además de tener rasgos que los hermanan por ser representantes destacados de la literatura de los Estados Unidos, más allá de que esto no implique caracterizar negativamente la doctrina de Cummings mediante la comparación con Emerson.

El cuarto aspecto negativo que Sickels menciona es que en la visión de Cummings no hay lugar para la cultura. Por ello, según ella, el verdadero individuo *“does not (...) act as the Eyes and Heart of the World, or find his inspiration in books and the life of society as well as in nature”*⁷ (228). En lugar de eso, se privilegia la emoción y el instinto, ya que no se considera a la ciencia o al conocimiento como elementos importantes.

En referencia a ese personal toque de agudeza o ingenio en la poesía de Cummings, Sickels propone que con el correr de los años ha ido perdiendo su razón de ser, para transformarse en *“mere vituperation, [losing] point and conviction, [being] ineffective as either propaganda or art”*⁸ (232). En la opinión de Sickels, Cummings ha abusado del uso de su propia jerga, de su particular estilo, y esto ha sumado a la sensación de obscuridad *“in this highly intellectual genre”*⁹ (233). En las

⁷ “no (...) actúa como los Ojos y el Corazón del Mundo, o encuentra su inspiración en libros y en la vida de la sociedad así como en la naturaleza”

⁸ “mera vituperación, [perdiendo] sentido y convicción, [siendo] ineficaz ya sea como doctrina o como arte”

⁹ “en este género sumamente intelectual”

siguientes dos páginas, Sickels rastrea lo que ella considera como el deterioro, década a década, de la sátira cummingsiana: aunque muy bien documentada, con ejemplos no solo de sus poemas sino también de su obra dramática, su visión no adhiere a la lógica que ella misma propone. La sátira de la poesía de los años veinte de Cummings es fiel reflejo de la desilusión de su época y, aunque mostraba una preferencia por “*prostitutes, yeggs, and thirsties*”¹⁰ (234), Sickels critica que mientras otros contemporáneos de Cummings se hacían eco de los sufrimientos de estos parias de la sociedad, Cummings le dio la espalda a todo asunto que tuviera que ver con la Gran Depresión o con los problemas sociales de esa época. Ya fuese por la mala experiencia vivida en su viaje a Rusia¹¹, o por su participación en la Primera Guerra Mundial y su férreo rechazo a ambos conflictos bélicos mundiales, o por su total desinterés por los aspectos económicos y políticos de la sociedad norteamericana de su tiempo, Cummings más bien parecía tratar, “*like Gulliver, to resign from the human race, or, more exactly, to deny humanity to all but himself and a few others*”¹² (236). Por todo ello, Sickels concluye que Cummings es incapaz de transmitir mediante su sátira la tragedia, la brutalidad del mundo que lo rodea. En cambio, ella encuentra en la sátira cummingsiana los siguientes rasgos:

increasingly since the mid-twenties, pettiness, cruelty, and scurrility. The effect of the later satire is a sense of

¹⁰ “prostitutas, ladrones y borrachos”

¹¹ Recordemos que E. E. Cummings a su regreso a los Estados Unidos describió su terrible viaje por Rusia en su libro *Eimi* de 1933, eligiendo un marco mítico, esta vez el Viaje al Inframundo, para plasmar la experiencia que dejaría marcas permanentes en su visión del mundo.

¹² “como Gulliver, de renunciar a la raza humana, o, más precisamente, de negar la humanidad a todos excepto a sí mismo y a unos pocos”

emptiness, of unreality—of an unworld created by unpoems (...). The question is not whether Mr. Cummings's notable lyric talent has dried up—some of the finest lyrics occur in the later volumes—but whether the satire has progressively lost effectiveness and significance. [She] submit[s] that it has (238).¹³

Para concluir, este artículo resulta un aporte interesante para nuestra labor ya que las opiniones están muy bien ilustradas con ejemplos de poemas (al igual que de las obras en prosa y de teatro) de Cummings y ofrece una visión interesante sobre la doctrina del autor. Sin embargo, es posible que quizás por la época en la que fuera publicado, el artículo carezca de una visión totalmente objetiva y abarcadora de la obra de Cummings, por lo que se espera que el presente trabajo pueda enriquecer esta visión y completarla.

E. E. Cummings: The Art of His Poetry de Norman Friedman es uno de los títulos más citados cuando se estudia la obra cummingsiana. Durante la escritura del libro, Friedman contó con la colaboración y el comentario personal de Cummings y de su esposa, Marion Morehouse. En la Introducción, Friedman menciona que la literatura norteamericana atravesaba, en aquel momento, una etapa de transición entre la generación de los primeros experimentalistas y la generación de los poetas más jóvenes. Además, plantea que si bien existía una visión un tanto adversa de algunos críticos

¹³ “cada vez más desde mediados de los años veinte, [encuentra] mezquindad, crueldad y difamación. El efecto de la sátira más tardía es una sensación de vacío, de irrealdad, de un des-mundo creado por des-poemas (...). La pregunta no es si el notable talento lírico del Sr. Cummings se ha agotado (algunos de los mejores versos aparecen en los últimos volúmenes), sino si la sátira ha perdido progresivamente efectividad y significado. [Sickels] propone que sí.”

contemporáneos hacia Cummings, como la de Blackmur, Ransom, Matthiessen, Kazin, entre otros, también otros críticos más jóvenes “*have written of his work with perception and enthusiasm*”¹⁴ (1960: 3); esto puede deberse, probablemente, a que los “*reigning critics*”¹⁵ (3) utilizaban, para validar si un poeta es bueno o no lo es, un conjunto de ideas que resultaba injusto e incluso limitante ya que el estilo de Cummings no se ajusta a ese estándar. Por otro lado, en esta sección introductoria Friedman establece el objetivo de su libro:

It is the purpose of this book, then, to attempt a more complete and accurate definition of just what it is that Cummings can do, and on that basis to suggest how his very real accomplishment may be viewed in a more adequate light. (...) [I]t is the right of any poet to be evaluated in terms of what he does rather than in terms of what he should do, and it is the duty of his critic to allow the work to flower before him in terms of its own inner necessities rather than in those of his own favored prescriptions (4).¹⁶

El Capítulo Uno se centra en la Visión de Cummings, es decir sus propios valores y visión del mundo que serán los que darán

¹⁴ “han escrito acerca de su obra con agudeza y entusiasmo”

¹⁵ “los críticos reinantes”

¹⁶ “Es el propósito de este libro, pues, intentar una definición más completa y acertada de qué es lo que Cummings puede hacer, y en base a ello sugerir cómo su logro más real puede verse de un modo más adecuado. (...) Todo poeta tiene derecho a ser evaluado en términos de lo que hace en lugar de lo que debería hacer, y es la obligación de su crítico la de permitir que la obra florezca ante sí en términos de sus propias necesidades internas en lugar de sus propias recetas preferidas.”

forma a su hablante¹⁷.¹⁸ Se trata de un poeta que es fiel a sí mismo, y un hablante que se distancia de la realidad. Con respecto a la realidad él es *“an amused and angry spectator (...) and sympathetically identifies himself with minorities, the outcast, the underprivileged”*¹⁹ (11-12) y toma partido por los *“poets yeggs and thirsties”*²⁰ que serán los que pueblen sus poemas una y otra vez para oponerse a los *“someones”* y *“everyones”* de lo que él cataloga como el *“unworld”*. El capítulo describe las ideas y reacciones respecto al amor, al sufrimiento y a otras realidades humanas, siempre desde la

¹⁷ Friedman categoriza los tipos de hablantes (el término en inglés es “speaker”) de la siguiente manera: “con respecto a esta importante relación entre hombre y artista, hay, me parece, tres posibilidades diferentes: (1) el hablante de los poemas, o persona, puede estar integrado con la personalidad rutinaria e intereses de su autor, como con el hablante de Frost, por ejemplo, en cual es un granjero de Nueva Inglaterra como lo fue el mismo Frost una vez; (2) el autor puede crear de manera deliberada una persona poética y luego transformarse a sí mismo en su imagen, organizando su vida personal y preocupaciones para ajustarse a ese patrón, como lo hizo Whitman, por ejemplo, quien conscientemente adoptó el atuendo, modales, e intereses del bardo que decía sus poemas; o (3) autor y hablante pueden estar completamente desasociados, como es el caso, por ejemplo, de Wallace Stevens, quien como hombre era un ejecutivo de seguros, mientras que el hablante de sus poemas es un sutil e imaginativo metafísico. (...) Ya debería ser suficientemente obvio que la relación entre Cummings y su hablante es del segundo tipo, y ha sido posible gracias a la resistencia, o mejor aún, a la integridad, más que a un rédito privado” (8-9).

Del mismo modo, Luján Atienza trata de definir la pragmática en la poesía y para ello establece diversas categorías, que no vienen al caso detallar en este espacio. Sin embargo, sí es importante mencionar que, ya sea que la voz poética puede asemejarse a la del poeta, como sí no, “en ambos casos (el de la comunicación casi directa y en el de la negación de la comunicación) tenemos que aplicar un criterio pragmático, ya que por muy cerca que esté la voz del hablante poético de la del autor habrá que conservar, preventivamente, esa barrera de la ficción (por muy fina que sea) para considerar que estamos en el terreno de la poesía (de lo contrario, estaríamos ante una confesión o confidencia, que no son desde luego géneros literarios)” (1999: 226).

¹⁸ Esta es una diferencia importante respecto al artículo de Sickels antes mencionado, ya que Sickels no hace distinción entre hablante y poeta.

¹⁹ “un espectador entretenido y enojado (...) y compasivamente se identifica con las minorías, los marginados, los desfavorecidos”

²⁰A lo largo de la presente obra los términos típicos de la obra de Cummings aparecerán entre comillas, sin citar el número de página a menos que sea necesaria una mayor precisión.

distancia que marca su hablante con esa realidad y que contribuye para que tanto su sátira como su poesía amorosa tengan esa intensidad única en sus poemas. Y aun cuando Cummings está “*outside what appears to be the dominant literary fashion*”²¹ (14), sus poemas son “*natural products (...) because they come from a whole man in tune with nature’s music (...) and they are in competition with flowers and sunsets*”²² (20). Friedman arriesga una comparación entre Frost y Cummings diciendo:

[j]ust as Frost’s work is always in danger of flatness, so Cummings [sic] is always in danger of obscurity; but neither of these poets falls into his own particular trap very often. Cummings at his best can be read aloud just as easily and delightfully as Frost, for his obscurity—simply a matter of our not being used to hearing language transformed in this way—dissolves once the technique is grasped²³ (26).

Esta comparación con Frost resulta interesante ya que este es uno de los poetas canónicos de la literatura norteamericana, mientras que Cummings ha sido a veces considerado un “*major minor poet*”²⁴ (Kennedy 1992: 37-45)²⁵.

²¹ “fuera de lo que parece ser la tendencia literaria dominante”

²² “creaciones naturales (...) porque provienen de un hombre en sintonía con la música de la naturaleza (...) y ellos compiten con las flores y los atardeceres”

²³ “así como la obra de Frost siempre corre el riesgo de caer en la monotonía, Cummings [sic] siempre está al borde de la oscuridad. pero ninguno de estos poetas cae en su propia trampa particular muy a menudo. Lo mejor de Cummings se puede leer en voz alta con la misma facilidad y encanto que Frost, ya que su oscuridad (simplemente una cuestión de nuestra falta de costumbre de escuchar el lenguaje transformado de esta manera) se disuelve una vez que se comprende la técnica.”

²⁴ “un gran poeta menor”

²⁵ Cummings es llamado “un cantante magnífico aunque menor” (92) en el ensayo de Philip Horton y Sherry Mangan “Two Views of Cummings”, citado en S. V. Baum. Véase también el artículo de Michael Webster en respuesta al de Kennedy, llamado “Cummings, Kennedy, and the Major/Minor Issue”, *Spring 4* (1995): 76-82.

En el Capítulo Dos, titulado “Action”, Friedman se concentra en la clase de respuestas que el hablante de los poemas de Cummings tiene. Frente a lo que otros piensan de Cummings, este crítico pondera: “[t]here are few modern poets who can equal Cummings in the dexterity with which he writes now a satire, now a poem of praise, now a reflective lyric, now a description, or now a poem of persuasion”²⁶ (Friedman 1960: 37), mientras que los hablantes en los poemas de Frost, Thomas o del mismo Eliot tienen una actitud meditativa o reflexiva. Enumera luego los tipos de poemas que Cummings escribe más comúnmente, comenzando por el poema descriptivo, lo cual no resulta llamativo, ya que, como se mencionó antes, Cummings era también pintor. En su afán por representar lo observado, Cummings desarrolla algunas de las técnicas que lo caracterizan, y que le dan a sus poemas una inequívoca identidad. Así, la representación gráfica de aquellos animales, personas, estaciones del año, entre muchos otros elementos, que él describe, tienen no solo un valor desde la palabra sino también desde su visualización en la página. A continuación, Friedman menciona los poemas de alabanza y detalla algunos de los objetos de atención en las diferentes etapas del poeta: la mujer que merece elogio por su belleza y sensualidad, y que en períodos más tardíos será ponderada por sus virtudes; el amor y los que se aman; y por supuesto, aquellas personas por las que Cummings tuvo especial admiración, como su padre, algunos pintores de renombre, artistas de su época y otros procesos naturales o sentimientos que merecían sus más altos elogios. Friedman continúa con los

²⁶ “hay pocos poetas modernos que pueden igualar a Cummings en la destreza con la cual escribe ya sea una sátira, una oda, un poema que busca persuadir”

poemas satíricos. Partiendo de la premisa que “*satire depends, as we know, upon a sense of the individual in society*”²⁷ (47), Friedman considera que Cummings le da un giro “*in asserting without question that any individual is better off apart from any group as things now stand*”²⁸ (48). Los temas más recurrentes en esta categoría, ya sea de forma general o como centro del poema, son “*politics and politicians, celebrities, war, utopian theories, do-goodism, generals and admirals, chauvinism, presidents, bandwagoners, bigots, enthusiasts, alarmists, bureaucrats and bureaucracy*”²⁹ (48). Finalmente Friedman se refiere a los poemas de reflexión y de persuasión, que también considera se dividen en épocas, siendo los primeros formas muy recurrentes en los primeros cuatro volúmenes de poesía de Cummings, y los últimos la forma más dominante de sus tres últimos volúmenes.³⁰

El capítulo Tres se titula “Voice” y dedica sus páginas al estilo de la poesía de Cummings. Friedman declara:

[a]t the center of Cummings’ style is a vocabulary of a certain sort, and this is what I have termed his ‘neutral mode.’ Briefly, it may be defined as a modified romantic style, which is romantic because of the quality and quantity of certain ‘sweet’ (...) words such as *delicious* and *exquisite*, and

²⁷ “la sátira depende, como sabemos, de un sentido del individuo en sociedad”

²⁸ “al aseverar sin duda alguna que cualquier individuo esta mejor apartado de cualquier grupo dadas las actuales circunstancias”

²⁹ “la política y los políticos, las celebridades, la guerra, las teorías utópicas, el bienestar ingenuo, los generales y los almirantes, el machismo, los presidentes, los bandidos, los fanáticos, los entusiastas, los alarmistas, los burócratas y la burocracia”

³⁰ Cabe recordar que el último capítulo de *E. E. Cummings: The Art of His Poetry* es una crítica a *95 Poems*, por lo cual no se cuentan en esta categorización los volúmenes publicados con posterioridad a 1960.

modified because of the frequent intrusion of antipathetic or 'plain' (...) words, such as *exact* and *stern*³¹ (63).

Todo esto le permite al poeta elegir la palabra justa para lograr la emoción buscada y esto lo logra mezclando palabras de uso habitual pero con connotaciones o asociaciones con palabras que les dan un nuevo matiz. Por otro lado, también es típico en Cummings hacer que palabras como adjetivos, adverbios o verbos funcionen como sustantivos, como también lo es el agregar afijos a las palabras creando así nuevas palabras que no existen en la lengua inglesa, pero que pueden representar las ideas que él mismo quiere transmitir, ya sea en el modo más neutral, más formal, o en el burlesco (los cuales el autor detalla mediante numerosos ejemplos). En opinión de Friedman, "*traditional vocabulary, while retaining its historical character, will never be quite the same again. And that sort of linguistic transformation is a true poet's work*"³² (85).

El capítulo Cuatro ("Device") resume los recursos que Cummings utiliza más a menudo. Como mencionamos unas líneas más arriba, uno de los usos más disruptivos de las palabras es proponer como sustantivo ya sea un adverbio, un adjetivo, una preposición, entre otras variaciones. Pero además, es común encontrar en Cummings usos de la puntuación, por ejemplo de comas y paréntesis, que no son los

³¹ "en el centro del estilo de Cummings está el vocabulario de una cierta clase, y esto es lo que he llamado su 'modo neutral'. Brevemente, puede definirse como un estilo romántico modificado, el cual es romántico por la calidad y la cantidad de ciertos vocablos *dulces* (...) tales como *delicioso* o *exquisito*, y modificado por la frecuente intrusión de vocablos antagónicos o *llanos* (...), tales como *exacto* o *severo*"

³² "el vocabulario tradicional, a la vez que retiene su carácter histórico, nunca volverá a ser lo mismo otra vez. Y esta clase de transformación lingüística es el verdadero trabajo de un poeta"

acostumbrados en la lengua inglesa. Friedman, en este sentido, señala la semejanza entre la poesía de Cummings y la del filipino José García Villa, al cual el mismo Cummings dedicó el poema “Doveglion”³³. Por otro lado, Friedman menciona la cualidad alusiva de los poemas de Cummings: *“most of them consist of a single speech without narration and dialogue. Thus the reader must infer whatever details are needed regarding the nature of the situation in order to understand the utterance”*³⁴ (118-19). En pocas palabras, los recursos que Cummings utiliza con mayor frecuencia son los efectos figurativos, principalmente metáfora, símil, sinestesia y personificación, y en menor medida alegoría, símbolo, invención de palabras y paradoja. Por otro lado, usa de manera muy personal la rima, la métrica y la disposición de las estrofas en sus poemas. Por último, Friedman se refiere a aquellas distorsiones gramaticales y de unidades sintácticas, a la distorsión de unidades tipográficas, de puntuación y de lo espacial.

El capítulo Cinco, “Creation”, Friedman analiza en el poema número 90 (“rosetree, rosetree”) del libro *95 Poems* de Cummings y a través de él, el proceso de creación de un poema, para lo cual, nos dice Friedman, es necesario poseer, *“in addition to a great moral vision and a flair for language, certain constructive and critical powers pertaining to the*

³³ El poema “Doveglion” (*Complete Poems* 904; en adelante se mencionará dicho volumen con la sigla CP) apareció publicado originalmente en *Adventures in Value* (New York: Harcourt, Brace & World, 1962). Véase también el artículo de John Edwin Cowen “Doveglion — The E. E. Cummings and José García Villa Connection” en *Spring* 10 (2001): 102-109.

³⁴ “muchos de ellos consisten en un único discurso sin narración o diálogo. Así el lector debe inferir cualquier detalle que se necesite acerca de la naturaleza de la situación para poder comprender lo dicho”

organization of a poem—to the adjustment of its various parts and devices to the whole for the sake of achieving a unified effect”³⁵ (126). Para ello el poeta toma decisiones a lo largo del proceso que lo llevarán a tener un producto final que sea el resultado de un concepto unificador. Este también debe ser comprendido por el crítico, ya que su trabajo empieza a continuación del trabajo que realiza el poeta. El análisis en este caso en particular puede ser posible porque Friedman tuvo la enorme ventaja de acceder a un total de 175 hojas³⁶ sobre las cuales llevó adelante un exhaustivo análisis que resulta por demás valioso para ilustrar el cuidado que Cummings tomaba al escribir un poema. Friedman analiza los probables cinco problemas a los que se vio enfrentado el poeta en el proceso de escritura, así como las soluciones que fue dando a cada uno de ellos. Luego el crítico realiza una meticulosa exégesis del poema, para lo cual se vio forzado a seleccionar sólo 75 páginas que fueran mostrando la evolución del poema desde su forma original hasta su versión final. Esto también supuso un problema para Friedman ya que debía poder validar la cronología de los escritos; finalmente, decidió dividir el proceso en cinco etapas que ilustra profusamente con ejemplos tomados de los manuscritos de Cummings, y que resultan magistrales y sorprendentes a la hora de imaginar que este debió ser el minucioso trabajo que Cummings realizó para todos sus poemas.

³⁵ “además de una gran visión moral y un don para el lenguaje, ciertos poderes constructivos y críticos relacionados con la organización de un poema, para el ajuste de sus diversas partes y recursos al conjunto con el fin de lograr un efecto unificado”

³⁶ Las hojas habían sido numeradas por Marion Morehouse para poder tener control del material entregado, pero no guardaban ningún orden cronológico y a veces estaban escritas a ambos lados de la página.

Finalmente, en la Conclusión (sección titulada "Growth") Friedman brevemente menciona nuevamente algunos de los conceptos que desarrolló en los primeros cuatro capítulos del libro, y que justifican que el estilo de Cummings creció de variadas formas, a pesar de que su crecimiento como escritor fue puesto en duda muchas veces. Se apoya para esto en el análisis de dos poemas, "consider O" y "now all the fingers of this tree(darling)have"³⁷. Friedman encuentra en cada uno ejemplos de aspectos que han cambiado en la poesía de Cummings, probando su punto al lector. Respecto del Epílogo (dedicado al análisis, como ya ha sido mencionado, de *95 Poems*), Friedman nombra aspectos típicos de Cummings, como el marco de sus poemas (Nueva Inglaterra en verano), las innovaciones respecto a la tipografía o a las palabras novedosas, los símbolos recurrentes (por ejemplo, el de la rosa en el poema número 76) pero que adquieren un matiz trascendental o un efecto más meditativo que en sus poemarios anteriores.

El libro resulta de suma importancia para los dos ejes elegidos para nuestro análisis, pero será interesante también aquí ofrecer una visión que amalgame los aspectos de tradición que están mencionados solo tangencialmente en el magnífico libro de Norman Friedman.

³⁷ Ese poema fue musicalizado en una obra original en dos movimientos, en la Universidad de North Texas, en 2003. Es interesante mencionar que son varios los poemas de Cummings que han sido elegidos para obras musicales: a este respecto, se recomienda el artículo de Norma Pollock "Poems of Cummings Set to Music", en *Spring* 4 (1995): 121-129.

E. E. Cummings and the Critics, editado por S. V. Baum, incluye ensayos sobre la prosa así como la poesía³⁸ de Cummings, y abundan los ejemplos en los que sus defensores oponen visiones a sus detractores sobre una misma pieza. Como el mismo Baum escribe en la introducción a este volumen, el hecho de que la obra de Cummings siga suscitando opiniones tan diversas hace que sea “*impossible for any critic of contemporary American literature to ignore or belittle his presence. Like it or not, [Cummings] is an established fact – ineluctable and unique*”³⁹ (1962: vii).

Probablemente el ensayo más importante del libro sea el que escribió R. P. Blackmur en 1931 para la revista *Hound & Horn*, titulado “Notes on E. E. Cummings’ Language”. El célebre artículo tiene como objetivo “*to examine a few of the more obvious types of distortions which Mr. Cummings has practiced upon language*”⁴⁰ (52). Para ello, Blackmur se concentra en el significado que tienen los poemas de Cummings y en la relación entre lenguaje y objeto, no sin antes mencionar que las “*typographical peculiarities of his verse have caught and irritated public attention*”⁴¹ (52), aunque no agregan

³⁸Ya que este trabajo se enfocará solo en la obra poética de Cummings, en el libro editado por Baum se prestará atención a aquellos capítulos que refieren a esta faceta de la obra del norteamericano, dejando de lado los que hacen referencia al resto del corpus de las obras de Cummings, quien publicó dos novelas, dos obras de teatro, un ballet y un ciclo de conferencias que dictó en la Universidad de Harvard durante 1952-1953 como profesor invitado de la Cátedra Charles Eliot Norton. Estos otros géneros podrán quizás ser temas de futuras investigaciones.

³⁹ “imposible para cualquier crítico de literatura contemporánea norteamericana ignorar o menoscabar su presencia. Les guste o no, Cummings es un hecho consolidado, ineludible y único”

⁴⁰ “examinar algunos de los tipos más obvios de distorsiones que el Sr. Cummings ha practicado sobre el lenguaje”

⁴¹ “peculiaridades tipográficas de su poesía han captado e irritado la atención pública”

significado alguno, en su opinión, a los poemas. Menciona una lista de los términos más recurrentes y resalta que muchos de ellos son palabras abstractas, y que *“when a word is used in a poem it should be the sum of all its appropriate history made concrete and particular in the individual context”*⁴² (54) y en Cummings el repetido uso de ciertos vocablos causa justo el efecto contrario, es decir que hace que las palabras pierdan su misterio y parezcan desvanecerse. Blackmur afirma que las imágenes que transmiten las ideas *“must take a form in language which is highly traditional and conventional”*⁴³ (57), y allí radica principalmente el rechazo por la obra de Cummings, ya que este representa todo lo opuesto a las ideas que el crítico defiende. Sin embargo,

[h]is interest in words and in their real meaning is probably greater than that of most poets of similar dimensions (...); and his failure is because he has gone too far, has lost sight of meaning altogether. (...) The freshness and depth of his private experience is not denied; but it is certain that, so far as its meaning goes, in the poetry into which he translated it, sentimentality, empty convention, and commonplace rule. In short, Mr. Cummings' poetry ends in ideas *about* things⁴⁴ (62).

⁴² “cuando una palabra se utiliza en poesía debería ser la suma de toda su historia apropiada puesta de forma concreta y particular en ese contexto individual”

⁴³ “deben adquirir una forma en el lenguaje que sea altamente tradicional y convencional”

⁴⁴ “su interés por las palabras y su significado real es probablemente mayor que el de la mayoría de los poetas de dimensiones similares (...); y su fracaso se debe a que ha ido demasiado lejos, ha perdido de vista el significado por completo. (...) No se niega la frescura y profundidad de su experiencia privada, pero es cierto que, en cuanto a su significado, la poesía en la que la tradujo predominan el sentimentalismo, la convención vacía y el lugar común. En resumen, la poesía del Sr. Cummings termina en ideas *acerca* de las cosas”

Por ello, Blackmur considera que la poesía de Cummings termina siendo solo un sustituto de la experiencia y la emoción. El ensayo termina con una dura sentencia, declarando: “[t]aken for what it is, it is charming and even instructive. Taken solemnly, as it is meant to be, the distortion by which it exists is too much for it, and it seems a kind of baby-talk”⁴⁵ (67).

Por otro lado, el ensayo “Cummings Times One” de Lloyd Frankenberg representa un buen contrapeso de la visión negativa y desmedidamente crítica de Blackmur, al rescatar que la obra de Cummings es una celebración del individuo, para lo cual se sirve de todos y cada uno de los recursos que lo caracterizan:

his experimental techniques; his resurrecting of language from the dead box of grammar; his reanimation of the cliché and the colloquial; his concern with the look of a poem, how it lies on the page, as well as with the shape it makes in the ear; his audible punctuation, double-duty negatives and all the devices he employs, such as between-statement (...) and parenthetically dispersed words, for achieving immediacy and simultaneity⁴⁶ (144).

Cummings aporta frescura a las palabras, transformando un vocablo de una categoría en otra, y esto no es de ninguna

⁴⁵ “tomada por lo que es, es encantadora e incluso instructiva. Tomada con solemnidad, como debería ser, la distorsión por la cual existe es demasiado para ella, y parece ser una especie de *baby-talk* (maternés)”

⁴⁶ “sus técnicas experimentales; su resurrección del lenguaje de la caja muerta de la gramática; su reanimación del cliché y lo coloquial; su preocupación por la apariencia de un poema, cómo se ve en la página, así como por cómo se forma en el oído; su puntuación audible, las negaciones con doble función y todos los recursos que emplea, tales como las palabras entre enunciados (...) y dispersas entre paréntesis, para lograr inmediatez y simultaneidad”

manera un mero accidente, sino una decisión del autor de hacer que esa palabra aporte no solo significado sino también sonido, ritmo, acción, quizás como eco de los versos de otros poetas, como Keats. Resulta también notable la variedad en la poesía de Cummings, ya que en sus poemas se incluyen la balada, el tradicional soneto, la canción infantil (*nursery rhyme*), el cuarteto y la runa⁴⁷, así como también los temas tradicionales y los elementos líricos con características altamente distintivas que los hacen inconfundibles y que, a la vez, “*create an illusion of ‘knowing one, knowing all’*”⁴⁸ (147). También pueden observarse alusiones e imágenes recurrentes que transmiten ideas a la vez que sensaciones, lo cual es producto de su capacidad de observación de todo lo que lo rodea, y que elige expresar a través de ecuaciones, lo que Frankenberg denomina

an algebra of the heart.⁴⁹ X: love::rain::colour. In this equation we are the unknown. Multiplied by the relationships observed in nature, we discover ourselves. Or it might be said--remembering Cummings' definition of IS--we only exist then. All terms in nature are unknowns,

⁴⁷También es relevante aquí mencionar el ensayo “The Imaginative Direction of Our Time” de Louise Bogan en el volumen comentado, quien asimismo menciona los géneros usados por Cummings.

⁴⁸ “crean una ilusión de ‘conocer uno, conocer todos’”

⁴⁹ El diccionario Oxford define la palabra *algebra* de la siguiente manera: “la rama de la matemática que utiliza letras y otros símbolos generales para representar números y cantidades en fórmulas y ecuaciones” (COD 1995: 31). De aquí se desprende el concepto que Cummings usa en versos tales como “be unto love as rain is unto colour;create/me gradually”, citado en el mencionado ensayo de Frankenberg, así como también “being to timelessness as it's to time/love did no more begin than love will end;”. En estos ejemplos, cada palabra representa un término de la ecuación y, al igual que con los números, una parte equivale a la otra o representa una comparación de las partes. Los poemas aquí citados pertenecen a dos volúmenes completamente diferentes (*Viva* y *95 Poems*) y en ellos se puede advertir esa estructura de fórmula o silogismo lógico que Frankenberg tan bien define como álgebra del corazón.

becoming visible in the brief eternity of an observed relationship. Poetry is a record of such observations⁵⁰ (153).

Otra característica que el autor de este ensayo rescata y pone de relevancia es la relación que Cummings consigue entre el tema y el poema. Como se mencionó antes, el poeta logra una representación de lo observado que es realmente única y, en el caso de la conexión con el tema, logra crear un pequeño cosmos en sí mismo, como cada poema intenta hacer, que a la vez muestra un estrecho vínculo con las maneras más primitivas y tradicionales de ver el mundo y con aquellos cambios del arte moderno. Probablemente esto se deba a su condición de pintor, ya que para él también cobra importancia cómo se ve el poema en la página impresa.⁵¹

Cummings, quien defiende como uno de sus valores máximos el individualismo, equipara el ser, el *IS*, a una forma de aristocracia, no por la posición social o el dinero que pueda poseer la persona sino ya por la capacidad de unicidad, de distinguirse de los demás. "*Only the individual can live because only the individual can love*"⁵² (162). Sin duda, la colección de Baum ofrece una variada y completa visión sobre la poesía de Cummings de críticos que estaban a favor y en contra, y será

⁵⁰ "un álgebra del corazón. X: amor::lluvia::color. En esta ecuación nosotros somos la incógnita. Multiplicados por las relaciones observadas en la naturaleza, nos descubrimos a nosotros mismos. O se podría decir, recordando la definición de Cummings de *IS*, solo existimos entonces. Todos los términos en la naturaleza son desconocidos, y se hacen visibles en la breve eternidad de una relación observada. La poesía es un registro de tales observaciones"

⁵¹ Podemos mencionar como ejemplo el poema del saltamontes (CP 276). Todas las subsiguientes referencias a los poemas de Cummings serán referenciadas según aparecen en *Complete Poems 1904-1962*, ed. George J. Firmage (New York: Liveright, 1994), que en adelante abreviaremos CP.

⁵² "Solo el individuo puede vivir porque solo el individuo puede amar"

una interesante tarea para el presente trabajo el tratar de amalgamar estos extremos para que la ecuación sea “1 x 1.”⁵³

E. E. Cummings: The Growth of a Writer (1964), de Norman Friedman analiza aspectos salientes de las publicaciones de Cummings, tomando ejemplos de cada una de ellas, tanto de su poesía como de su prosa. Una vez más, este versado crítico propone al lector su visión sobre el corpus publicado por el norteamericano hasta 1958, año en que se publicó su poemario *95 Poems*⁵⁴. En el Prefacio, Harry T. Moore destaca:

[*The Growth of a Writer*] deals not only with the poet's lyric and comic aspects, but very importantly examines the 'basic mystical insight which is the real foundation of his work.' Twentieth-century readers owe e. e. cummings⁵⁵ [sic] a great debt for being the grand and joyful poet that he was;

⁵³ Se ha omitido de este último ensayo la referencia a las obras de teatro y el ballet que se mencionan en la parte IV del mismo.

⁵⁴ No se incluye en éste análisis el libro *73 Poems* ya que su publicación en 1963 fue póstuma y posterior a la de este libro de Friedman.

⁵⁵ El nombrar a Cummings con su nombre en letra minúscula es un error frecuente en muchos de los críticos de su obra. Norman Friedman, en el artículo “NOT ‘e. e. cummings’” (*Spring 1*: 1992), comenta: “No había prestado demasiada atención a la forma en la que los editores diseñaban sus cubiertas y portadas, asumiendo que el autor tenía poca influencia en tales asuntos, hasta que le envié una copia de mi segundo libro (Hopkins, 1964) a Marion Morehouse, la viuda del poeta, lo cual ocurrió poco después de la muerte del poeta en 1962. Aunque yo siempre escribí su nombre con las acostumbradas mayúsculas, dado que mi primer libro (Hopkins, 1960) usó la forma en minúscula en la cubierta y en la portada, y dado que ni él ni Marion habían expresado queja alguna en aquella oportunidad, me tomó por sorpresa cuando ella me escribió en abril de 1964, ‘no deberías haber permitido que H. Moore transmitiera una idea tan estúpida e infantil acerca de Cummings & su firma.’” En nuestra publicación, se mencionará este asunto más extensamente para aclarar el interesante punto de vista que Friedman sostiene en este y otros artículos con respecto a este tema en particular.

they also owe a debt to Mr. Friedman for interpreting all his writings so valuably⁵⁶(1964: viii).

Aunque en esta oportunidad Friedman no contó con la opinión personal de Cummings, cuya muerte ocurrió mientras este volumen se encontraba en preparación y sobre el cual habían tenido la oportunidad de conversar según cuenta el propio Friedman, el libro es una excelente referencia al momento de entender las circunstancias de producción y algunos detalles sobre la obra de Cummings, especialmente su visión y, como el mismo subtítulo del libro lo anuncia, su desarrollo. Con buen criterio, el crítico agrupa los poemas para su mejor análisis. En cuanto a *Tulips and Chimneys*, Friedman analiza parte por parte las subdivisiones que aparecieron tanto en la versión reducida de 1923 como en su formato original y definitivo publicado en 1937 por Golden Eagle Press⁵⁷. Los nombres de los ocho grupos en los que está subdividido este volumen están en inglés, en español y en francés. Friedman explica que la sección "*Tulips*" no se refiere a lo orgánico y natural en contraposición a "*Chimneys*" como lo industrial y la ciudad, sino más bien a que estos están escritos "*in free verse, representing 'natural' or organic structures, while all of the 'Chimneys' are sonnets (...) representing 'fixed' or 'artificial'*

⁵⁶ "[*The Growth of a Writer*] trata no solo de los aspectos líricos y cómicos del poeta, sino que principalmente examina la "percepción mística básica que es la base real de su obra". Los lectores del siglo XX tienen una gran deuda con e. e. cummings [sic] por ser el gran y alegre poeta que fue; también tienen una deuda con el Sr. Friedman por interpretar tan valiosamente todos sus escritos"

⁵⁷ Thomas Seltzer, editor de este volumen en 1923, cortó 84 poemas, aparentemente para restarle énfasis a lo sexual y a los personajes del *demimonde* que Cummings desde el principio incluyó en sus libros. Varios de esos poemas fueron luego incluidos en los otros libros que Cummings publicó en la década del 1920.

structures”⁵⁸ (38). Se destaca la cantidad de sonetos, respecto del número total de poemas, así como las temáticas y el estilo que ya va tomando la forma de Cummings.

& es el segundo libro de Cummings que contiene 79 poemas, de los cuales solo 36 eran nuevos⁵⁹. Friedman señala que en este volumen se puede encontrar una experimentación aun mayor que en el anterior, y por primera vez en uno de los poemas se destaca la visión trascendental de Cummings, que más tarde abarcaría casi todos sus poemas. Se destacan también los poemas serios en contraposición con las sátiras. Este libro está subdividido en tres partes, que corresponden a las letras de la conjunción *and*.

Is 5 fue publicado en 1926 e incluyó 84 poemas, 10 de los cuales eran originalmente del manuscrito de *Tulips and Chimneys*. Incluye un Prefacio que Cummings escribió a pedido de sus editores, en el que establece su visión trascendental. Explica tres puntos que se relacionan:

(1) that his techniques aim at ‘that precision which creates movement,’ (2) that he has this aim because he is more concerned with process than with product, and (3) that this concern is rooted in a transcendental conception of truth as an unmeasurable mystery (2 times 2 is 5) in opposition to the empirical conception of truth as fact (2 times 2 is 4). The ‘logic’ of this might be seen as truth = process = movement -- that is, the living dynamic reality⁶⁰ (49).

⁵⁸ “en verso libre, representando las estructuras ‘naturales’ u orgánicas, mientras que todos los [poemas en la sección] ‘Chimeneas’ son sonetos que representan las estructuras ‘artificiales’ o ‘fijas”.

Nota de la autora: Hemos elegido el título de nuestro libro inspirados en esta idea.

⁵⁹ Los restantes 43 eran de *Tulips and Chimneys* y fueron finalmente incluidos en la versión de 1937.

⁶⁰ “(1) que sus técnicas apuntan a ‘esa precisión que crea movimiento’, (2) que tiene este objetivo porque está más preocupado por el proceso que por el resultado, y (3) que esta preocupación está arraigada en una concepción trascendental de la verdad

El amor como temática, ya no en su aspecto más sexual y promiscuo, sino en su faceta más trascendental y gentil, está presente en 40 poemas de este libro. De hecho, la última sección "5" contiene 5 sonetos cuya temática es el amor. Además, en palabras de Friedman, este libro es "*[f]resh, original, exuberant, experimental yet traditional, (...) Cummings' first consistently characteristic book of poems*"⁶¹ (50).

ViVa (1931) es el cuarto volumen de poemas de Cummings, en el cual sus valores, su estilo y su uso particular del idioma son cada vez más claros. En este, más que en cualquier otro, podemos notar "*the fullfledged appearance of a characteristic conceptual vocabulary*"⁶² (75). Los poemas están numerados consecutivamente, aunque se pueden agrupar según la temática o el estilo (sátiras, comedias, la ciudad, impresiones, alabanzas y el amor). Se hace cada vez más evidente el uso de técnicas experimentales y tipográficas, en especial en los 9 poemas que refieren a impresiones sobre los astros y las estaciones. Además, la temática del amor es cada vez más elevada, aunque "*the artistic and emotional discipline and control of later years are somewhat lacking*"⁶³ (77-78); Friedman, al igual que otros autores⁶⁴, menciona a Lloyd Frankenberg por la brillante definición "*the algebra of the*

como un misterio inconmensurable (2 por 2 es 5) en oposición a la concepción empírica de la verdad como un hecho (2 por 2 es 4). La 'lógica' de esto podría verse como verdad = proceso = movimiento, es decir, la realidad dinámica viviente"

⁶¹ "fresco, original, exuberante, experimental aunque tradicional, (...) el primer libro de poemas de Cummings consistentemente característico"

⁶² "la apariencia acabada de un característico vocabulario conceptual"

⁶³ "la disciplina artística y emocional y el control de los últimos años están un tanto ausentes"

⁶⁴ Véase *E. E. Cummings and the Critics*, de S. V. Baum, analizado más arriba.

heart" (78). Definitivamente, en *Viva*, Cummings forja, cual artesano, su particular uso de la gramática y recurre cada vez más a los cambios gramaticales para trascender las limitaciones que ofrece la lengua como medio para lo que él quiere expresar.

Tanto para *No Thanks* (1935) como para *New Poems* (1938), Friedman continúa usando la subdivisión de los poemas con fines puramente analíticos, aunque en ambos casos Cummings sólo los numera consecutivamente. En el caso de *No Thanks*, resulta al menos llamativo que el poeta encontrara tantos obstáculos para publicar ese libro, por lo cual decide dedicárselos a cada uno de los editores de los que recibió una negativa. Se destaca este volumen en el intento de Cummings por mostrar al lector sus descubrimientos cada vez más amplios en su búsqueda de lo trascendental y en el lenguaje que usa como vehículo para expresar dicha visión. También se puede ver un resurgimiento en la experimentación tipográfica y cada vez más en la riqueza de géneros que Cummings incorpora en sus poemas, que son "*a combination of the English-American Imagist poem, the Japanese Haiku, and Coleridge's metaphysics*"⁶⁵ (83). Por otro lado, Friedman continúa analizando el libro erróneamente titulado *Collected Poems*⁶⁶ (1938); la Introducción que Cummings escribió a pedido de sus editores, realizada en una prosa llena de intensidad y frescura, se concentra en detallar, una vez más, su

⁶⁵ "una combinación del poema imagista anglo-norteamericano, el haiku japonés y la metafísica de Coleridge"

⁶⁶ El error radica en que apenas incluía tres cuartas partes de los poemas que Cummings había publicado hasta ese momento. Luego se corregiría el título, cambiándolo a *New Poems [from Collected Poems]* en la edición de *Poems 1923-1954*.

visión trascendental y en la división que existe en el mundo entre “*the minority of human beings (you and I) and the majority of snobs (most people)*”⁶⁷ (88). Se destaca el poema 22 (“*you shall above all things be glad and young*”, CP 484) ya que este soneto muestra muchas de las características de los poemas de amor de Cummings en su plenitud, incluyendo la idea trascendental del amor, el vocabulario, el equilibrio de las ideas, la distorsión de la sintaxis, entre otras.

Son dos los libros publicados en la década de 1940 (*50 Poems* y *1 x 1*, publicados en 1940 y 1944, respectivamente). El primero evidencia un menor interés en la experimentación tipográfica y una mayor complejidad en la forma y la sintaxis de los poemas, a la vez que un giro “*from description and the demimonde (...) toward praise and love*”⁶⁸ (127). En el caso de *1 x 1*, se destaca el uso creciente de patrones estróficos tradicionales, en especial del soneto, y una métrica y rima más regulares. Todo esto ayuda a formar la impresión de un libro definido, “*a highly-wrought and mature achievement*”⁶⁹ (139).

Los siguientes dos volúmenes de poesía son *Xaipe* (1950) y *95 Poems* (1958). El primero es, en opinión de Friedman, el punto de mayor florecimiento de la poesía de Cummings y, aunque el poeta no planeó división alguna, Friedman continúa la lógica utilizada para los demás libros y los divide en cinco grupos. Destaca un renacimiento en el interés por la experimentación tipográfica y un aumento gradual por los escenarios rurales. La

⁶⁷ “la minoría de los seres humanos (tú y yo) y la mayoría de los esnobs (la mayor parte de la gente)”

⁶⁸ “de la descripción y las mujeres promiscuas (...) al elogio y el amor”

⁶⁹ “un logro maduro y bien elaborado”

tendencia creciente por lo trascendental sigue cada vez más fuerte, haciendo foco en la muerte como tema central. Esto quizás está relacionado con la edad avanzada de Cummings y no como algunos críticos sugieren, con una fijación adolescente en lo atemporal. Varios poemas en *Xaipe* “*make remarkable use of syntactical dislocation and phrasal balance to create musical effects*”⁷⁰ (159), lo cual resulta innovador respecto a libros anteriores. En *95 Poems*, se evidencia un casi insignificante foco en la sátira por un lado, y por otro el uso de palabras similares o iguales en maneras contrastantes para lograr un estilo más maduro. Una vez más, se confirma la tendencia de la importancia de los poemas trascendentales y que hablan del amor (juntos representan la mitad de los poemas en este libro).

The force, the depth, and the intensity of the emotion in these poems are unmatched in all of modern poetry, and no equal can be found for them except perhaps in the love poems of John Donne. (...) This is the full and free expression of the passion of a mature artist⁷¹ (170-171).

Para terminar, se puede decir que la claridad y la plétora de ejemplos que Friedman despliega en este libro lo convierten en un material por demás interesante para nuestro trabajo, ya que es citado por muchos otros críticos de la obra del poeta norteamericano, cuya única salvedad es que no incluye el

⁷⁰ “hacen un uso notable de la dislocación sintáctica y del equilibrio en la frase para crear efectos musicales”

⁷¹ “La fuerza, la profundidad y la intensidad de la emoción en estos poemas no tienen parangón en toda la poesía moderna, y no hay cómo igualarlos excepto tal vez los poemas de amor de John Donne. (...) Esta es la expresión plena y libre de la pasión de un artista maduro”

último volumen de poesía de Cummings (es decir, *73 Poems*, de 1963).

E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays (1972) es una recopilación de catorce ensayos que discuten los alcances de la obra del escritor norteamericano así como su visión del mundo. El editor de esta serie, Norman Friedman, escribe en la Introducción una especie de defensa de Cummings frente a los ataques de la crítica, ya que en su opinión son los críticos los que no tienen herramientas suficientes para abordar la poesía cummingsiana. Para algunos de sus detractores (Stanton A. Coblenz y Ivor Winters, entre otros) hay cierto aire de sentimentalismo e incluso de inmadurez en su lírica. Sin embargo, otros (como Theodore Spencer y Lloyd Frankenberg) ven frescura y originalidad en sus versos. Dada la importancia que tuvo el *New Criticism* en los Estados Unidos, y siendo que los poemas de Cummings no se adaptaban al método de análisis propuesto por esta corriente, fue necesario ampliar los parámetros de validación de la buena poesía, y eso recién sucedió después del fallecimiento de Cummings, en las décadas de 1960 y 1970. Friedman ilustra este punto tomando como ejemplo el tema del amor:

[h]is characteristic love poems are based on a single wholeness of feeling—praise, reverence, joy, passion, devotion—rather than upon the mixed feelings favored by the New Criticism. He is perfectly aware that his lady is mortal, that she sweats, and that she performs the natural

functions, but he prefers to go beyond that awareness toward moments of affirmation⁷² (1972: 3-4).

Friedman concluye la introducción presentando los ensayos que eligió para este volumen, y explica que se vio forzado a dejar de lado algunos ensayos que eran de excelente calidad, pero prefirió *“depth and breadth of analytical penetration to cleverness, appreciation, tribute, testimonial, or memoir”*⁷³ (12).⁷⁴

El primer ensayo es el de George Haines IV, *“::2:1 The World and E. E. Cummings”*, en el que reconoce a Cummings como un poeta de relevancia, cuya poesía expresa el rechazo por las abstracciones que reducen la experiencia de ser, *“when life would be interpreted in rationalized generalities rather than the sharp experiencing of being”*⁷⁵ (16). La denuncia contra lo mecanizado del mundo industrial lleva a Cummings desde sus más tempranos poemas a buscar un vocabulario y una expresión que sean acordes con su misión. A través de la técnica que utiliza, Cummings transmite su mensaje también y descubre que *“he could reveal new dimensions of meaning by separating words into several parts, thus making the single*

⁷² “sus característicos poemas de amor se basan en un único sentimiento (alabanza, reverencia, alegría, pasión, devoción) más que en los sentimientos encontrados favorecidos por la Nueva Crítica. Él es perfectamente consciente de que su dama es mortal, que suda y que está sujeta a las funciones naturales, pero prefiere superar esa conciencia en dirección a los momentos de afirmación”

⁷³ “la profundidad y amplitud de agudeza en el análisis a la inteligencia, apreciación, homenaje, o notas testimoniales o biográficas”

⁷⁴ Al igual que en los otros volúmenes analizados en este *status quaestionis*, se hará un breve análisis de aquellos ensayos que discuten la lírica cummingsiana, no de sus obras en prosa.

⁷⁵ “cuando la vida se podría interpretar en generalizaciones racionalizadas en lugar de la experimentación intensa de ser”

*word serve more than a single meaning*⁷⁶ (18). Haines afirma que Cummings maduró sensiblemente su visión del mundo y su vocabulario después de su viaje a Rusia, que él mismo narró en su novela *Eimi* de 1933, lo cual inmediatamente se reflejó en *No Thanks* (1935), *50 Poems* (1940) y más adelante en *1 x 1* (1944). A través de numerosos y variados ejemplos tomados de estos volúmenes, Haines muestra cómo Cummings trasciende las abstracciones del mundo industrializado a través del amor, aun cuando ello implica “*a voluntary renunciation of some degree of individual liberty*”⁷⁷ (27), y confirma que “[o]nly in the abstract world of the imagination, the world of love and logic, does the equation one times one equals one hold possible implications of truth”⁷⁸ (30).

A continuación Barbara Watson en su ensayo “The Dangers of Security: E. E. Cummings’ Revolt against the Future” exalta algunas de las características que hacen de este poeta, en palabras de Allen Tate, “*one American poet who kept his humanity and his poetry*”⁷⁹ (31). Para Watson, Cummings compartía con sus contemporáneos “*the advantages of a liberation of means*”⁸⁰ (32), aunque se dio cuenta también de que las emociones líricas tradicionales que había recibido en el seno de su hogar y su comunidad no podían ser moldeadas de la misma manera. En ese contexto familiar y comunitario en los que fluían el respeto por el intelecto, el amor y el respeto por

⁷⁶ “él puede revelar nuevas dimensiones de significado al separar las palabras en varias partes, haciendo así que una única palabra aporte más que un único significado”

⁷⁷ “una renuncia voluntaria a cierto grado de libertad individual”

⁷⁸ “solo en el mundo abstracto de la imaginación, el mundo del amor y la lógica, la ecuación ‘uno por uno es igual a uno’ tiene posibles implicaciones de verdad”

⁷⁹ “un poeta norteamericano que conservó su humanidad y su poesía”

⁸⁰ “las ventajas de una liberación de recursos”

la privacidad, Cummings disfrutó “*a way of life in which there was the time and the heart for all the unproductive pleasures that surround poetry*”⁸¹ (35), valores a los que se mantuvo fiel durante toda su vida. Había en él un profundo rechazo al orden, ya que la libertad era su máspreciado valor, y desde allí partían sus principios cardinales, que eran “*growth and risk*”⁸² (43), aunque usados de forma diferente del que tuvieron otros poetas contemporáneos a él, como Eliot o Pound, quienes a lo largo de su carrera tomaron riesgos calculados, mientras que Cummings usó técnicas que demandaban atención e imaginación por parte de sus lectores.

En “The Meaning of Cummings”, Norman Friedman explica la visión que tiene Cummings de la vida y su arte. Para ello, en primer lugar establece distintas actitudes hacia la vida, primero cuatro que considera centrales, a las que luego agrega otras más⁸³ para abarcar la riqueza de la visión del poeta norteamericano en su totalidad. A partir de conocer estas actitudes y sus reacciones ante la vida, se descubren “*four related headings: the nature of the true world, knowing it, acting in it, and depicting it. Technically, these refer to his*

⁸¹ “una forma de vivir en la cual había tiempo y espíritu para todos los placeres improductivos que rodean a la poesía”

⁸² “crecimiento y riesgo”

⁸³ Las actitudes que establece son: *Philistine*, a los que les asusta la realidad y por ello desean fortalecer las formas; *Anarchist*, creen que las formas nos están matando por lo que quieren liberarse de ellas; *Reformer*, creen que la vida ofrece más posibilidades de las que las formas nos permiten y entonces quieren que estas sean más flexibles; *Utopian*, que quieren eliminar las viejas formas para crear nuevas, para que puedan reflejar la realidad más nítidamente.

Las formas que agrega a estas cuatro son: *Paradoxers*, que se dividen entre los que creen que la libertad se logra a través del orden y los que, por el contrario, creen que se llega al orden natural al descartar el orden artificial; *Ambivalents*, eligen ser ordenados cuando en realidad ansían ser libres; y por último, *Romantics*, que creen que el orden natural es superior al orden establecido por el hombre.

metaphysic, his epistemology, his politics, and his aesthetic"⁸⁴ (49-50). Su mundo es su visión de lo verdadero, lo eterno, donde descansan los valores como base de la lógica, como coherencia de quién se quiere llegar a ser. Su política descansa sobre dos términos fundacionales para él y su obra: "*love, and the individual*"⁸⁵ (50) y la forma de ponerlos en palabras toma por momentos matices de experimentación (como han dicho repetidas veces sus críticos), aunque Friedman agrega la importancia de lo tradicional en la formación académica y estética de Cummings. Y en tiempos extremos, como fue el contexto en el que escribió el poeta, "*going to extremes is required by the extremity of the evil to be corrected*"⁸⁶ (57), que es lo que Cummings hace en su poesía. Sin duda, es una voz potente con un mensaje para nada vacío de contenido.

En "The Whole E. E. Cummings" Patricia Tal-Mason Cline muestra el esfuerzo de Cummings por revelar una visión más holística de la vida, una vivencia más trascendental, para poder reconciliar por medio del amor los dos mundos que representa constantemente en su poesía: por un lado, un mundo real circunscrito a lo finito, a lo temporal; y por otro, un mundo ideal, perfecto que trasciende la temporalidad para enmarcarse en lo infinito. Cummings cree en la posibilidad de crecer para devenir en un ser completo, "[t]he self-found man 'Is'"⁸⁷ (61). En esta postura del poeta subyace la visión platónica que heredó de su padre quien, como él mismo lo dice

⁸⁴ "cuatro secciones relacionadas: la naturaleza del mundo verdadero, conocerlo, actuar en él y representarlo. Técnicamente, se refieren a su metafísica, su epistemología, su política y su estética"

⁸⁵ "el amor y el individuo"

⁸⁶ "es necesario ir a los extremos dado lo extremo del error a ser corregido"

⁸⁷ "el hombre que se hace a sí mismo, Is"

en *i: six nonlectures* “& my father gave me Plato’s metaphor of the cave with my mother’s milk”⁸⁸ (Cummings 1953: 9). También está plasmada la visión romántica sobre la re-unión de un ser con otro. Podría surgir la pregunta: ¿qué es entonces original en Cummings? Puede responderse, como lo hace la autora, que el poeta lleva un paso más allá las inquietudes y preocupaciones de su época al tratar de encontrar el sentido a lo que es causa de desilusión y negatividad. A lo largo del artículo, Tal-Mason Cline ejemplifica los cambios en la actitud hacia la vida que muestra Cummings en sus poemas, culminando en el póstumo *73 Poems*, y en todo ese camino “*through love the self experiences ‘timeless’ contact with the other, and realizes its potential for growth. The human being transcends his ‘real’ nature and incorporates his ‘ideal’ nature—becoming newly whole and finding new possibilities of growth*”⁸⁹ (Friedman 1972: 70).

A continuación, Friedman cita la reseña que Allen Tate escribió sobre *ViVa*, de 1931⁹⁰. En consonancia con el icónico ensayo de R. P. Blackmur⁹¹, Tate califica como deficiente la poesía de Cummings ya que cree que solo refiere a la propia personalidad del poeta, careciendo así de la universalidad que debe tener un poema de gran calidad. Por otro lado, elogia algunos poemas de los cuatro últimos volúmenes de poesía del norteamericano⁹² en los cuales “*he succeeds, perhaps*

⁸⁸ “& mi padre me dio la metáfora de la caverna de Platón con el biberón”

⁸⁹ “a través del amor el ser experimenta un contacto ‘atemporal’ con el otro, y descubre su potencial para crecer. El ser humano trasciende su naturaleza ‘real’ e incorpora su naturaleza ‘ideal’, volviéndose un nuevo ser y encontrando nuevas posibilidades de crecimiento”

⁹⁰ La reseña se titula “E. E. Cummings [ViVa]”.

⁹¹ “Notes on E. E. Cummings’ Language”, citado en Baum y comentado anteriormente.

⁹² *Tulips and Chimneys*, &, XLI POEMS y is 5.

unintentionally, in escaping from his own personality into a world of meaning that not even the 'heresy of unintelligence' can let him ignore"⁹³ (73-74). Seguidamente se incluye la reseña del mismo R. P. Blackmur pero para *50 Poems*, en la que a pesar de declararse a sí mismo "*one of his admirers for twenty-one years*"⁹⁴ (76), el crítico expone sus reservas respecto a los poemas contenidos en el mencionado volumen. La primera afirma que Cummings no es un poeta experimental: "*the high percentage of failures comes from his lack of a standard from which to conduct experiments, and without which experiment in any true sense is impossible*"⁹⁵ (76). Aun así, Blackmur asevera que Cummings es más hábil que muchos otros experimentalistas de su época. Como segunda reserva expone la del vocabulario usado de forma confusa, ya sea por poner las palabras juntas, repetirlas, o incluso apilarlas; para él esto solo aplica a la mitad de los poemas de dicho libro. En tono irónico, sigue haciendo algunas preguntas en torno al estilo de la poesía de Cummings, su vocabulario vernáculo, la polisemia de sus lugares comunes. No sería necesario presentar, en su opinión, estos interrogantes "*if there were not major residue of his verse, as standard as death, which his oddities only illuminate without damaging*"⁹⁶ (78).

En el brillante artículo que sigue, "Latter-Day Notes on E. E. Cummings' Language", y después de una breve referencia

⁹³ "[Cummings] logra, quizá sin quererlo, escapar de su propia personalidad a un mundo de significado que ni siquiera la "herejía de la falta de inteligencia" puede dejarlo ignorar"

⁹⁴ "uno de sus admiradores por veintiún años"

⁹⁵ "el gran porcentaje de fracasos viene de su falta de un estándar desde el cual realizar experimentos, y sin el cual el experimento en sentido real es imposible"

⁹⁶ "si no hubiese un gran resto de su poesía, tan habitual como la muerte, que sus rarezas solo aclaran sin dañar"

biográfica del poeta, Robert E. Maurer hace un exhaustivo análisis del vocabulario y las formas más recurrentes en Cummings, a manera de oposición al artículo que el famoso crítico arriba mencionado escribiera en 1952 ya que Maurer considera que aunque algunas de estas “*are still accurate descriptions of the phenomena of Cummings’ language[,] the trouble is that his remarks are incomplete*”⁹⁷ (83). Por ello ofrece variados ejemplos para mostrar la evolución en la escritura del poeta desde su primer volumen hasta aquel momento en cuanto a su uso de la paradoja, las analogías en la utilización del uso de sufijos en contextos que no les son naturales (*beautifuler, givingest*, por mencionar solo un par), la creación de neologismos o palabras improbables en el inglés vernáculo, la yuxtaposición, el uso de las imágenes, los temas, las metáforas novedosas, la metonimia, cada uno de los cuales sostiene con una plétora de ejemplos. En palabras de Maurer,

such metonymies as *why* and *yes* are a little too subtle, too closely based on a poet’s private convictions, to find a place in ordinary language. It should not be concluded, however, that their meaning cannot be understood—that their substance cannot be assigned—just as readily as was the meaning of *heavy thumb* by a person who was willing to apply to the metonymy the knowledge that he possessed about butchers, green-grocers, and bakers⁹⁸ (93).

⁹⁷ “son descripciones acertadas de los fenómenos del lenguaje de Cummings, el problema es que sus observaciones son incompletas”

⁹⁸ “tales metonimias como *why* y *yes* son un poco demasiado sutiles, demasiado cercanas a las convicciones privadas de un poeta, para encontrar un lugar en el lenguaje común. Sin embargo, no se debe deducir que su significado no puede ser comprendido, que su esencia no puede ser asignada, tan fácilmente como el significado de *pulgar pesado* por parte de una persona que estaba dispuesta a aplicar a la metonimia el conocimiento que él poseía sobre los carniceros , verduleros y panaderos”

En suma, un ensayo que resulta lúcido para los interesados en la poesía de Cummings. Lo sigue “Lower Case Cummings” de William Carlos Williams, un artículo breve, escrito en un lenguaje poético, en el que Williams exalta el dominio que tiene Cummings de un idioma que no es el inglés que hablan o usan sus contemporáneos, sino un idioma con el que intenta transmitir su visión del mundo. Williams se burla de los críticos, “*who try to make him a painter with words. With cummings [sic] every syllable has a conscience and a specific impact—attack, which, as we know now.;’;—is the best defense*”⁹⁹ (103).

En el excelente ensayo “E. E. Cummings: The Technique of Immediacy” S. V. Baum expone su visión acerca de cómo la poesía del norteamericano intenta congelar con palabras el instante fugaz que todo poema busca expresar. Baum explica que las críticas a su estilo de puntuación y escritura, que fue catalogado como “*extraneous*” (104) o “*perverse*”¹⁰⁰ (105), no tienen en cuenta que para lograrlo, Cummings crea combinaciones que cumplan “*a dynamic function by approximating the sensations being recorded*”¹⁰¹ (106); en palabras de Marianne Moore, el estilo de Cummings nos recuerda “*the corkscrew twists, the infinitude of dots, the sumptuous perpendicular appearance of Kufic script*”¹⁰² (106) El resto del ensayo está poblado de ejemplos de distintos

⁹⁹ “que intentan convertirlo en un pintor con palabras. Con cummings [sic] cada sílaba tiene una conciencia y un impacto específico: ataque, que, como sabemos ahora.;’;— es la mejor defensa” (Nótese la puntuación)

¹⁰⁰ “ajeno” o “perverso”

¹⁰¹ “una función dinámica al aproximar las sensaciones que son registradas”

¹⁰² “los giros del sacacorchos, la infinitud de los puntos, la suntuosa apariencia perpendicular de la caligrafía cúfica”

poemas del norteamericano que le dan a Baum los elementos necesarios para mostrar cómo se puede encontrar lógica y valor estético en un estilo que es reflejo del individualismo que marcó la vida y la carrera artística de Cummings. Resulta una lectura por demás enriquecedora para guiar el análisis de este trabajo.

Después de algunos ensayos que se enfocan en obras escritas en prosa¹⁰³, el volumen concluye con dos críticas a *i: six nonlectures*, libro publicado por Harvard University Press después de la serie de seis (no-)conferencias que el poeta dictara para la cátedra Charles Eliot Norton durante 1952-1953.

Bethany K. Dumas propone una valoración de la vida y obra de Cummings en *A Remembrance of Miracles* (1974), cuyo título refleja palabras del mismo Cummings en la introducción que escribiera para *Collected Poems* (1938), y que Dumas toma como emblema de un poeta que está renaciendo constantemente. En el Prefacio, Dumas confiesa su preocupación por lo que el crítico John Ciardi había dicho a poco de morir Cummings: “*Everything that need be said about cumming’s [sic] work has been said by now*”¹⁰⁴ (1974: 9)¹⁰⁵. Dumas intenta entonces demostrar lo contrario en este libro en el que brevemente menciona los contextos histórico y literario en los que las diversas obras del poeta vieron la luz, y

¹⁰³“The Enormous Room and The Pilgrim’s Progress” de David E. Smith; “E. E. Cummings’ Him” de Robert E. Maurer; “The Voyages [EIMI]” de Paul Rosenfeld.

¹⁰⁴ “Todo lo que necesitaba decirse acerca de la obra de Cummings [sic] ya ha sido dicho”

¹⁰⁵ Al contrario de la opinión de Ciardi, James P. Dougherty declara, en “Language as a Reality in E.E. Cummings” (citado en Guy Rotella), que, a pesar de que los críticos han desestimado a Cummings por largo tiempo, todavía seguimos hablando de él.

sigue luego aportando un análisis de los aspectos salientes de la poesía temprana de Cummings y de aquellas influencias literarias evidentes en su obra. El volumen está dividido en 6 capítulos¹⁰⁶, de los cuales dos están dedicados a la lírica de Cummings: uno a su poesía temprana (capítulo 2) y otro a su poesía en general (capítulo 3). El primero de estos, en nuestra opinión, no aporta demasiado ya que cita a críticos que ya han sido mencionados en este *status quaestionis*, como Baum, Friedman, Frankenberg, entre otros, por lo cual sería redundante citarlo. Al referirse a la poesía de Cummings en general en el tercer capítulo, Dumas también se enfoca en los aspectos sintácticos, morfológicos, espaciales, entre otros, de los poemas, lo que, como sabemos, no es algo que no hayan analizado otros autores estudiosos del bardo norteamericano. Dumas, sin embargo, acertadamente enfatiza que

Cummings has written some of the smoothest and stablest of lyrics using traditional metrical patterns (...) [H]e is one of the rare poets who can, because he is so metrically learned and inventive, strengthen the traditional patterns of metrics by ringing changes on them¹⁰⁷ (78).

Por otro lado, Dumas establece una categorización de los poemas en cinco grupos, que van desde los más visuales, que no están pensados para ser leídos sino vistos, hasta la combinación entre formas nuevas (Dumas las llama *nonce*

¹⁰⁶ Este libro también abarca los logros de Cummings como prosista y dramaturgo, aunque estos capítulos serán de menor importancia para la temática elegida en nuestro trabajo.

¹⁰⁷ "Cummings ha escrito algunos de los versos más fluidos y estables usando patrones métricos tradicionales (...). Es uno de los raros poetas que pueden, ya que es tan versado en asuntos de métrica e imaginativo, fortalecer los patrones tradicionales de métrica al realizar cambios en ellos"

forms, y el rasgo más importante es la presencia de la métrica en su forma más estricta) que pueden combinar elementos métricos tradicionales y no tradicionales, formas fijas con elementos tradicionales o con patrones métricos fijos en sus diferentes posibilidades. Para cada uno, Dumas da algunos ejemplos, aunque estos pueden resultar escasos para poder entender cabalmente la clasificación que pretende establecer. Por otro lado, y desde otra perspectiva, Dumas valora a Cummings porque era *“a man who genuinely loved men and the craft of poetry and hated those things which make men less than men and poetry mere words. That is sufficient to recommend him to the ages”*¹⁰⁸ (106).

En el capítulo final, “An Appraisal”, la autora nombra algunas obras críticas publicadas sobre la obra de Cummings y destaca, además del uso de su particular estilo, vocabulario, visión del mundo, entre otros, las variables que representan el eje de nuestro trabajo:

[t]win streams merge in Cummings, those of traditionalism and innovation, and they do so in ways that they do not in other poets of the century. Ideologically, Cummings was an American transcendentalist; he sought to express his vision of the transcendent universe by stretching the shape of the lyric poem. His description of himself as "an author of pictures, less a draughtsman of words"¹⁰⁹ re-enforces our own conviction that as a poet he was the most traditional of

¹⁰⁸ “un hombre que amaba genuinamente a los hombres y el oficio de poeta y odiaba aquellas cosas que hacen que los hombres sean menos hombres y la poesía meras palabras. Esto es suficiente para recomendarlo a la posteridad”

¹⁰⁹ Introducción de CIOPW (1931), una colección de 99 reproducciones de las pinturas de Cummings, publicada por Covici-Friede (citado en Ordeman 2000: 164). El nombre de este libro está dado por las iniciales de los medios con los que pintaba: *“charcoal, ink, oil, pencil, and water color”* (Kennedy 1994a: 317), es decir, carbonilla, tinta, óleo, lápiz y acuarela.

innovators and the most innovative of traditionalists¹¹⁰
(148).

La exégesis de la presente investigación aportará profundidad a los aspectos mencionados por Bethany K. Dumas ya que, si bien la intención del análisis que la autora realiza es sumar un nuevo punto de vista a lo ya dicho por otros previamente a la publicación de su libro, los ejemplos citados son insuficientes para elevar el estándar que ya fijaron otros estudiosos de la obra cummingsiana.

Otro de los libros esenciales (y probablemente uno de los más citados en todos los trabajos sobre el poeta norteamericano) acerca de Cummings es el que editó Guy Rotella en 1984, titulado *Critical Essays on E. E. Cummings*. Al igual que los libros de Baum y Friedman dedicados a la obra cummingsiana, este volumen incluye 24 reseñas de las diferentes obras de Cummings y 14 ensayos firmados todos ellos por importantes críticos y estudiosos del poeta que Rotella destaca como los más representativos de la crítica de Cummings. En la introducción que el mismo Rotella escribe para este volumen, vale la pena destacar la minuciosa tarea de relevamiento que hace de gran parte de los ensayos escritos sobre el poeta, así como de todos aquellos libros que dedican un capítulo a Cummings y luego, de todos los libros de crítica dedicados completamente a la obra del poeta. Este detalle no es menor

¹¹⁰ “En Cummings se unen corrientes gemelas, las del tradicionalismo y la innovación, y lo hacen de una manera que no lo hacen en otros poetas del siglo. Ideológicamente, Cummings era un trascendentalista estadounidense; trató de expresar su visión del universo trascendente extendiendo la forma del poema lírico. Su descripción de sí mismo como ‘un autor de pinturas, no tanto un dibujante de palabras’ refuerza nuestra propia convicción de que como poeta era el más tradicional de los innovadores y el más innovador de los tradicionalistas”

si se considera que el período que abarca Rotella va desde 1922 hasta principios de la década de 1980; en esta introducción se contabilizan 137 citas al final de la sección. Además de la mención de cada autor y obra, el crítico hace una breve descripción, por lo que este libro, como se mencionó antes, es un elemento fundamental para nuestro trabajo. Al señalar las consideraciones que guiaron su selección, Rotella admite que fueron a veces conflictivos, pero señala cuál fue su objetivo:

the book should function as an eclectic but representative introduction to the man and his work as well as to his criticism. (...) The essays, too, were chosen for coverage, for their places in the history of Cummings criticism (that is, for their places in the development of his reputation and/or for their indications of new areas of scholarly interest in Cummings or of the applications of new or different scholarly methods to his work)¹¹¹(1984: 19).

Destacan por su relación con el tema de esta investigación dos ensayos. El primero es “Cummings Posthumous”, escrito por Norman Friedman, que repasa cuatro obras publicadas, como el título indica, después de la muerte de Cummings. Tres de ellas son referidas a otras formas de arte¹¹², por lo que no serán mencionadas aquí, y la última se concentra en *73 Poems*.

¹¹¹ “el libro debería funcionar con una introducción ecléctica pero representativa tanto del hombre y su obra como de su crítica. (...) Los ensayos, también, fueron elegidos por su alcance, por sus lugares en la historia de la crítica de Cummings (es decir, por sus lugares en el desarrollo de su reputación y/o por sus indicios de nuevas áreas de erudición sobre Cummings o de las aplicaciones de métodos de erudición nuevos o diferentes sobre su obra)”

¹¹²*Adventures in Value* (1962) repasa 50 fotografías de Marion Morehouse, esposa de Cummings, con pie de fotos del mismo Cummings; *Selected Letters* (1969), que fue editado por F. W. Dupee y George Stade, compila parte de la correspondencia de Cummings a lo largo de toda su vida; y *Fairy Tales* (1965) incluye cuatro cuentos que fueron publicados en la revista *Wake* entre 1946 y 1950.

Friedman reconoce en dicha colección “*a greater awareness of pain, loss, and emptiness, and a corresponding greater sense of the difficulty of transcendence*”¹¹³ (275), en concordancia con la visión que Horace Gregory expone en su reseña¹¹⁴ incluida también en el libro de Rotella. En este volumen, la recurrente mención a lo natural se vuelve más angustiosa, más oscura que en su poesía temprana; para ilustrar esta referencia, Friedman enumera algunos poemas que representan su punto de vista, pero en este caso no hay citas textuales. Por otro lado, el crítico se enfoca en el proceso trascendente, que ya ha estado presente en varios de sus volúmenes a partir de la década del '30. Lo importante aquí es el énfasis en el proceso, no solo mostrar el resultado de esta visión que emparenta a Cummings con los trascendentalistas norteamericanos. Es decir, lo que importa en el caso de la poesía del norteamericano no es tanto la idea de trascender en sí misma ni el cómo está expresada; los poemas de Cummings reflejan

*the experience of self-confrontation, the record of a moment of awareness resulting from taking the ultimate emotional risk—loss of the security-seeking self. One goes through the impasse and accepts the death of a part of the self in the never-ending movement toward growth and integration*¹¹⁵ (278).

¹¹³ “una mayor conciencia del dolor, la pérdida y el vacío, y en consonancia un mayor sentido de la dificultad de transcendencia”

¹¹⁴ “Las canciones y sonetos de Cummings que tratan acerca del amor y la muerte, de la inmortalidad y de la primavera están entre los clásicos de la poesía moderna. Y su hazaña es única en nuestra época: la integración lírica de sátira, sentimiento religioso y arte” (Horace Gregory, “E. E. Cummings”, citado en Rotella 1984: 95-97).

¹¹⁵ “la experiencia de auto-confrontación, el registro de un momento de conciencia que resulta de asumir el máximo riesgo emocional: la pérdida del ser en busca de

Una vez más, Friedman aporta su opinión clarificadora que lo hacen uno de los críticos fundamentales a la hora de estudiar la obra cummingsiana.

Finalmente, en “Nature, Time, and Transcendence in Cummings’ Later Poems”, el propio Guy Rotella sondea estos tres conceptos en Cummings. También ilustra su punto con algunos ejemplos de poemas de dos contemporáneos, Wallace Stevens y Robert Frost ya que los tres pertenecen a la tradición de Nueva Inglaterra, en el noreste de los Estados Unidos. Rotella, sin embargo, se focaliza en aquellas nociones solo en la obra de Cummings. Por empezar, la idea de trascendencia está presente, como propone más arriba Friedman, en los poemas de amor y los que hacen referencia a la naturaleza ya desde un período temprano de su obra, aunque es claro que “[Cummings’] assumptions grew in depth, pervasiveness, and complexity, particularly in the increasing willingness in his last volumes to confront and include the human limits that threaten those assumptions”¹¹⁶ (284). Como ya han dicho otros, su visión del amor entre dos personas pasó de ser más carnal y sexual, a la vez que totalmente fugaz, a buscar el éxtasis en el encuentro donde “one’s not half two. It’s two are halves of one: / which halves reintegrating, shall occur / no death and any quantity; (...)” (CP 556).

En otras ocasiones, los poemas representan un mundo que está fuera del tiempo o donde el amor es capaz de manejar los

seguridad. Uno atraviesa el “punto muerto” y acepta la muerte de una parte del ser en el incesante movimiento hacia el crecimiento y la integración”

¹¹⁶ “las suposiciones de Cummings crecían en profundidad, alcance y complejidad, particularmente en la creciente disposición en sus últimos volúmenes de confrontar e incluir los límites humanos que amenazan esas suposiciones”

ciclos de las estaciones. De todas maneras, como ya se mencionó anteriormente, hacia el final de su vida la poesía de Cummings finalmente terminó por abrazar una visión más realista de los límites del individuo en un mundo real también limitante. A pesar de sus conflictos, “[Cummings] attended to both ‘dark beginnings’ and ‘luminous ends’ and found in nature’s ‘eminent fragility’ and in himself that ‘disappearing poet of always’ he once called the snow”¹¹⁷ (Rotella 1984: 301).

En *Diario de Poesía*, el uruguayo Roberto Appratto publicó un artículo titulado “La modernidad de e. e. cummings [sic]” (1996), cuyo texto pertenece a una conferencia dictada en 1994 en Montevideo. El artículo pone la atención en cómo el uso del ritmo, la sintaxis, el sonido, el desarreglo tanto sintáctico como léxico, entre otras variantes en la poesía de Cummings, significan un esfuerzo “por tratar a la poesía como un hecho de lenguaje que también puede ir más allá de sí misma y tocar otras dimensiones de lo estético (la música, la pintura, el cine) o lo no estético (el hecho de habla, el cliché, las fórmulas de comunicación masiva, etc.)” (1996: 29). El análisis de Appratto se suma al de muchos otros críticos que analizaron el tema en cuestión, pero es interesante, quizás por su cercanía geográfica, ver cómo relaciona este modo de escribir poemas con los de escritores de la tradición hispanoamericana, como Vicente Huidobro y César Vallejo, o los concretistas brasileños; lamentablemente estas relaciones están solamente sugeridas y Appratto no hace mención a los puntos que encuentra en común con ejemplos concretos.

¹¹⁷ “[Cummings] tomó con seriedad tanto los ‘comienzos oscuros’ como los ‘finales luminosos’ y encontró en la ‘extraordinaria fragilidad’ de la naturaleza y en sí mismo ese ‘poeta efímero de siempre’ que una vez él llamó nieve”

Además presenta una breve selección de diez poemas de Cummings traducidos al español, lo cual es un punto sobresaliente en este artículo, y resulta interesante quizás para aquella persona interesada en un análisis de la traducción de Cummings en Latinoamérica. El artículo, sin embargo, tiene algunos puntos débiles: en primer lugar, a pesar de nombrar las dos “zonas en su producción poética (que abarca un número cercano a los ochocientos textos¹¹⁸): una aparentemente tradicional y otra experimental, de ruptura” (29), apenas profundiza adecuadamente cómo lo tradicional se hace presente en el primer volumen de poemas de Cummings; como han dicho varios de los críticos que ya se han mencionado. Además, el aspecto tradicional está vagamente citado al hacer referencia a la atención típica que en la década del '20 se dio a aquellos temas y estilo de los poetas isabelinos y metafísicos. Appratto afirma:

Es cierto que el prestigio de lo arcaico, como salto hacia atrás del romanticismo, es un signo de la modernidad de los 20. También lo es que Cummings aprovecha las formas clásicas en su dimensión respiratoria, de distribución de pausas y acentos que permite otra línea de significación (29).

Por el contrario, probablemente el acierto más grande del artículo de Appratto es la enumeración de los puntos salientes en los procedimientos que se destacan en la poesía cummingsiana. Comienza por el ritmo, en cuyo uso reconoce la influencia del jazz en Cummings, que se logra por encabalgamiento, distribución o dispersión, o por

¹¹⁸ Creemos que este dato es incorrecto, pues en sus CP se cuentan más de 900.

agrupamiento; sigue con “la figuración del movimiento y del significado, que resultan del forzamiento de las estructuras sintácticas” (29), lo que consigue por medio de algunos de sus más característicos procedimientos (amontonar palabras, llenar de adjetivos las frases, el uso de neologismos –que en opinión de Appratto lo emparenta con Lewis Carroll y James Joyce– así como por medio del desplazamiento de palabras y el manejo menos convencional de los espacios en blanco). Luego pasa a nombrar el uso de lo sonoro en los poemas, tanto desde lo escrito (las onomatopeyas y las cambiantes grafías y signos de puntuación tan típicos en Cummings) como desde lo oral (el vocabulario vernáculo, los dialectos callejeros y regionales, el habla como registro en sus poemas y el hecho de que esta se vuelva casi irreconocible por el uso de la grafía, el alargamiento o acortamiento de los sonidos); nombra el desarreglo sintáctico y léxico que ya otros reconocieron como otro sello inconfundible en la poesía de Cummings. Es destacable el cuidadoso detalle con el que Appratto describe los detalles sobresalientes en el hacer poético en Cummings, al igual que la inclusión de un breve corpus de 10 poemas traducidos, aunque sin el poema en formato original. Sin embargo, puede decirse que los puntos débiles son que no da ejemplos concretos de aquellos aspectos modernos o tradicionales que expone en su artículo y que tampoco aprovecha los poemas incluidos para comentarlos o analizarlos, por lo cual, aunque interesante, este artículo parece insuficiente para probar la modernidad en la obra poética del norteamericano.

El libro del español Antonio Ruiz Sánchez, *“Hijo del exceso”*. *La poesía trascendental de E. E. Cummings* (2000), es fruto de su

trabajo final de doctorado. Esta obra se organiza en dos grandes bloques, el primero de los cuales describe los rasgos estéticos y la recepción de la poesía de Cummings, mientras que la segunda parte hace un detallado análisis estilístico-lingüístico de la poesía trascendental de Cummings. Para nuestro trabajo se tomará en cuenta la primera parte y aquellos aspectos de la segunda que ofrezcan elementos que ayuden a corroborar o desmentir la hipótesis planteada. Es importante destacar que esta obra es el primer punto de vista extenso de un miembro hispano-hablante de la academia, lo cual aporta sin duda un condimento novedoso en cuanto a la idiosincrasia y la valoración de la poesía de Cummings en particular, y de la poesía en inglés y otros idiomas en general. Es interesante advertir cómo Ruiz Sánchez en la “Introducción” recuerda la sorpresa que fue para él, al momento de comenzar la investigación sobre Cummings, ver que

[la] popularidad [de Cummings] tiende a diluirse en el campo de la crítica profesional y académica. De Cummings interesan especialmente algunas de sus aportaciones técnicas a la poesía del siglo XX (...). Sin embargo, a nadie escapa que aún no se ha profundizado en el mensaje jubiloso que transmiten muchos de sus versos. No se ha sabido, en general, adentrarse en la cosmovisión esencialista y utópica de este poeta (2000: 17).

El español realiza un repaso en la obra crítica de la poesía de Cummings, mostrando tanto los ataques como las réplicas a esos ataques a lo largo de los años, nombrando gran parte de los puntos de vista que se expresan en este estado de la cuestión. Por otro lado, posiciona al poeta en las estéticas vanguardista, (post)romántica y satírica, que son las que darán el marco para la aproximación que Ruiz Sánchez necesita para

su hipótesis. El hecho de que pueda englobarse a Cummings en tan distintas estéticas lo hace un autor de difícil clasificación y a ello puede deberse que no esté citado en estudios teóricos importantes como el de Marjorie Perloff, *The Poetics of Indeterminacy*, en el cual, dice Ruiz Sánchez, la autora establece dos grandes tradiciones en el modernismo inglés y norteamericano.

La primera de éstas –de carácter simbolista– engloba a poeta tales como Eliot, Stevens o Auden. En sus obras se mantiene el dualismo romántico ‘yo-objeto’, el paisaje permanece como proyección de la psique del poeta, y la simbología, aunque compleja, se sustenta sobre una estructura cohesionada. (...) La segunda gran tradición –que Perloff denomina ‘la poética de la indeterminación’– la forman obras como las de Ashbery, Williams o Stein, entre otros. Poesía que parte de Rimbaud y que continúa con los movimientos de vanguardia cubistas, dadaístas o futuristas (103).

Ruiz Sánchez dedica los siguientes capítulos a un exhaustivo análisis de aspectos formales de la poesía de Cummings, tanto desde la temática, la sintaxis, el ritmo, el vocabulario, entre otros muchos aspectos, que ilustra con un gran número de ejemplos tomados por supuesto de los poemas del norteamericano. A su vez, y es este quizás el punto más destacable del libro, a la par de los ejemplos extraídos de la poesía completa de Cummings, también aporta ejemplos de poetas de otras latitudes: Dante Gabriel Rossetti –cuya obra tuviera un gran impacto en Cummings en su adolescencia– así como de poesía trovadoresca (Bernard de Ventadorn), Pedro Salinas y hasta el mismo Walt Whitman, entre otros. Como conclusión a su análisis, y en palabras de Juan Ramón (Jiménez), Ruiz Sánchez remata diciendo que “la perfección de

la forma artística no está en su exaltación, sino en su desaparición” (291). Cummings logra en sus poemas desdibujarla por medio del uso de formas tradicionales, de ritmo y métrica, que combina con sus invenciones tipográficas y semánticas para lograr un resultado único en la expresión de su mensaje trascendental. Asimismo, el estudioso rescata la forma en la que el poeta aporta frescura al idioma y afirma que su palabra “marcha por delante de nosotros hacia lo sublime y se revela del todo inabarcable. En realidad, esta poesía es toda ella un ir constante, siempre creciendo en emoción lírica, siempre a más: ‘*only to grow*’, diría el poeta” (297). En la visión hiperbólica¹¹⁹ de Cummings, no hay lugar para términos medios: en su opinión solo es posible salvarse por medio del amor, o condenarse junto a la masa informe de “*nonexistence*”¹²⁰.

Frente a las dos posturas críticas que se imponen sobre la poesía de Cummings, es decir la que lo condena como eterno adolescente, como “*enfant terrible*” de las letras norteamericanas, y aquellos que se admiran de su singularidad lírica, el libro de Ruiz Sánchez invita a unos y otros a apreciar en su totalidad la riqueza de los poemas del vate norteamericano.

¹¹⁹ La hipérbole es el otro eje, además del trascendental, que Antonio Ruiz Sánchez desarrolla a lo largo de su libro. Él mismo dice que “No es cierto que éste sea un tropo simple. Sus funciones son múltiples y con el [sic] podemos, por ejemplo, sublimar, parodiar, transgredir, horrorizar o denostar. La hipérbole es un recurso frecuente en el estilo de autores como Dante, Rabelais, San Agustín, Bataille, Chesterton, Nietzsche, Kierkegaard, Emerson, Whitman, Mallarmé o García Márquez, por citar sólo algunos ejemplos” (2000: 304).

¹²⁰ “no-existencia.” (Estos vocablos innovadores en cuyo significado se incluyen prefijos negativos como non-, un-, o no, son centrales en la cosmovisión y filosofía cummingsiana. Con ellos se designa y significa su mirada trascendental y ética de la que su poesía abunda.)

algunas consideraciones de estilo

*There is no true meaning to a text—no author’s authority. Whatever he may have wanted to say, he has written what he has written. Once published, a text is like an apparatus that anyone may use as he will and according to his ability: it is not certain that the one who constructed it can use it better than another.*¹

Paul Valéry

La tarea que aquí presentamos no pretende ser en modo alguno una versión acabada de la interpretación de los poemas de Cummings. Eso se debe a que, en primer lugar, es una tarea que abarcaría mucho más que un volumen introductorio, como pretendemos en este trabajo. En segundo lugar, como dice Valéry, la exégesis que compartimos ha sido realizada con el mayor rigor posible, pero sin ninguna intención de presentarse como la mejor o la única. El objetivo al compartir esta tarea es, como se planteó en la investigación de tesis de maestría de la que este libro emana, dar a conocer en el medio

¹ “No hay verdadero significado en un texto, no hay autoridad del autor. Cualquier cosa que haya querido decir, ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato que cualquiera puede utilizar como desee y de acuerdo a sus habilidades: no es seguro que quien lo construyó pueda usarlo mejor que otro”

una personalidad destacada de las letras norteamericanas del siglo XX cuya poesía sigue despertando, como escribe Bethany Dumas en la introducción a su libro *E. E. Cummings: A Remembrance of Miracles*, curiosidad y admiración en lectores y críticos. Para circunscribir el tema planteado es preciso determinar la perspectiva desde la que se aborda. Por un lado, al tratarse de poesía, un pilar fundamental es la teoría crítica del género lírico sobre la cual se apoya el análisis. Por otro lado, es necesario abordar los conceptos tanto de tradición como de modernidad, o innovación, ya que son estas las características de la obra de E. E. Cummings cuya existencia son centrales en nuestro trabajo.

Para llevar adelante el análisis del corpus seleccionado se debe delimitar primero desde qué abordaje crítico será realizada esta exégesis. *La poética: tradición y modernidad* (Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández: 1990); *Cómo se comenta un poema* (Ángel Luis Luján Atienza: 1999); y el ensayo "Tradition and the Individual Talent" (Thomas Stearn Eliot: 1957) entre otros valiosos aportes, ayudarán a sustentar teóricamente este trabajo.

Sobre la poesía

El texto literario, cualquiera sea el género al que pertenezca, es una unidad con características que lo distinguen de otros tipos de escritos. Pero más allá del hecho material del texto, lo que se hace es leerlo, interpretarlo, decodificar aquellos signos de coherencia y cohesión que lo hacen una unidad. Entonces, hay convenciones para leer e interpretar un texto literario que son específicos. Aun así, *"it is very difficult indeed to draw a*

clear line between the basic requirements for the intelligibility of any text (...) and those special literary conventions that help make literary texts meaningful"² (Butler 1998: 33). Para poder detectar estas características especiales "*Culler and others have suggested 'literary competence' as the name for our grasping of these special literary conventions--thus acquiring a skill which makes reading poetry 'a rule-governed process of producing meanings'*"³ (33). Sin embargo, estas reglas que permiten interpretar un texto están a veces internalizadas en un lector avezado, por lo que la lectura analítica se realiza sin hacer un esfuerzo consciente.

Al concentrarse en el poema como objeto de estudio, es inevitable caer en la cuenta de que, aun cuando a lo largo de la historia de la humanidad grandes filósofos y estudiosos han tratado de explicar qué es la poesía, todavía no existe una definición unívoca al respecto. En términos simples, se empareja el término poesía con lírica, y aunque no es exclusivamente así, si se aparta al género lírico de los otros dos géneros tradicionalmente conocidos, es decir de la narrativa y del drama, se logra una enunciación más exacta. Es también pertinente mencionar que, como afirma Luján Atienza, "el poema no está hecho en primera instancia para ser analizado (y si lo está más vale no hacerlo), y en consecuencia podemos tener, al emprender esta tarea, legítimamente la sensación de

² "es realmente muy difícil trazar una línea definida entre los requisitos para la inteligibilidad de cualquier texto (...) y aquellas convenciones literarias especiales que ayudan a que los textos literarios sean significativos"

³ "Culler y otros han sugerido 'competencia literaria' como el nombre para nuestra comprensión de estas convenciones literarias especiales --adquiriendo así una habilidad que hace que la lectura de la poesía sea 'un proceso regido por normas para producir significados'"

entrar de puntillas en un territorio semi-prohibido” (Luján Atienza 1999: 9). Entonces es una labor minuciosa la que se debe llevar a cabo para justificar, por así decirlo, la intrusión en tal espacio ajeno. Esta opinión parece estar en consonancia con la afirmación de Eliot de que “[p]art of our enjoyment of great poetry is the enjoyment of overhearing words which are not addressed to us”⁴ (Eliot 1962: 101).

La introducción del manual de Luján Atienza resalta algunas de las propiedades del poema: su subjetividad, su brevedad y complejidad, el uso de la lengua natural como materia prima y no como mero instrumento, un tipo de discurso que subvierte los discursos sociales establecidos, una forma de conocimiento (Luján Atienza 1999: 11-13), además de “*l’application d’une organisation métrico-rythmique sur l’organisation linguistique*”⁵ (Molino y Tamine, en Luján Atienza 1999: 13). El método que sostiene el análisis del texto poético que propone este estudioso es el estilístico, y aunque

se le puede reprochar el quedarse meramente en un nivel lingüístico, (...) hay que tener en cuenta que en este nivel descansa toda posterior interpretación bajo los presupuestos que queramos (...). Podemos encontrar en un texto los significados que queramos (...). Incluso para negar la existencia del significado y su unidad habrá que hablar de figuras, tropos, estrategias de fragmentación, etc. Y de eso ha hablado siempre, y bien, la estilística, como heredera de la retórica. Así, pues, entiéndase estilística en el más amplio sentido de la palabra (13).

⁴ “parte de nuestro disfrute de la poesía de excelencia es el disfrute de oír por casualidad palabras que no estaban destinadas a nosotros”

⁵ “la aplicación de una organización métrico-rítmica sobre la organización lingüística”

Para poder llevar adelante la técnica de comentar un texto, Luján Atienza destaca la importancia de conocer la historia de la literatura para realizar una correcta interpretación del texto. A continuación detalla los niveles en los que se realizará la exégesis, los cuales van desde el género en el cual se enmarca el poema, pasando por el tema, la estructura textual, y los niveles gramatical (incluyendo la semántica, sintaxis, morfología, fonología y grafía), y el pragmático (14-15). Después de despejar el posible escollo terminológico entre lo que se denomina el “análisis” de un poema (lo que comprende la parte técnica) y lo que se entiende por “comentario” (que refiere a la parte sintética), deja en claro que en su obra este último término incluye ambas tareas, ya que es absurdo reducir el estudio a uno u otro nivel.

Además de adoptar una clara postura desde lo metodológico, Luján Atienza puntualiza, con numerosos ejemplos que describen su punto de vista, cada una de las variables por tener en cuenta al momento del análisis, que van desde el género al que el poema pertenece, como cada variable que él mismo mencionó en la sección introductoria. Debido a que no es el único autor que hace foco sobre este tema, como se verá más abajo, solo se mencionarán durante el análisis del corpus seleccionado aquellos puntos que ayuden al mismo. Recomendamos la lectura completa del manual de Luján Atienza al lector interesado en la temática.

Para referirse en particular a la lírica como género a ser estudiado, es posible afirmar que esta

(...) tiene actualmente en la práctica artística un lugar autónomo y propio. Ella no sólo *expresa* conceptualmente,

como se le atribuía en la teoría de los géneros, las vivencias íntimas del sujeto emisor y el predominio del punto de vista subjetivo en la presentación de la realidad objetiva como alteridad. El valor de subjetividad sintomática de la lírica está *implicado* en su representación peculiar en las estructuras del texto de los movimientos íntimos y subconscientes de la sensibilidad, transmitidos al texto mediante *impulsos*, y codificados y comunicados por éste como *esquemas* simbólicos, conceptuales y rítmico-acústicos (García Berrio y Hernández Fernández 1990: 137).

Si se tiene en cuenta la expresión poética, la tradición clásica le atribuía un lenguaje cuidadosamente elegido “con un plus de ornato retórico, que comprendía cualquier aspecto del lenguaje figurado de tropos, imágenes y metáforas” (90). Esta visión, que *a priori* puede parecer reduccionista y corta en sus posibilidades para el trabajo que aquí presentamos, será parte de lo que se pretende probar en el análisis de la poesía de Cummings, quien en sus poemas utiliza, además de estos tropos, metáforas e imágenes, cambios en la morfología, puntuación, sintaxis, y elige metáforas que no responden al modelo convencional, rasgo que ayudará a comprobar que existen rasgos tanto tradicionales como renovadores de esa tradición en la poesía de Cummings.

Desde otra perspectiva, el lenguaje poético está caracterizado por otra serie de fenómenos que plantean el desafío de buscar más allá de lo que dicta la tradición, cómo repercute en la poesía este aspecto formal de gran importancia en el análisis de un corpus de poemas:

los fenómenos fono-acústicos tradicionalmente invocados como transracionales y poéticos, tales como el ritmo versal, la rima, el colorido vocálico de los timbres, la alternancia

cuantitativo-silábica o la aliteración, (...) no satisfacen cualitativa o esencialmente ese decisivo gradiente de la especificidad entitativa y sustancial de una lengua literaria (90).

Además, en cuanto al nivel semántico de la poesía, cabe destacar el uso denotativo y connotativo de las palabras, es decir “el valor lógico del significado, [versus] la valencia de sentido vinculada a la periferia afectiva, sentimental o poética de la referida forma” (91). Cuando el lector intenta describir aquello que hace que un determinado texto sea poético, es altamente probable que mencione la capacidad de evocación que las palabras elegidas tienen. Esa capacidad evocativa se logra de diferentes maneras, sea ya porque el poeta escoge palabras que tradicionalmente despiertan sentimientos o sensaciones fácilmente reconocibles, ya porque el uso novedoso sorprende al lector y lo conduce a lugares o estados de ánimo inesperados, o porque se combinan ambas. La capacidad de representación como “el rasgo tradicional mejor identificado en la Poética clásica, relativo a la condición diferencial significativa de la lengua literaria, se vincula al llamado *lenguaje figurado*, y, sobre todo al juego semántico de los *tropos*” (92). Además, si se habla de poesía es común que se asocie esta con diversos tropos, en especial con la metáfora. García Berrio nos dice que “el poder expresivo de la metáfora reside sobre todo en el movimiento de la fantasía implicado en el cambio de planos que comprende su estructura léxico-semántica” (92).

Este análisis puede hacerse extensivo a los aspectos retórico-artísticos del lenguaje literario en general. En este sentido, García Berrio sostiene:

[e]l valor poético no es codificable ni convencional, en la medida en que tampoco es previsible ni meramente optativo. Es un efecto de la naturaleza poético-estética vinculado a la representación sentimental y a la comunicación imaginaria de los mensajes artísticos (95).

Esta relación que se establece entre lenguaje poético y lo sentimental será otro de los ejes que se tendrán en cuenta para el análisis de los poemas que conforman el corpus de estudio de este trabajo.

Sobre la tradición

En cuanto al eje de tradición, se puede describir como *“a way of organising poems from different periods so as to make them a force in the present without losing a sense of their pastness”*⁶ (Day & Docherty 1997: 4). Esta definición está en total consonancia con el ensayo crítico *“Tradition and the Individual Talent”* de T. S. Eliot (1951). Este ensayo es un pilar teórico fundamental ya que es uno de los más citados al discutir lo que es tradición. Eliot también establece una relación entre tradición y originalidad. Para Eliot, la tradición no es la mera repetición de los logros de la generación inmediata anterior⁷, sino que

it cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place, the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth

⁶ “un modo de organizar los poemas de diferentes períodos para convertirlos en una fuerza en el presente sin perder el sentido de su pasado”

⁷ Recordemos que T. S. Eliot fue un acérrimo detractor de los poetas del Romanticismo, por lo cual se entiende que su horizonte en cuanto a antepasados sean los clásicos grecorromanos.

year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man to write not merely with his own generation on his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order⁸(1951: 14).

La tradición a la que Eliot hace referencia solo puede conseguirse desde los escritores clásicos, y de todo aquel autor cuya obra haya resultado un cambio de paradigma o una novedad para la época en la que vio la luz. El poeta debe ser consciente de las responsabilidades de formar parte de esa tradición, pero a la vez debe ser quien con su obra aporte algo novedoso o distintivo que refresque ese modo de escribir; en palabras de Eliot,

[n]o poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead⁹ (15).

⁸ “no puede heredarse, y si se la quiere debe obtenerse con gran esfuerzo. Implica, en primer lugar, el sentido histórico, al que podemos llamar como casi indispensable para cualquiera que quiera continuar siendo poeta más allá de sus veinticinco años; y el sentido histórico implica una percepción, no solo de lo pasado del pasado sino de su presente; el sentido histórico compele a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en sus huesos sino con un sentimiento de que toda la literatura de Europa desde Homero, y dentro de ella toda la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo”

⁹ “ningún poeta, ningún artista de ningún arte, tiene completo sentido en solitario. Su significado, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No puedes valorarlo en soledad; debes colocarlo, por comparación y contraste, entre los muertos”

Cuando la obra de arte entra en escena, las demás ya conforman un todo perfecto, pero su llegada hace que *“the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new”*¹⁰ (15).

Aunque en su ensayo Eliot hace constante referencia a lo europeo, se puede extender la frontera hacia el ámbito norteamericano ya que esta visión es válida para toda la literatura.

Es importante destacar que Eliot se refiere no al poeta y sus sentimientos o circunstancias, sino a la poesía, la cual debe ser el objeto de estudio de la crítica. Por ello considera la mente o la personalidad del poeta no como relevante en sí misma, sino como *“a more finely perfected medium in which special, or very varied, feelings are at liberty to enter into new combinations”*¹¹ (18). La importancia estará entonces puesta en esos sentimientos y emociones los cuales se transformarán en algunos de los elementos necesarios para crear una obra de arte. Es entonces cuando Eliot se opone a la definición de poesía que William Wordsworth escribiera alguna vez (*“I have said that poetry is the spontaneous overflow of powerful*

¹⁰ “las relaciones, proporciones, valores de cada obra de arte hacia el todo se reajustan, y esto es conformidad entre lo viejo y lo nuevo”

¹¹ “un medio más finamente acabado en el cual sentimientos especiales, o muy variados, están en libertad de entablar nuevas combinaciones”

feelings: it takes its origin from emotion recollected in tranquillity"¹²)¹³ diciendo que en realidad es:

a concentration, and a new thing resulting from the concentration, of a very great number of experiences which to the practical and active person would not seem to be experiences at all; it is a concentration which does not happen consciously or of deliberation. These experiences are not 'recollected', and they finally unite in an atmosphere which is 'tranquil' only in that it is a passive attending upon the event. (...) Poetry is not a turning loose of emotion but an escape from emotion¹⁴(Eliot 1951: 21).

Sobre la innovación

Aunque parezca un contrasentido, el concepto de innovación también se desprende del de tradición, ya que esta señala el camino de la obra que perdura en el tiempo, pero que ha descubierto su originalidad que le merezca un lugar en la historia de la literatura. Como dice Eliot en su ensayo, al leer un libro es inevitable que el lector dé una opinión y

[o]ne of the facts that might come to light in this process is our tendency to insist, when we praise a poet, upon those aspects of his work in which he least resembles anyone else. In these aspects or parts of his work we pretend to find what

¹² "he dicho que la poesía es el desbordamiento espontáneo de sentimientos poderosos: tiene su origen en la emoción rememorada en la tranquilidad"

¹³ "Preface to Lyrical Ballads" en Wordsworth, William. *Poetry & Prose*. Ed. David Nichol Smith. London: Clarendon Press, 1948 (171).

¹⁴ "una concentración, y una cosa nueva que resulta de la concentración, de un gran número de experiencias que para la persona práctica y activa no parecerían ser experiencias en absoluto; es una concentración que no ocurre conscientemente ni por deliberación. Estas experiencias no son 'recordadas', y finalmente se unen en una atmósfera que es 'tranquila' solo en el sentido de que es una observación pasiva del evento. (...) La poesía no es dar rienda suelta a la emoción sino un escape de esa emoción"

is individual, what is the peculiar essence of the man¹⁵(1951: 14).

Como se puede advertir, Eliot enfatiza este rasgo de unicidad que distingue a un poeta de su entorno creativo, aquellas características que logran que resalte en el medio en el que su poesía se da a la luz. Además, este proceso de juzgar una obra lleva a considerar que no se puede separar la experiencia estética de la opinión que se tiene al terminar de leerla. Si se considera el caso de la obra de Cummings, sus críticos se han concentrado largamente en aquellos rasgos que lo separan de sus contemporáneos, así como de sus predecesores, aunque esto no siempre ha sido valorado como una virtud por resaltar. Es esa su esencia, su matiz único que este trabajo intentará revalorizar al analizar que en su obra están presentes tanto la tradición como la ruptura de esos patrones que se erigen íconos en la literatura norteamericana e incluso universal.

Al entender al poeta en comparación o contraste con sus pares,

[w]e dwell with satisfaction upon the poet's difference from his predecessors, especially his immediate predecessors; we endeavour to find something that can be isolated in order to be enjoyed. Whereas if we approach a poet without this prejudice we shall often find that not only the best, but the most individual parts of his work may be those in which the dead poets, his ancestors, assert their immortality most

¹⁵ “uno de los hechos que podría arrojar luz sobre este proceso es nuestra tendencia a insistir, al elogiar a un poeta, sobre aquellos aspectos de su obra que menos se asemejan al de otros. En estos aspectos o partes de su obra pretendemos encontrar aquello que es individual, lo que constituye la esencia particular de la persona”

vigorously. And I do not mean the impressionable period of adolescence, but the period of full maturity¹⁶(14).

Es clara la conexión entre tradición e innovación en esta cita de “Tradition and the Individual Talent”, y lo es porque se entiende al poeta, y al escritor en general, como un faro más en el camino del arte, en el que los que lo precedieron le alumbraron el camino para llegar hasta donde está, y le permitieron además encontrar su propia luz, su propio estilo, el cual le ha ganado un lugar en la tradición a la que las futuras generaciones voltarán en busca de nuevas inspiraciones.

En un ensayo variado e interesante, María Nieves Alonso y otros (2003) abordan el tema de tradición en los clásicos, y entre otros autores y críticos del panorama literario mundial, lo citan a Jorge Luis Borges quien también señala que los clásicos ocupan un lugar de importancia en el presente, aunque no se pueda afirmar que estas obras serán clásicos para siempre. A pesar de hacer mención a la *reescritura* como hecho literario que rescata al clásico original del olvido y el paso del tiempo, Borges afirma que “[l]as emociones que la literatura suscita son quizá eternas, pero los medios deben constantemente variar, siquiera de un modo levisimo, para no perder su virtud” (Alonso et al.: 26). Para él, entonces, el autor, aunque reescribiendo un clásico, debe mostrar la singularidad

¹⁶ “hacemos hincapié con satisfacción en la diferencia del poeta respecto de sus predecesores, especialmente sus predecesores inmediatos; nos esforzamos en encontrar algo que pueda ser individualizado a fin de ser disfrutado. Mientras que si abordamos al poeta sin este prejuicio, encontraremos con frecuencia que no solo lo mejor, sino las partes más singulares de su obra pueden ser aquellas en las que los poetas muertos, sus ancestros, imponen su inmortalidad con mayor vigor. Y no me refiero al impresionable período de la adolescencia, sino al de la plena madurez”

de su pluma para merecer ser parte de esa tradición a la que se suma, y a la que aportará su nota distintiva.

Respecto también del aspecto innovador en la obra artística, el escritor mexicano Octavio Paz afirma en *Alternating Current* que una obra de arte es valiosa por lo novedosa que resulta. Además,

[f]rom the Romantic era onward, a work of art has had to be unique and inimitable. The history of art and literature has since assumed the form of a series of antagonistic movements: Romanticism, Realism, Naturalism, Symbolism. Tradition is no longer a continuity but a series of sharp breaks. The modern tradition is the tradition of revolt¹⁷ (1990: 17).

No resulta entonces una coincidencia que una vez más vuelvan a confluír los conceptos de tradición e innovación en Paz, aunque más adelante él mismo se encarga de decir que los escritores deben tratar de evitar *“notions of originality, individuality, and innovation: they are the clichés of our time”*¹⁸ (19); esto se debe a que estas tres nociones han perdido validez, y lo que resultaba central a principios del siglo XX ahora es mera repetición o imitación de una tendencia vacía. Será entonces esta ruptura, o como Paz lo denomina *“a sharp break”*, lo que señale una obra como arte.

¹⁷ “desde el período romántico en adelante, una obra de arte ha debido ser única e inimitable. La historia del arte y la literatura ha adoptado desde entonces la forma de una serie de movimientos antagonistas: Romanticismo, Realismo, Naturalismo, Simbolismo. La tradición ya no es una continuidad sino una serie de rupturas bruscas. La tradición moderna es la tradición de la rebelión”

¹⁸ “las nociones de originalidad, individualidad, innovación: son los *clichés* de nuestro tiempo”

Como se intentará mostrar más adelante, la poesía de E. E Cummings puede enmarcarse dentro de la tradición de la literatura norteamericana, aunque no sin esa ruptura que lo coloca en un lugar individual que hace que haya perdurado y resistido el efecto del paso del tiempo.

Serán las características de la lírica las que delimiten el camino para el análisis de los poemas seleccionados, tanto los tópicos presentes como así también la novedosa sintaxis y puntuación, a la vez que el uso de formas canónicas en poesía que Cummings utiliza de una forma particular, fiel a su estilo único en la poesía norteamericana del siglo XX.

la tradición en la obra poética de e. e. cummings

La primera variable trazada en este trabajo es la de tradición y representa uno de los aspectos de la obra de Cummings que los críticos de su obra han abordado con menos detalle. Este capítulo, entonces, estará enteramente dedicado a aquellos aspectos que entroncan la poesía de Cummings a prácticas en literatura que se relacionan al pasado, no exclusivamente de la literatura anglófona sino, como se verá en el devenir del análisis, con la literatura universal.

Como planteáramos en la sección introductoria, es el momento de adentrarse en el análisis concreto de un corpus de poemas que hemos seleccionado para tal fin. Resulta imposible abarcar la totalidad de los aspectos que incluye la idea de tradición en la literatura, o en todo caso en la obra completa de E. E. Cummings. Por esta razón, de aquellos muchos aspectos plausibles de análisis, se han seleccionado tres que servirán para mostrar al lector el eje tradicional en la poesía del norteamericano.

Los temas

Con tres heridas yo:
la de la vida,
la de la muerte,
la del amor.

Miguel Hernández

El tema en un poema es el asunto central:

Hay que pensar, pues, en el tema como un eje de sentido que recorre todo el poema y constituye su “mundo”, lo suficientemente abstracto como para que sea reconocible su presencia en otros poemas y lo suficientemente concreto para que pueda individualizar el texto que estudiamos (Luján Atienza 1999: 44).

El poema no es lo que dice, sino aquello que quiere transmitir; es decir, lo dicho (y aun lo no dicho). De ahí la dificultad de poder definirlo correctamente. El tema de un poema puede estar formulado de una manera más o menos evidente; esto no hace sino agregar un nivel de complejidad aun mayor al asunto. En los casos en los que el tema aparece más claramente expresado, puede ser la recurrencia de una palabra la que transmita esa idea, o pueden ser las metáforas las que dejan al desnudo el tópico del poema. Como base para delimitar este punto, se tomará en cuenta la clasificación que Robert Curtius estableció en su icónico libro *Literatura europea y Edad Media Latina* (1955), que Luján Atienza (1999) usa

como base en su estudio, y otros autores que estudian el tema¹.

Es necesario, en primer lugar, realizar un deslinde teórico de términos que suelen utilizarse como sinónimos. Al intentar el análisis de un poema, quizás el error más común es caer en la paráfrasis (Luján Atienza 2001: 6), y para evitar este riesgo se sugiere recurrir a motivos de validez universal conocidos como tópicos. “Estos motivos (...) forman un conjunto reconocible y bastante cerrado, son fácilmente identificables, están codificados por una *tradición*² y aparecen a lo largo de toda la historia de la poesía o caracterizan un periodo completo” (Luján Atienza 1999: 51). En la actualidad, estos tópicos suelen ser usados con un giro que permite una nueva lectura de los que la tradición originalmente quiso transmitir. Vale aclarar que Curtius, en su investigación cardinal de los tópicos grecolatinos,

no se ocupó de definir con precisión el concepto de tópico literario (...). En realidad, el término “tópico” ha solido utilizarse desde sus orígenes con bastante libertad, como revela, p. ej., la abundancia de aparentes sinónimos casi intercambiables en la jerga crítico literaria (“tema”, “motivo”, “argumento”, etc.) (Escobar 2000: 137).

Sin embargo, Escobar no concuerda con considerar esos términos como sinónimos. Como respuesta a una delimitación clara sobre estos vocablos en apariencia equivalentes, Márquez (2002) dice que “[e]l tópico en la literatura sería el uso actualizado y contextualizado por un escritor de una

¹ Véanse los ensayos de Escobar (2000 y 2006), Luján Atienza (2001), y Palanco López y Horcas Villarreal (2009).

² El énfasis es nuestro.

materia literaria abstracta o general que es reconocida como común por un círculo de cultura” (254), mientras que la palabra motivo, cuyo origen es el ámbito musical, es, en el terreno de la literatura, “[una] figura que se repite o está presente en el desarrollo de (...) un corpus literario” (255). El carácter repetitivo, a la vez que perdurable, de estos tópicos es lo que ha hecho posible que se hayan incorporado a la literatura aun en la época actual, convirtiéndose más bien en clichés literarios, como afirma Escobar.

Para definir aún más las diferencias de significado, Escobar establece, en otro ensayo posterior (2006), ciertas características para los tópicos: estos son anónimos, universales, tradicionales; tienen una extensión variable, además de un carácter conceptual, y cumplen una función retórica. Como sostiene Curtius, “[e]n el antiguo sistema didáctico de la retórica, la tópica hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales, a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos” (1955: 122).

Resulta claro entonces que es fundamental en el acercamiento a la obra de Cummings que proponemos comenzar por el análisis de la tópica, ya que, en palabras de Escobar,

[d]esde un punto de vista ideológico, es obvio que hablar de tópicos literarios es hablar de "tradición", de continuidad cultural y, en suma, de historia, lo cual no resulta cómodo en un momento como el actual, de absoluto desmantelamiento del sistema educativo y en el que tiende a confundirse estudio de la tradición cultural y "tradicionalismo" (es decir, admiración beata y complaciente de un prístino pasado) (2000: 150-151).

La opinión de Escobar, aunque aplicable a España hace ya casi dos décadas, no pierde vigencia en cuanto al contexto en el que se enmarca el presente trabajo.

Luján Atienza (1999) realiza una clasificación entre tópicos tradicionales de persona y tópicos tradicionales de cosa³. En la poesía de Cummings, aunque quizás no de manera demasiado explícita en muchos casos, aparecen tópicos tradicionales que se pueden relacionar con la recurrencia de algunos de sus temas preferidos en su obra, tanto como en su visión del mundo. En nuestro trabajo haremos especial hincapié en aquellas que se refieran a la idea de la naturaleza, la muerte y el amor.

Invocación a la naturaleza

En primer lugar, se presenta el tópico de invocación a la naturaleza, que “[o]riginalmente tiene un sentido religioso” (Curtius: 139). En su más clásica interpretación, el héroe invoca a la naturaleza como despedida, no como contemplación. Como ya se dijo, Estlin Cummings fue criado en un hogar religioso, aunque no desde la visión cristiana sino bajo los preceptos del Unitarianismo⁴. Durante su niñez y juventud,

³ Por una cuestión de espacio, no se explicitará la clasificación en este libro. El lector puede remitirse a la fuente y a *Manual de retórica española* de Antonio Azaustre y Juan Casas (2007), libro del cual se sirve Luján Atienza para desarrollar este tema.

⁴ En la extensa biografía escrita por Kennedy, el tema de la religión está presente, sin duda, desde la descripción de sus familias paterna y materna. La tendencia en sus primeros años de incluir temas religiosos, podía reflejar su deseo de aprobación por parte de su padre. Ya en su edad adulta, y quizás bajo la influencia de su tercera esposa, Marion Morehouse, que era católica, aunque una no muy devota, Cummings abrió su mente a otras formas de pensar la religión. En la década de 1950, cuando su salud era precaria, la idea de poder recurrir a la oración era un alivio. “El Dios al que le rezaba era el clásico Dios del Unitarianismo de Nueva Inglaterra, la idea de una

expresó su fe en algunos poemas y escritos en prosa en las que se mezclan “*religious feeling and emotional response to the natural world*”⁵ (Kennedy 1994a: 38). Sin embargo, y quizás por rebeldía hacia su dominante padre, Estlin no practicó religión alguna por más de veinte años. Las primeras referencias religiosas reaparecerían en *No Thanks*. En el poema n.º 65 de *Xaipe* agradece a Dios, lo cual en la visión del mundo de Cummings equivale a la presencia de ese Ser en la naturaleza:

i thank You God for most this amazing
day:for the leaping greenly spirits of trees
and a blue true dream of sky;and for everything⁶
which is natural which is infinite which is yes

(i who have died am alive again today,
and this is the sun’s birthday;this is the birth
day of life and of love and wings: and of the gay
great happening illimitably earth)

how should tasting touching hearing seeing
breathing any—lifted from the no
of all nothing—human merely being
doubt unimaginable You?

(now the ears of my ears awake and
now the eyes of my eyes are opened) (vv. 1-14, *CP* 663)

Divinidad todopoderosa, además de un sentido de la presencia de esta Dinividad en la Naturaleza” (Kennedy 1994a: 451). [Nota: todas las citas a pie de página en inglés han sido traducidas sin incluir la versión en inglés por cuestiones de espacio.]

⁵ “el sentimiento religioso y la respuesta emocional al mundo natural”

⁶ Nota: los poemas transcritos aquí han sido copiados textualmente, cuidando tanto los espacios como las sangrías, siguiendo la versión que aparece en los *Complete Poems* editados por George J. Firmage.

El sentido religioso está expresado en la gratitud que siente el hablante del poema hacia este Ser superior y Creador (tanto es así que escribe "*You God*" en mayúsculas) que le permite ver y disfrutar todo el esplendor de *este* día, de un aquí y ahora que no busca extenderse sino que abarca la totalidad del ser en el momento presente. A lo largo del soneto se mantiene el mismo sentimiento de agradecimiento hacia el ser superior, expresado con el pronombre *You* en mayúscula y del cual ningún ser puede dudar al usar los sentidos. Las metáforas connotan alegría y plenitud ya que el cielo no es simplemente de un color, sino que es de "*a blue true dream*" (v. 3); cuando describe las hojas de los árboles utiliza, a veces, la combinación de adjetivos y adverbios para modificar al sustantivo, como en "*leaping greenly spirits*" (v. 2), como si fueran duendes con vida propia. También la exultante celebración hace referencia al cumpleaños del sol, de la vida y el amor y la tierra como representaciones culminantes de la creación.

Hacia el final de la primera estrofa, y ya con un sello inequívocamente cummingsiano, se agradece todo lo que es trascendental para el poeta, emparentado en su vocabulario a ese "*yes*" final, que significa la Vida. Además, lo religioso a lo que Curtius hace referencia se percibe en el resto del soneto cuando dice: "*(i who have died am alive again today,*" (v. 5), con un claro eco bíblico (Apocalipsis 1:18), proveniente quizás de la tradición familiar de Cummings. Además, este soneto⁷ continúa con una pregunta retórica acerca de cómo puede el ser humano ("*human merely being*" v. 11) dudar de la

⁷ Veremos más adelante que esta es una de las formas preferidas de E. E. Cummings.

existencia de Dios, cuando ha sido creado de la nada (“—*lifted from the no/ of all nothing*—” vv. 10-11).

Entrelazado con este tópico de invocación a la naturaleza, aparecen en el poema los tópicos de *locus amoenus*⁸, el lugar perfecto donde los elementos de la naturaleza conviven armoniosamente; y de *carpe diem*, ya que el hablante del poema agradece a Dios “*for most this amazing day*”⁹. En este caso, el tópico no remite a la invocación al oyente, sino al disfrute individual de todo aquello que se le presenta por delante al hablante del poema. Este rasgo de individualidad también tiene una importancia capital en la cosmovisión de Cummings.

Por otro lado, Escobar opina que

dada su neutralidad esencial, el tópico se distingue a menudo -ideal sería poder decir "siempre"- por su posible realización inversa, o, mejor dicho, por sus posibles realizaciones inversas, en función de la mayor o menor complejidad significativa de los elementos que, como caras de un poliedro, lo constituyen (...) (2000: 146).

Por lo tanto, podemos encontrar el tópico de invocación a la naturaleza reinterpretado en el poema 16 perteneciente a *73 Poems*:

e
cco the ugglies
t

⁸ “El *locus amoenus* es un paraje hermoso y umbrío; sus elementos esenciales son un árbol (o varios), un prado, y una fuente o arroyo; a ellos puede añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa” (Curtius: 280).

⁹ El énfasis es nuestro.

s

ub

sub

urba

n skyline on earth between whose d

owdy

hou

se

s

l

ooms an eggyellow smear of wintry sunse

t (vv. 1-15, CP 788)

En este caso, la naturaleza no es el centro de la invocación sino que la ciudad toma protagonismo. Esta dicotomía temática ciudad-campo es recurrente en Cummings, quien disfrutaba tanto de su vida en Nueva York como de sus veranos en *Joy Farm*¹⁰. En relación con este tema, que se puede constituir tópico en sí mismo, aparece como una referencia pertinente *El campo y la ciudad* de Raymond Williams, donde el galés explora los “sentimientos intensos” y las “asociaciones hostiles” (2001: 25) que sobre estos dos polos se crearon a lo largo de la historia y que ilustra con ejemplos tomados de la literatura inglesa. Al igual que en el caso británico, Cummings también reflejó estas dos realidades simultáneas en sus

¹⁰ Para Cummings, los veranos en *Joy Farm* se transformaron a lo largo de los años en una necesidad. Kennedy nos dice en su biografía “*Joy Farm* estaba transformándose en su verdadero hogar y su austeridad rodeada de montañas parecía ofrecer una seguridad maternal” (Kennedy 1994a: 398)

poemas. En el poema citado, tan solo se sugiere un elemento de la naturaleza (el sol) mediante el momento del día elegido, el ocaso. Entonces, se puede decir que el tópico que domina el poema es el *locus eremus*, es decir, una descripción que se opone al lugar ideal. En este caso, la referencia no es hacia la naturaleza en su esplendor, sino a los suburbios de una ciudad, a los cuales se los describe como “*the ugliest sub suburban skyline on earth*” (vv. 2-8). Las casas a contraluz del sol resultan una mancha amarillenta desagradable “*of wintry sunset*” (vv. 14-15). Nada en este poema alienta al lector a querer estar allí. Desde lo estructural, la forma irregular de las líneas y estrofas del poema parecen replicar lo inarmónico del paisaje descrito. Llama la atención el uso de la palabra italiana “*ecco*” al comienzo del poema (vv.1-2), ya que es un extranjerismo en un idioma no muy común en Cummings¹¹. De todas maneras, es pertinente decir que en Cummings esta visión de la ciudad no es siempre negativa, porque, al igual que Williams en *El campo y la ciudad*, reconoce las múltiples oportunidades que la vida en la ciudad ofrece, tanto estética como culturalmente¹².

Este tópico que se menciona encuentra un curioso ejemplo en el poema 41 también de *73 Poems*:

Beautiful

is the
unmea

¹¹ Sí lo son el francés, el latín y el griego.

¹² No es coincidencia que las dos ciudades elegidas por Cummings para pasar gran parte de su vida fueran grandes urbes: Nueva York y París.

ning
of(sil

ently)fal

ling(e
ver
yw
here)s

Now (vv. 1-11, *CP* 713)

Aquí la naturaleza está presente en un elemento único: la nieve. La economía del lenguaje y lo lacónico del escenario, sin embargo, no ensombrecen el topo en el poema. Por otro lado, la forma en la que Cummings escribe y espacia la palabra nieve sugiere una idea que se constituye en eje central de su cosmovisión: la de ahora ("*Now*" v. 11), sumando, como en el poema que se mencionó más arriba, una reescritura del tópico del *carpe diem* como declaración de su individualidad, de su unicidad con toda la naturaleza que lo rodea, ya no en su clásica forma de imperativo. Del mismo modo, la manera de separar la palabra "*everywhere*" (vv.7-10) deja al desnudo la palabra "*here*" (v. 10) que completa la poderosa idea trascendental del aquí y ahora que el poeta defendía. Los dos paréntesis parecen agregar sutilmente las ideas necesarias para completar el tono del poema. La escena es descripta como "*Beautiful*" (v. 1) desde el principio, por lo cual el tópico

aparece en forma clásica, aunque con una expresión que recuerda a la simplicidad y brevedad de un *haiku*¹³.

Laudatio Funeris

El segundo tópico central al que se presta atención es el de la consolación (o *consolatio*), “cuyo pariente pobre es la carta de pésame” (Curtius: 123). Se llora por igual la muerte de héroes, poetas, médicos y amigos de la juventud, aunque, en ocasiones, “[e]l duelo por un difunto es más intenso cuando su muerte ha sido temprana” (124). En su ensayo, Ángel Escobar explicita que la consolación no es sino un subgénero de la tradicional *laudatio funebris* “concebida como elogio del difunto y muy rica en clichés consolatorios” (2000: 133). En la poesía de Cummings, este tema está presente, por ejemplo, en el poema laudatorio a su padre, “*my father moved through dooms of love*” (CP 520). Este extenso poema¹⁴ realiza un homenaje a las virtudes del hombre que representaba para Cummings “*a walking Platonic triad – the good, the true, the beautiful*”¹⁵ (Kirsch 2005: 52). El poema detalla las tareas, el carácter y la templanza del hombre cuya fortaleza consiguió liberar a su hijo de un campo de detención¹⁶, el mismo que

¹³ También se pueden reconocer características similares al poema “I(a)” (CP 673), que ha sido ampliamente comentado y analizado. Véase Friedman (1964), Dumas (1974), Rotella (1984), Kennedy (1994a y 1994b), Dilworth (1996), Ruiz Sánchez (2000) y Grabher (2001). Este poema se mencionará más adelante.

La forma haiku en Cummings ha sido estudiada por Welch (1995 y 2010) y Ruiz Sánchez (2000). Este tema se tratará más abajo en el apartado dedicado al género.

¹⁴ Richard Kennedy, al referirse a este poema opina que “habría sido más efectivo si hubiese sido más breve” (1994a: 389).

¹⁵ “una triada platónica ambulante: lo bueno, lo verdadero, lo bello”

¹⁶ Cuando en 1917 Estlin fue llevado al campo de detención conocido como *La Ferté Macé*, su padre Edward movió todas sus influencias, llegando incluso a escribir una carta al Departamento de Estado, al presidente Wilson en persona, y a la Embajada de

estaba a favor de vivir una vida moderada y ejemplar, lo cual predicó con el ejemplo. Dos pasajes del poema dicen:

his flesh was flesh his blood was blood:
no hungry man but wished him food;
no cripple wouldn't creep one mile
uphill to only see him smile. (vv. 29-32)

y más abajo:

and nothing quite so least as truth
—i say though hate were why men breathe—
because my father lived his soul
love is the whole and more than all (vv. 65-68, *CP* 520-521)

Quizás desde la hipérbole del primer conjunto de versos, Cummings trata de reflejar que aun siendo una persona de carne y hueso, su padre lograba resultados extraordinarios en aquellos que tenía al su alrededor. Por otro lado, la referencia al lisiado (vv. 31-32) tiene un tinte bíblico¹⁷ indudable, y la forma en la que expresa la idea hace que el lector vea como algo natural semejante esfuerzo para estar cerca de un ser tan poderoso. Mas adelante, los versos 67-68 muestran a ese hombre con el que tantas veces confrontó durante su adolescencia y juventud, el que le enseñó con su sola presencia en la tierra que la mayor herencia, el valor máximo es el amor. En este caso, el elogio se manifiesta al saber que la vida de su padre le legó como virtud suprema su propio ejemplo.

los Estados Unidos en Francia para interceder por la liberación de su hijo. Después de tres meses, Estlin fue liberado el 19 de diciembre de 1917. Llegó a casa para año nuevo de 1918. (Para más datos, ver el capítulo IX de *Dreams in the Mirror*.)

¹⁷ Episodio del parálítico curado por Jesús: Marcos 2: 1-12.

Otro caso del tópico de la tradicional *laudatio funebris* puede encontrarse en un poema publicado en *Tulips and Chimneys* bajo el apartado de “*Sonnets—Unrealities*”, en honor a Jean Froissart¹⁸.

Thou in whose sword great story shine the deeds
of history her heroes, sounds the tread
of whose vast armies of the marching dead,
with standards and the neighing of great steeds
moving to war across the smiling meads;
thou by whose page we break the precious bread
of dear communion with the past, and wed
to valor, battle with heroic breeds;

thou, Froissart, for that thou didst love the pen
while others wrote in steel, accept all praise
of after ages, and of hungering days
for whom the old glories move, the old trumpets cry;
who gavest as one of those immortal men
his life that his fair city might not die. (vv. 1-14, *CP* 139)

En este caso, el poema es una apóstrofe directa hacia (el alma de) Froissart y hace uso de los arcaísmos típicos de la poesía clásica; además, presenta como tópico secundario el de *sapientia et fortitudo*¹⁹ (Curtius: 256-258), en el que se encuadra el tópico de las armas y las letras. Acorde con esto, Cummings pone de relevancia que mientras Froissart usó la pluma y así dio su vida para que “*his fair city might not die*” (v. 14), otros decidieron pasar a la posteridad por ir a la guerra (“*others wrote in steel*” v. 10). En relación con este tema, es

¹⁸ “Poeta y cronista de la Europa medioeval cuyas *Crónicas* del s. XIV aún son consideradas el documento más detallado e importante de la época feudal y la mejor exposición contemporánea de los ideales caballerescos y cortesanos” (*Merriam Webster Encyclopedia of Literature*: 1995). (Nota: en adelante será abreviado *MWEL*.)

¹⁹ “entendimiento y fortaleza”

relevante mencionar el aporte de Lida de Malkiel²⁰ quien en *La idea de la fama en la Edad Media* (1952) repasa la importancia que tenía la fama tanto para los antiguos pensadores y escritores de Grecia y Roma, como para los de la Edad Media. En la antigüedad clásica era vital dejar algún registro de la hazaña del héroe, ya desde el discurso, ya desde una obra literaria, mientras que en la Edad Media, los religiosos como San Agustín estaban en contra de darle importancia al individuo (no así Santo Tomás, quien tenía una postura más desapasionada). En este período teocentrista, el foco estaba puesto en “la excelencia espiritual, más duradera y valiosa que la corporal” (149). El poema de Cummings se caracteriza por las abundantes figuras retóricas que refuerzan tanto uno como otro tópico, construyendo el tono de gratitud hacia Froissart, a pesar de saberlo muerto. Además, el poema tiene reminiscencias bíblicas en la imagen elegida en los vv. 6-7 (“*we break the precious bread / of dear communion*”²¹). En este segundo ejemplo, se puede decir que la alabanza llega por saber que hay hombres en la historia que han dejado su huella por medio de sus obras escritas que viven para la posteridad, más allá de la vida terrenal del poeta. Es decir, la inmortalidad no tiene tanto que ver con una idea espiritualista sino con la noción de fama, literaria en este caso.

El poema XLIII “if there are any heavens my mother will(all by herself) have”, del libro *ViVa*, representa otro ejemplo del

²⁰ En el ensayo “*En el centenario de María Rosa Lida de Malkiel*”, su autor la califica como una “investigadora [que] hace gala de una erudición y una inteligencia portentosas” (Gómez Moreno 2011: 171).

²¹ El verso remite al relato de la última cena de Jesús con los apóstoles en el que Jesús partió el pan y lo compartió con ellos (Lucas 22:19).

tópico de consolación, que también puede ser considerado, según Escobar, como un subgénero de la *laudatio funebris*.

if there are any heavens my mother will(all by herself)have
one. It will not be a pansy heaven nor
a fragile heaven of lilies-of-the-valley but
it will be a heaven of blackred roses

my father will be(deep like a rose
tall like a rose)

standing near my

swaying over her
(silent)
with eyes which are really petals and see

nothing with the face of a poet really which
is a flower and not a face with
hands
which whisper
This is my beloved my

(suddenly in sunlight

he will bow,

& the whole garden will bow) (vv. 1-18, CP 353)

El hablante del poema justifica que el cielo, si es verdad que tal concepto existe (ya que el poema comienza con “if”), es el lugar que merece su madre. El poema no expresa dolor, sino más bien la esperanza de imaginar un lugar hermoso, cuyo escenario se construye, o se descarta, a partir de la simbología de las flores²²: “*It will not be a pansy heaven nor / a fragile*

²² Tomaremos de referencia el *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot (1992).

heaven of lilies-of-the-valley but /it will be a heaven of blackred roses" (vv. 2-4). El primer símbolo elegido para simbolizar ese paraíso es la flor llamada pensamiento, que en inglés es "*pansy*"; si bien el vocablo inglés en nada se asemeja a la palabra en español, deriva del francés antiguo *pensee*, que por una deformación en la pronunciación terminó siendo *pansy*²³. A pesar de ser una idea relacionada con el mundo de las ideas, esta opción es descartada; el lirio de los valles simboliza la felicidad y tampoco es el elegido; termina siendo la rosa, símbolo de perfección y logro absoluto, la preferida. Además, la escena se vuelve aun más perfecta por la presencia de su padre, que como se dijo en el poema anterior, fue un gran referente para el poeta y para su familia y amistades.

Llama la atención que después de nombrarla en el primer verso, no vuelve a pronunciar el nombre "*mother*", sino que deja la frase inconclusa dos veces (v. 7 y 15), como quien no puede acostumbrarse a la idea de saberla muerta, "*not a face with / hands / which whisper / This is my beloved my*" (vv. 12-15). Este es un cielo que hará una reverencia ante ella, al igual que su padre, como quien se inclina ante la presencia real o divina. En el poema se mezcla, también, una característica de elogio pero indirectamente, ya que en ningún momento se enaltece la persona de la madre, más que al decir que ella tendrá un cielo ("*all by herself*") (v. 1), y aclarado esto, parece estar dicho todo lo necesario. El poema evoca el amor de un

²³ "Esta flor recibe el nombre de pensamiento precisamente por simbolizarlo a causa de la claridad de su esquema pentagonal, como el hombre mismo adscrito al simbolismo del cinco (Cirlot: 357).

hijo por su madre por medio de un tópico tradicional con una puesta en escena à la *Cummings*.

Descriptio puellae

El último de los tópicos elegidos remite a un eje central de la obra de Cummings: el eje del amor. Relacionado con este, encontramos el tradicional tópico de la *descriptio puellae*, o la descripción idealizada de la amada, una forma cuyo origen se encuentra en la lírica clásica. Se trata de una

modalidad de retrato, generalmente de busto, aunque a veces se añaden manos y pies: particularidad que simboliza la condición terrenal y perecible de la joven. La descripción se efectúa en un orden rigurosamente descendente, comenzando por el cabello y hasta alcanzar el pecho (...). Dada la importancia de lo sensorial en las convenciones literarias culteranas de la época, se enfatiza habitualmente el color en los elementos faciales descritos [para lo cual] se recurre a la naturaleza, que proporciona los motivos apropiados para encuadrar a la mujer en un universo de belleza absoluta (Palomeque 2011: 29).

Un ejemplo de *descriptio puellae* en la poesía de Cummings es el poema II de la sección "Oriental" "my love"²⁴ de *Tulips and Chimneys*. El poema respeta fielmente el estilo tradicional, ya que comienza la adornada descripción de la amada diciendo:

my love
thy hair is one kingdom
the king whereof is darkness
thy forehead is a flight of flowers

²⁴ Para Richard S. Kennedy este poema "imita 'El Cantar de los Cantares'" (1994a: 233).

thy head is a quickest forest
filled with sleeping birds
thy breasts are swarms of white bees
upon the bough of thy body
thy body to me is April
in whose armpits is the approach of spring (vv. 1-10, CP
33)

Las metáforas utilizadas se apegan a la tradición, al describir su negra cabellera que se asemeja a un reino, y siguiendo hacia abajo con descripciones con motivos tomados de la naturaleza (*"a flight of flowers"* v. 4; *"a quickest forest / filled with sleeping birds"* vv. 5-6; *"swarms of white bees"*²⁵ / *upon the bough of your body"* vv. 7-8) que se extienden a la metáfora de los meses y estaciones del año²⁶ (vv. 9-10). La idea del enjambre de abejas además sugiere movimiento, al igual que la "bandada" de flores de la cabellera de la amada. La metáfora de la cabeza como bosque (v. 5) remite a la simbología tradicional "[cuya] complejidad, como la de otros símbolos, redundante en los diversos planos de significado, que parecen todos ellos corresponder al principio materno y femenino" (Cirlot 1992: 102). Esta metáfora del árbol se continúa unos versos más abajo (v. 8) con la referencia a la rama (en inglés *"bough"*) como sinécdoque a la vez que como metáfora extendida del pecho de la amada. En esta sección citada, llama la atención *"in whose armpits is the approach of spring"* (v. 10), ya que en

²⁵ "En el lenguaje jeroglífico egipcio, el signo de la abeja entraba como determinativo de los nombres reales, a causa de la analogía con la monarquía de estos insectos, pero especialmente por las ideas de laboriosidad, creación y riqueza que derivan de la producción de la miel (...)" (Cirlot: 49).

²⁶ Las estaciones "[c]onstituyen las cuatro 'fases' del curso solar y por lo tanto se corresponden con las de la luna y con las edades de la vida humana. Los griegos las representaban bajo la figura de cuatro mujeres, la primavera con corona de flores y junto a un arbusto que está echando brotes (...)" (Cirlot: 197).

medio de una declaración de la admiración por la amada es, indudablemente, curioso referirse a sus axilas. Esta sea quizás un equivalente del advenimiento de la primavera. De lo que se puede estar seguro es que Cummings causa sorpresa en el lector al incluir esta referencia que sale de lo establecido en medio de tantas imágenes que adhieren a la tradición.

La referencia de contenido erótico al describir las piernas, o más bien los muslos, de la amada es claramente un eco de la simbología tradicional del carro²⁷, al que se suma la alusión al juglar que encuentra un canto placentero entre esos muslos perfectos. Este matiz erótico es característico de los poemas que Cummings escribió en su etapa temprana²⁸. El poema parece volver a comenzar y entre los versos 15 y 23 retoma la descripción desde la cabeza. Las metáforas también abundan, comparando esta vez la cabeza con un *"casket / of the jewel of thy mind"*: la palabra *"casket"* a priori tiene cierta connotación mortuoria (ataúd), aunque cuando se sigue leyendo se descubre la referencia a un cofre²⁹ destinado a guardar joyas, en este caso, los pensamientos de la amada. Luego la referencia toma rumbo hacia la guerra de diversas maneras: asemeja el cabello a un *"warrior³⁰ / innocent of defeat"* (vv. 18-19) y a una *"army / with victory and with trumpets"* (vv. 20-21). Luego, el poema retoma las referencias a los elementos de la naturaleza pero aquí se altera el orden tradicional

²⁷ Véase Cirlot, *Diccionario de Símbolos*, p. 119.

²⁸ Kennedy aclara que el poema fue escrito cuando Cummings todavía estudiaba en Harvard (1994a: 233).

²⁹ Cirlot nos dice que "desde la Antigüedad representan los recipientes cerrados todo aquello que puede contener secretos, como el arca de la alianza de los hebreos o la caja de Pandora" (Cirlot: 135)

³⁰ Los guerreros remiten a los "[a]ntepasados. Fuerzas latentes de la personalidad que se disponen a prestar ayuda a la conciencia" (Cirlot: 232).

descendente. Esta vez, la metáfora para describir las piernas de la amada es la de *“the trees of dreaming / whose fruit is the very eatage of forgetfulness”* (vv. 22-23): este no es cualquier árbol sino el de la ensoñación, una metáfora de la causa que hace a un hombre “perder el sueño”. Aquí el hablante sabe que entre esas piernas podría olvidarse del mundo. Además, aquí la referencia al árbol y a la fruta trae al lector los ecos del libro del Génesis en referencia al Árbol de la Vida³¹. La similitud entre este árbol del olvido con el árbol prohibido del Paraíso, cuya fruta es *“the very eatage of forgetfulness”*, son por demás elocuentes. A continuación, al referirse a los labios, que la descripción de la primera parte no mencionó, la metáfora usada es *“satraps in scarlet / in whose kiss is the combining of kings”* (vv. 24-25): el colocar a los labios como un gobernante déspota es apropiado, ya que el amante está dominado por esos besos; si a esto se le agrega el color, que se asocia culturalmente con la pasión, la combinación es casi irresistible. También se designan las muñecas como *“keepers of the keys of thy blood”* (v. 28) y a los pies y los tobillos como *“flowers in vases / of silver”* (vv. 29-30). Aquí la descripción sube y baja hacia diferentes extremidades en un movimiento que marea (quizás, por efecto de la fruta prohibida).

Finalmente, y si bien la estructura estrófica del poema es muy irregular, el siguiente verso aparece en solitario en el poema y menciona que en la belleza de la amada, motivo central en el poema, está *“the dilemma of flutes”*³² (31). El que exista un

³¹ Génesis 3: 1-13.

³² La flauta representa el “[d]olor erótico y funerario que corresponde al sentido profundo de este instrumento. Su complejidad deriva de que, si por su forma parece

dilema³³ supone en este contexto, elegir entre el dolor erótico y el dolor funerario, ambas opciones desagradables. A continuación, los versos finales presentan una metáfora interesante para describir los ojos de la amada, los cuales tampoco habían sido nombrados con anterioridad, como “*the betrayal / of bells³⁴ comprehended through incense*” (vv. 32-33). Una vez más la connotación es negativa, porque se habla de traición y el pensar en campanas e incienso sugiere una ceremonia religiosa, un ritual.

El poema que sigue también describe la belleza de la mujer amada, aunque el estilo es mucho menos clásico en la forma en que describe a esa mujer. En primer lugar, porque está escrito en forma de apóstrofe; segundo, porque, si bien sigue cierto orden descendente, la descripción está más bien sugerida que expresada, y tercero, porque sólo describe algunas partes del rostro, o más precisamente, de la cabeza de la mujer. Este poema es el último de una serie de cinco sonetos, en la quinta y última sección de *Is 5*.

if i have made,my lady,intricate
 imperfect various things chiefly which wrong
 your eyes(frailer than most deep dreams are frail)
 songs less firm than your body's whitest song
 upon my mind—if i have failed to snare
 the glance too shy—if through my singing slips

poseer un significado fálico, su timbre se relaciona en cambio con la expresión femenina interna (ánima)” (Cirlot: 205).

³³ “Dilema: situación en la cual se ha debido tomar una decisión entre dos alternativas igualmente indeseables” (COD: 373).

³⁴ “Campanas: Su sonido es símbolo del poder creador. Por su posición suspendida participa del sentido místico de todos los objetos colgados entre el cielo y la tierra; por su forma tiene relación con la bóveda y, en consecuencia, con el cielo” (Cirlot: 117).

shy" (v. 6); este adjetivo ayuda aún más a pensar en una mujer que merece ser cuidada y protegida³⁵.

A continuación, la disculpa sigue en caso de que la sonrisa de la amada pase desapercibida en el canto de su amor, aunque resulta llamativa la expresión "*the very skillful strangeness of your smile*" (v. 7) para describir la sonrisa del ser amado. Al igual que en el poema titulado "*my love*" (CP 33) comentado anteriormente, se perciben en este, como en otros poemas de Cummings, giros inesperados que dejan al lector desorientado por un instante. Luego, al seguir leyendo, estos desvíos pasan a segundo plano, pero al final dejan su huella en el tono que habrá de perdurar en las sensaciones que tenga el lector al finalizar la lectura. En este caso la extrañeza de esa sonrisa ha pasado desapercibida para el hablante del poema, una sonrisa que al ser además calificada de "*very skillful*" (v. 7), (palabra que en inglés puede tener múltiples acepciones: diestro, ordenado, penetrante, astuto, entre muchas otras) abre al lector gran cantidad de posibles interpretaciones, creando por primera vez en el poema una sensación inestable o un cambio en la percepción de cómo se imagina a la amada, la cual ahora ya no parece tan frágil.

La descripción continúa con el cabello, y aquí vemos una digresión respecto de la forma tradicional de este tópico: en la *descriptio puellae* dicha descripción se realiza generalmente en dirección descendente. Sin embargo, el hablante de este poema concentra su atención en dirección ascendente hasta

³⁵ Como vemos aquí, "la minimización de la personalidad de la mujer" que proponía Eleanor Sickels en el artículo que comentamos en la sección de "Hablan los críticos" queda desacreditada.

hacer foco en el cabello; él parece no haber percibido antes en su amada *“the keen primeval silence of your hair”* (v. 8). El hecho de que pueda enfocar la atención en algo tan corriente como el cabello de una persona y encontrar en él *“the keen primeval silence”*, le da una nueva profundidad al poema. La referencia al silencio primigenio, primitivo, sugiere un halo de misterio alrededor de la amada. Si a esto se le suma la palabra *“keen”* la combinación parece no tener sentido, hasta que se repara en la acepción menos conocida de este vocablo: *“an Irish funeral song accompanied with wailing”*³⁶ (COD: 741). Entonces, la suma de lo primigenio más este tono funerario hace que el poema vuelva a cambiar de tono, hacia uno mucho más profundo.

El hablante, que se identifica a sí mismo como hacedor de canciones, imagina una condenación del mundo externo porque *“his most wise music stole / nothing from death”* (vv. 9-10); él mismo admite que su amada *“(who are so perfectly alive)”* (v. 11) creará su oprobio. Súbitamente la amada cobra un nuevo matiz y aparece a los ojos del lector llena de vigor. La descripción concluye haciendo referencia a los labios, ya no a la sonrisa, en los siguientes términos: *“lady through whose profound and fragile lips”* (v. 12). La representación adquiere circularidad y vuelve hacia la fragilidad como rasgo constitutivo de esta mujer amada, aunque ahora es además profunda. Ella, por medio de sus besos, trajo *“the sweet small clumsy feet of April”* (v. 13), es decir, la vida y la esperanza renacientes a su amado. El tópico de la descripción de la mujer amada en este ejemplo tiene grandes diferencias con el poema anterior y

³⁶ “una canción fúnebre irlandesa acompañada por gemidos”

demuestra, una vez más, que Cummings conocía y seguía una tradición, pero buscaba darle a esta tradición su impronta única e inimitable.

Para terminar esta sección, hemos elegido un poema que subvierte el tópico de *descriptio puellae*, recurriendo a la posibilidad del tópico de invertir su significado. Aquí, la tónica tradicional no ofrece un nombre catalogado para este nuevo tópico; sin embargo, “la lírica contemporánea [usa los tópicos] de manera más solapada, tratando de descubrir nuevas lecturas de la tradición” (Luján Atienza 1999: 52), y en esto Cummings se destaca notablemente entre sus contemporáneos.

El poema que sigue forma parte de una pequeña colección de cinco sonetos que Cummings presentó a la revista *Broom*, donde trabajaba su amigo Slater Brown, en 1924. La revista había tomado un rumbo hacia el Dadaísmo y “*Cummings contributed to the Dada spirit with ‘Five Americans’, sonnet portraits of five prostitutes (...)*”³⁷ (Kennedy 1994a: 253). Estos sonetos fueron publicados recién en 1926 en *Is 5*. Aquí el último de ellos:

V. FRAN

should i entirely ask of god why
on the alert neck of this brittle whore
delicately wobbles an improbable distinct face,
and how these wooden big two feet conclude
happeningly the unfirm bloated
calves

i would receive the answer more

³⁷ “Cummings contribuyó al espíritu dadaísta con ‘Cinco Americanas’, retratos en forma de soneto de cinco prostitutas”

or less deserved, Young fellow go in peace.
which i do, being as Dick Mid once noted
lifting a Green River (here's to youse)
"a bloke wot's well behaved"...and always try
to not wonder how let's say elation
causes bent eyes thickly to protrude—

or why her tiniest whispered invitation
is like a clock striking in a dark house (vv. 1-14, CP 227)

Este poema describe, en forma de diálogo interno del hablante, la perplejidad del hombre frente a esta prostituta. Este imagina que si le preguntara a dios (así, con minúscula) "*why / on the alert neck of this brittle whore / delicately wobbles an improbable distinct face,*" (vv. 1-3), obtendría una respuesta merecida. El hombre se muestra incrédulo frente a la incongruencia de "*an improbable distinct face*" (v. 3) que se tambalea delicadamente sobre el cuello de esta frágil prostituta. Aquí el poema de Cummings sigue el tópico por unos segundos: el rostro "*of this brittle whore*" (v.2) es inconfundible, no se parece a ninguna. La connotación de esta palabra no es positiva, tampoco negativa, aunque falta el condimento esencial del tópico: el amor. Además, repentinamente, la descripción pasa del "*alert neck*" (v. 2) a las extremidades inferiores. Si bien sigue el orden descendente, saltea todas las demás partes del cuerpo. El hablante se pregunta también "*how these wooden big two feet conclude / happeningly the unfirm bloated / calves*" (vv. 4-6), y el tono de la pregunta se opone marcadamente al del poema "my love" arriba mencionado que decía "*thy feet upon thy ankles are flowers in vases / of silver*" (vv. 29-30, CP 33). Además, la frase no está armada correctamente, como si al pensar en lo que ve no pudiera ni siquiera ordenar las ideas para expresarse

claramente. Este recurso en poesía es conocido como hipérbaton y la frase correcta sería *“how these two big wooden feet happen to conclude the unfirm bloated calves”*, pero de ser expresada así, le restaría el efecto de incertidumbre a la escena. Además, no todas las inflexiones en *“happeningly”* son correctas en inglés: el verbo *“happen”* lleva dos sufijos juntos, uno de los cuales, *“-ly”*³⁸, no corresponde a la categoría de verbo; sin embargo, en lugar de usar una construcción gramatical correcta (el infinitivo), Cummings le agrega los sufijos y de este modo, la palabra aún conserva su significado original, pero ahora también se enriquece por el uso del sufijo.

Sigue *“the answer more or less deserved, Young fellow go in peace.”* (vv. 6-7). Aquí, la respuesta suena a la absolución luego de una confesión: *“ve en paz”*, como si la fealdad de la prostituta fuese algo por lo que hay que pedir perdón. El hablante hace caso porque alguien alguna vez le dijo, mientras brindaba con una *“Green”*³⁹ River” (v. 9), que él es *“a bloke wot’s well behaved”*⁴⁰(es decir *“un chico que se porta bien”*) y le aconsejó no hacerse preguntas que no tienen respuesta, como la que se hizo al principio del poema. Finalmente, este hombre se pregunta *“why her tiniest whispered invitation / is like a clock striking in a dark house”* (vv. 13-14), es decir, por qué a

³⁸ Adverbio de modo –mente.

³⁹ En los versos 8-9 hay una referencia cultural indeterminada (*“Dick Mid”*, en relación quizás con algún otro hombre que frecuentaba prostitutas, aunque probablemente se refiera también al prostíbulo) y otra reconocible (*“Green River”*, que es una gaseosa que fue muy popular en la década del 1920).

⁴⁰ En la poesía temprana de Cummings, las onomatopeyas indirectas o simbolismo fónico (Luján Atienza 1999: 181) son bastante comunes. Generalmente el poeta ocupaba el dialecto de Nueva York para *“situaciones ordinarias o intercambios verbales para estos ejercicios y para enfocar la atención en patrones visuales y patrones sonoros”* (Kennedy 1994a: 116).

pesar de su fealdad, su insinuación (muy probablemente a acompañarla) es ineludible, como “*a clock striking in a dark house*”. El símil es sutil a la vez que contundente.

Así en este poema, Cummings subvierte el tópico de descripción de la mujer amada y sugiere, aunque no describe, la desagradable apariencia de una prostituta, creando imágenes que se contraponen a otros ejemplos antes mencionados y a otros que reverberan en el lector, sobre lo que este tópico eso no es.

En el análisis de los temas realizado, hemos encontrado ejemplos que modelan y, aun más, definen el uso de los tópicos de tradición clásica. Acordamos con Escobar, quien cita a Stephen Hinds en su ensayo cuando dice que “*rather than demanding interpretation in relation to a specific model or models, like the allusion, the topos invokes its intertextual tradition as a collectivity, to which the individual contexts and connotations of individual prior instances are firmly subordinate*”⁴¹(2006: 18). Este tema es importante como primer escalón en este libro, en tanto marca el entronque con la tradición literaria más antigua que sigue siendo un “almacén” de inagotables recursos.

El género

⁴¹ “en lugar de exigir una interpretación en relación con un modelo o modelos específicos, como la alusión, los *topos* recurren a su tradición intertextual como una colectividad a la que los contextos individuales y las connotaciones de los ejemplos individuales anteriores están firmemente subordinados”

Siguiendo el método propuesto por Luján Atienza, se pondrá ahora el énfasis en la forma del poema. Se puede observar en algunos poemas cómo Cummings hizo uso de formas tradicionales, que conoció durante sus años de estudio, y puso arduos esfuerzos por imitarlas y darles su propia impronta.

Spenserian Stanza

En primer lugar, encontramos que en marzo de 1913 *The Harvard Advocate*, una de las varias revistas⁴² importantes de su *alma mater*, publicó “Summer Silence (Spenserian Stanza⁴³)”, siguiendo la forma que el subtítulo explicita:

Eruptive lightnings flutter to and fro
Above the heights of immemorial hills;
Thirst-stricken air, dumb-throated, in its woe
Limp down-sagging, its limp body spills
Upon the earth. A panting silence fills
The empty vault of Night with shimmering bars
Of sullen silver, where the lake distils
Its miserèd bounty.—Hark! No whisper mars

⁴² “Además del periódico estudiantil, el *Harvard Crimson*, y de la revista satírica, el *Harvard Lampoon*, los alumnos apoyaban dos publicaciones periódicas rivales, el *Harvard Advocate* y el *Harvard Monthly*, los cuales publicaban poesía, ficción, ensayos, reseñas y controversias literarias” (Kennedy 1994a: 67).

⁴³ La estancia o estrofa spenseriana, o *Spenserian stanza*, es definida como “una estrofa que consiste en 8 versos de pentámetro yámbico [también llamados endecasílabos] seguidos por un noveno verso de hexámetro yámbico (cinco pies), conocido como ‘alejandrino’ (...). Inventado por Edmundo Spencer para su poema *The Faerie Queene (La Reina de las Hadas, 1590-1609)*, la estancia spenseriana fue una innovación revolucionaria en su época” (MWEL).

The utter silence of the untranslated stars. (vv. 1- 9, *CP* 858)

Según el primer biógrafo de Cummings, Charles Norman, este ejercicio poético es "*less Spenser than Cummings, and more Procrustean than either*"⁴⁴ (Norman 1958: 36). (La forma de estrofa spenseriana fue muy popular en los siglos XVIII y XIX entre poetas como Robert Burns, Lord Byron y John Keats, entre otros, aunque en el XX no fue una forma muy usada debido, principalmente, a las dificultades estilísticas que dicho género presenta (deFord y Harriss Lott: 1971). El poema de Cummings citado sigue la estructura tradicional, por lo que no existe en este caso ningún cambio respecto a las convenciones que requieren ni la forma ni su esquema de rima (ABABBCBC). Destacan también las dos cesuras o pausas utilizadas estratégicamente en los versos 5 y 8 respectivamente, que le aportan suspenso y silencio al poema. Sin embargo, en cuanto al tratamiento del tema hay una leve variación: en los vv. 1-8 Cummings presenta el escenario de una noche tormentosa de verano mediante imágenes, metáforas resueltas magistralmente ("*The empty vault of Night*", "*shimmering bars*" v. 6). Pero el verso alejandrino, que debería corresponder sólo al verso final, en este caso empieza en la segunda mitad del v. 8 después de la cesura: "*No whisper mars / The utter silence of untranslated stars.*" (vv. 8-9). Aquí el poeta expresa de manera inequívoca ese silencio al que hacía referencia el título del poema, dando así un cierre al poema. En este caso el silencio es posterior a la tormenta, al contrario que en el dicho tradicional en el cual este la precede, como una

⁴⁴ "menos parecido a Spenser que a Cummings, y menos procústeo que cualquiera de los dos"

manera más que tiene Cummings de darle un nuevo giro a la tradición. En otras palabras, estos versos expresan el silencio que sucede a la tormenta.

Verso sáfico

Como se puede observar, en este poema Cummings recurre a formas tradicionales, para plasmar su arte en una estructura poética creada siglos antes. Es el caso, también, del poema titulado “Sapphics”, el cual apareció en *The Harvard Monthly* en enero de 1916, año en el que Cummings se encontraba realizando su *Artium Magister* en inglés⁴⁵. Durante su primer año en Harvard, bajo la tutela de Theodore “Dory” Miller, el joven aspirante a poeta había estudiado “*Catullus and Horace, and [Miller] presented him with gifts at Christmas and on birthdays, volumes of Sappho, of Anacreon, and of selections from The Greek Anthology*”⁴⁶ (Kennedy 1994a: 55), y seguramente de esta etapa en sus estudios sacó inspiración para el poema que aquí se cita.

When my life his pillar has raised to heaven,
When my soul has bled and builded wonders,
When my love of earth has begot fair poems,
Let me not linger.

Ere my day be troubled of coming darkness,
While the huge whole sky is elate with glory,
Let me rise, and making my salutation,

⁴⁵ Aunque es más común encontrarlo como *MA*, la biografía de Richard S. Kennedy lo cita como *AM*, como menciona la cita textual incluida arriba. (Véase también Kennedy 1994b: 14.)

⁴⁶ “*Catulo y Horacio*, y Miller le obsequiaba para Navidad y para su cumpleaños libros de Safo, de Anacreonte y selecciones de la *Antología Griega*”

Stride into sunset. (vv. 1-8, CP 873)

El poema sáfico⁴⁷ es muy difícil de imitar. Como dice Schulman, “*the Sapphic stanza is a form that urges intensity. (...) The English sapphics imitate the classical form. The poem may have any number of stanzas, but it is usually brief*”⁴⁸ (2002: 132). Los primeros tres versos de cada estrofa comprenden once sílabas, que están seguidos de lo que se conoce como verso adónico. “*Writing the adonic is the release, the reward, at the end of the three hendecasyllabic lines of tenderly falling rhythm*”⁴⁹ (132). La intensidad del poema está en el mensaje transmitido, lo que se logra de manera especial, gracias a la brevedad del mismo. Hay en el hablante un evidente deseo de poder enfrentar el momento de la muerte sabiendo que se ha cumplido con las tareas más elevadas y nobles en el plano terrenal. El deseo se expresa a través del verso adónico en forma de apóstrofe hacia un ser supremo que lo escucha. Este hablante considera que el escribir bellos versos ha sido una de esas trascendentes empresas. Entonces, una vez que todo eso se ha conseguido, pide partir sin demora, elevarse y, mientras se aleja, caminar hacia el ocaso. Cummings hace uso aquí de la significación tradicional de la metáfora de la puesta de sol como referencia al fin de la vida.

⁴⁷ “Verso sáfico: de, o relacionado a, o consistente en un metro eólico asociado con la poeta griega Safo, el cual se mide – u – u | – u u – | u – – (sáfico endecasílabo) o una estrofa de cuatro versos, característica de su poesía. Los primeros tres versos de una estrofa son sáficos endecasílabos y el cuarto es un adonio (se mide como – u u – –)” (MWEL).

⁴⁸ “la estrofa sáfica es una forma que insiste sobre la intensidad (...) Las estrofas sáficas inglesas imitan la forma clásica. El poema puede tener un número cualquiera de estrofas, pero generalmente es breve”

⁴⁹ “Escribir el verso adónico es la liberación, el premio, al final de los tres versos endecasílabos de ritmo delicadamente descendente”

Epigramas

De *The Greek Anthology*, Cummings también obtuvo “*a host of models for epigrammatic verse, a poetic mode which he turned to frequently during mid-career. The epigram is a short poem which makes a point incisively, usually by wit or linguistic play*”⁵⁰ (Kennedy 1994a: 56). A continuación citamos dos ejemplos de epigramas pertenecientes a dos libros diferentes (1 x 1 y 73 *Poems*, respectivamente):

X
a politician is an arse upon
which everyone has sat except a man (vv. 1-2, *CP* 550)

34
“nothing” the unjust man complained
“is just”(“or un-“ the just rejoined (vv. 1-2, *CP* 806)

En el primer poema, el mensaje se transmite a través de la agudeza acorde con lo crudo de la crítica; en esta época, “Cummings [had] sharp things to say about the arrogance of the Anglo-Saxon condescending to his Oriental enemy, (...) as well as about mass society and various of its people, politicians (...), and man’s irritable reaching after fact and reason”⁵¹(Friedman 1964: 133-134). Para Cummings, los políticos pertenecían al grupo de aquellos seres que más

⁵⁰ “una multitud de modelos de versos epigramáticos, una forma poética a la que recurrió frecuentemente al promediar su carrera. El epigrama es un poema breve que insiste sobre algo de manera incisiva, generalmente por medio del ingenio o el juego de palabras”

⁵¹ “Cummings era muy crítico respecto de la arrogancia del anglosajón que trata condescendentemente a su enemigo oriental, (...) así como sobre la sociedad de masas y varios de sus miembros, los políticos (...), y la exasperante lucha del hombre en pos de los hechos y la razón”

despreciaba y que denominaba “mostpeople”⁵². El segundo ejemplo citado, en cambio, tiene un tono más meditativo, demostrando así que la forma puede servir para transmitir una visión sobre asuntos más trascendentales. Quizás no sea coincidencia que este segundo poema pertenece al último libro que se publicó póstumamente, en el que Cummings muestra su faceta más reflexiva frente a los asuntos de la vida, de la muerte, pero no por ello abandona su estilo tan personal de regalar su arte, sumando a la forma el uso de los prefijos y la puntuación que lo caracterizan. La brevedad de la forma misma nos impide extendernos y sobreabundar en explicaciones del significado de los versos. Nos parece importante hacer la salvedad que el vocabulario elegido, especialmente en los epigramas, es crudo y casi raya en lo soez. No resulta extraño esto por los temas a los que se refiere, aunque quizá esa crudeza de lenguaje sería desproporcionada o desatinada en otras formas poéticas.

Haiku

Por otro lado, en cuanto a géneros tradicionales en la literatura se observan en Cummings ejemplos de *hokku* o *haiku*⁵³. En palabras de Michael Dylan Welch,

⁵² Introduction to *New Poems* (CP 461).

⁵³ “*Hokku*: originalmente la estrofa de apertura de un *renga* (forma poética colaborativa), la cual más tarde se convirtió en un poema independiente llamado HAIKU. Un haiku es una forma poética japonesa sin rima que consiste en 17 sílabas dispuestas en tres líneas que constan de cinco, siete y cinco sílabas respectivamente. El *hokku*, el cual establecía el tono del poema, tenía que incluir en sus tres líneas alusión de temas tales como la estación del año, el momento del día, los rasgos dominantes del paisaje, haciéndolo casi un poema independiente. (...) La variedad

[h]aiku are imagistic in nature, use common language, and are best if devoid of judgment, analysis, metaphor, simile, and—in the Zen tradition—other rhetorical, intellectual, or ego-assertive devices. Haiku succinctly record the essence of a moment in nature, or reveal the truth of human nature. They present the "thing" simply as it is, in all its rich "suchness"⁵⁴ (Welch 1995: 96).

Quizás el más famoso poema de este género es el de la hoja que cae (*CP* 673), que si bien formalmente no está organizado formalmente como un haiku, ha sido estudiado como tal por los expertos que rescatan esa cualidad altamente connotativa de un determinado suceso expresado con simpleza y belleza.

l(a

le

af

fa

ll

s)

one

l

iness (vv. 1-9, *CP* 673)⁵⁵

temática del haiku eventualmente se amplió, pero continuó siendo un arte de expresar mucho y sugerir más en la menor cantidad de palabras posible. (*MWEL*).

⁵⁴ "los haiku son de naturaleza imagista, utilizan un lenguaje común y son óptimos si carecen de juicio, análisis, metáfora, símil y, en la tradición zen, otros dispositivos retóricos, intelectuales o asertivos del ego. El haiku registra sucintamente la esencia de un momento en la naturaleza, o revela la verdad de la naturaleza humana. Presenta la 'cosa' simplemente como es, en toda su valiosa 'talidad'"

⁵⁵ Nota de la autora: este fue el primer poema que leí de E. E. Cummings y fue entonces que este poeta se presentó como un enigma al principio, en aquellos años de estudiante de grado, para luego convertirse en el tema central de mis estudios de

La sutileza, la condensación en el uso de la palabra y de la imagen, la presencia del objeto natural, son todas características que abrazan la tradición de la escritura del haiku; no obstante, la expresión de emociones en esta forma poética no está contemplada, aunque sí su connotación. Dice Welch, citando a Kenneth Yasuda, “[h]aiku describe things or objects as they are perceived through our senses, without the filterings of our emotion or intellect”⁵⁶ (Welch: 104). En “The Haiku Sensibilities of E. E. Cummings”, Michael Welch hace una exégesis minuciosa de este poema, por lo que no será necesario aquí ahondar en mayores comentarios. (Este poema es también comentado, en mayor o menor medida en Dumas: 1974; Kennedy: 1992; Kennedy: 1994b; Dilworth: 1996; Alfandary: 2000; Landles: 2001; Grabher: 2001; por mencionar solo algunos de los autores que le han dedicado artículos o secciones de libros).

Además de “l(a)”, podemos mencionar bajo esta forma el siguiente:

HOKKU

I care not greatly
Should the world remember me
In some tomorrow.

There is a journey
And who is for the long road
Loves not to linger.

posgrado, y entender su poesía será seguramente una tarea que iré desentrañando a lo largo de mi vida.

⁵⁶ “los haiku describen cosas u objetos tal como son percibidos por nuestros sentidos, sin los filtros de nuestra emoción o intelecto”

For him the night calls,
Out of the dawn and sunset
Who has made poems. (vv. 1-9, *CP* 875)

Este poema apareció en abril de 1916 en *The Harvard Monthly*. Aunque no todos los haiku tienen estrictamente la temática de la naturaleza presente, en este ejemplo el tercer tercerillo cumple con esa característica (vv. 7-9). El tono reflexivo del mensaje que el hablante del poema transmite, creemos, es altamente relevante a la forma: no importa tanto el detenerse en el camino a buscar la gloria y el reconocimiento, sino transitarlo sin pausa. En este punto se nos presenta un eco de los versos de Antonio Machado, y porqué no de la bella canción de Joan Manuel Serrat, con la notable recurrencia del camino como motivo. El hablante del poema de Cummings va un paso más allá, en el tercer y último tercerillo, refiriéndose a ese caminante que se adentra en la noche, sin duda evocando el final de la vida del poeta a quien la noche llama.

Por otro lado, en cuanto a la forma, a lo largo de todo el poema Cummings respeta la distribución silábica de la forma original (5-7-5) y, aunque la distribución en la forma poética japonesa no se hace de acuerdo con sílabas, sino a *on* o moras⁵⁷, en inglés se mantiene la sílaba como unidad.

Ballade

⁵⁷ "Mora: la mínima unidad de medida cuantitativa en los sistemas prosódicos temporales. La mora equivale en valor de tiempo a una sílaba corta promedio" the minimal unit of quantitative measure in temporal prosodic systems. The mora is equivalent in time value to an average short syllable" (*MWEL*).

Siguiendo con la atención puesta en la forma, se destaca en *No Thanks* una balada o *ballade*⁵⁸, que lleva el número 54. Dicha forma ya había sido usada por Cummings, quien había publicado otra en *The Harvard Monthly* en julio de 1915. Como observa la *MWEL*, durante el siglo XV la forma comenzó a caer en desuso y reapareció esporádicamente en los siglos posteriores quizás como un intento por revalorizar formas arcaicas. *No Thanks* comienza con las líneas “*Jehovah burried, Satan dead, / do fearers worship Much and Quick;*” (vv. 1-2, CP 438). En el poema, nuevamente Cummings cuestiona con severidad el status quo de la época, donde no se distingue entre bien o mal, la devoción tiene más que ver con el temor que con la fe, donde se idolatra la tecnología y se tiende a igualar. En las tres primeras estrofas el panorama descrito es sombrío y despiadado. Sin embargo, en la estrofa final, que sirve de dedicatoria, Cummings abre diciendo “*King Christ*”, con uno de los epítetos tradicionales para nombrar a Jesús, aunque en el caso del *envoi* en la *ballade* el término “príncipe” era tradicional. Kennedy cree reconocer en este giro del poeta norteamericano “*an echo of the François Villon tradition, for that medieval maker of ballades also called upon ‘Prince Christ’ in his envois*”⁵⁹ (Kennedy 1994a: 356). Este poema también tiene un tono religioso no demasiado frecuente en la mayoría de los poemas de Cummings, pero que responde a la tradición

⁵⁸ “Balada: una de varias formas fijas en la poesía y la canción francesas (...). En sentido estricto, la balada se compone de tres estrofas y una estrofa final más breve a modo de dedicatoria. Todas las estrofas tienen el mismo esquema de rima y el mismo verso final, lo que forma un estribillo. (...) La última estrofa se llama el príncipe (porque esa suele ser su primera palabra) o envío. (...)”

En el siglo XV la forma perdió popularidad. Más tarde, las baladas musicales eran una rareza, excepto en la obra de compositores ingleses.” (*MWEL*)

⁵⁹ “un eco de la tradición de François Villon, ya que ese creador medieval de baladas también invocaba al ‘Príncipe Cristo’ en sus *envois*”

religiosa presente en su familia por largos años. Quizás no sea casualidad que el estribillo de la última estrofa sea:

King Christ, this world is all aleak;
and lifepreservers there are none:
and waves which only He may walk
Who dares to call Himself a man. (vv. 25-28)

A diferencia del último verso en las tres estrofas anteriores, en el *envoi* “*Who*” aparece en mayúscula, al igual que “*Himself*”, en ambos casos como respetando la convención de escribir el nombre de Dios en mayúscula.⁶⁰ Tampoco hay un signo de interrogación como en las tres estrofas anteriores, que concluyen “*who dares to call himself a man?*” (vv. 8, 16 y 24 respectivamente) sino que hay un punto final⁶¹, porque a diferencia de las otras veces el estribillo es una afirmación, no una interrogación. Ese sería un giro mediante el cual Cummings hace suya la forma tradicional dándole su propio matiz.

Soneto

Por último, el soneto⁶² como forma tradicional se destaca especialmente en su poesía. En el caso de su obra, este género

⁶⁰ En *E. E. Cummings: The Growth of a Writer* (1964) Friedman afirma: “[Cummings] era un hombre educado, y hablaba con orgullo de su [conocimiento de] latín y griego. Es igualmente erróneo sorprenderse por la catolicidad y tradicionalismo de sus gustos literarios como lo es asombrarse de que un satirista pícaro pueda ser un poeta romántico” (12).

⁶¹ El punto final en los poemas de Cummings no es un signo de puntuación muy utilizado. Su presencia aquí quizás ayude a enfatizar el valor definitivo del mensaje que transmiten.

⁶² “Soneto: una forma de verso fijo de origen italiano que consiste de 14 versos los cuales son típicamente pentámetros yámbicos que riman de acuerdo con un esquema predeterminado.” (MWEL).

representa casi un cuarto del número total de poemas que publicó en su carrera (Robinson: 1999), lo cual muestra definitivamente la importancia que esta forma adquirió para el poeta. Como se mencionó anteriormente, el encuentro con los sonetos de Rossetti generó en Cummings gran interés por esta forma.

Para Luján Atienza el soneto ha logrado sobrevivir el paso de los siglos “por responder a una forma fija que alberga cualquier tipo de contenido” (1999: 27). Los sonetos seleccionados pertenecen a distintos libros y presentan diferentes temas, aunque no todos ellos se ajustan a la visión tradicional de soneto, excepto en su estructura formal. Se pueden citar como tradicionales algunos sonetos que pertenecen a una época temprana en la producción cummingsiana, casi todos escritos durante sus años de estudiante en Harvard; algunos están dedicados a escritores que él admiraba, como el poema citado a continuación.

CHAUCER

Kind is his mouth and smiling are his eyes,
Who rideth on that sunny pilgrimage,
And tears and laughter be his golden wage,
And that sweet carolling which never dies.
O Pilgrim of green springtide and blue skies,
Thy heart is dear to men of every age,
All sympathy is in thy withered page,
Whose soul was singing ere thy hand was wise.

‘Tis not in marble that we worship thee,
But rather when the first white flower is come
To naked gardens, and immortal youth
Leaps to the world,—there shall thy worship be
In perfect simpleness and perfect truth, —

O singing soul no dying can make dumb! (vv. 1-14, CP 910)

Este poema respeta al pie de la letra toda y cada una de las convenciones la forma tradicional del soneto petrarquista: la estructura estrófica, la rima, la puntuación y el uso de mayúsculas al principio de cada verso, como así también la estructura semántica de presentar un tema en la octava y su conclusión en la sextina. En la octava Cummings hace una semblanza en honor al gran poeta, primero lo presenta, por supuesto haciendo mención a la idea de la peregrinación en referencia a los “Cuentos de Canterbury” (“*Who rideth on that sunny pilgrimage*” v.2) y luego en un apóstrofe (“*O Pilgrim of green springtide and blue skies*” v. 4)⁶³ exalta su espíritu que todas las épocas valoran. En la sextina concluye que esa fama no radica en el frío trazo de la historia (“*in marble*” v. 9) sino en la presencia de la primavera y la juventud, “—*there shall thy worship be / In perfect simpleness and perfect truth*” (vv. 12-13). Ya que el poema es un tributo a un encumbrado escritor, la elección de la forma soneto resulta muy apropiada.

Por otro lado, Cummings también escribió poemas bajo la forma que se conoce como soneto isabelino⁶⁴:

11

⁶³ Este verso nos remite al Prólogo de los “Cuentos de Canterbury”: “Whan that Aprille with his shoures sote / The droghte of Marche hath perced to the rote” (Chaucer 1960: 419).

⁶⁴ “El soneto se introdujo en Inglaterra, junto con otras formas de versos italianos (...) en el siglo XVI. Las nuevas formas precipitaron el gran florecimiento de la poesía lírica isabelina, y el período marca la cúspide de popularidad del soneto inglés. En el transcurso de la adaptación de la forma italiana al inglés, los isabelinos llegaron gradualmente al distintivo soneto inglés, compuesto por tres cuartetos, cada uno con un esquema de rima independiente, finalizando con un pareado rimado.” (MWEL).

in time's a noble mercy of proportion
with generousities beyond believing
(though flesh and blood accuse him of coercion
or mind and soul convict him of deceiving)

whose ways are neither reasoned nor unreasoned,
his wisdom cancels conflict and agreement
—sahasras have their centuries; ten thousand
of which are smaller than a rose's moment

there's time for laughing and there's time for crying—
for hoping for despair for peace for longing
—a time for growing and a time for dying:
a night for silence and a day for singing

but more than all (as all your more than eyes
tell me) there is a time for timelessness (vv. 1-14, *CP*
683)

En este otro poema, publicado en *95 Poems*, se observan los tres serventesios y el pareado al final, aunque, a diferencia del otro soneto antes citado, la estructura de la rima no es exactamente la que se requiere para un soneto shakesperiano y no se respetan las convenciones de puntuación, o el uso de mayúsculas al principio de cada verso. Este es sin duda el toque personal de Cummings ya que, tomando una forma tan tradicional, aun así no se limita a utilizarla con una actitud pasiva, sino que contribuye a ella mediante características que demuestran su individual visión artística⁶⁵. Además, lo hace sabiendo que lo que deja atrás no le restará valor a la nueva creación. Sin embargo, si se considera la tradición de una forma más ampliada, además Cummings también entronca el

⁶⁵ Las cuestiones referidas a la puntuación serán tratadas en la sección de "Innovación".

género con el tema del poema: el inexorable paso del tiempo⁶⁶. Nuevamente se observa en uno de sus poemas cómo se establece una vinculación temática con otras voces, no solo en el campo de la literatura. Esto elige hacerlo desde una perspectiva religiosa, ya que los versos reverberan las palabras del libro del Eclesiastés (capítulo 3: 1-9) que también dice que hay un tiempo para cada cosa. Cummings, fiel a su cosmovisión individual, acentúa esto y va un paso más allá, trascendiendo opuestos, diciendo “*there is a time for timelessness*” (v. 14). Finalmente, se unen en un solo poema las tradiciones familiares y personales ya que, en su caso, la religión significó a lo largo de su vida una herencia familiar.

Quedan fuera de este análisis otros muchos géneros que pueden ser abordados en otros trabajos de investigación a futuro. Los elegidos en esta sección se pueden considerar como algunos de los más sobresalientes en la poesía cummingsiana.

El léxico

*Mais, Degas, ce n'est point avec
des idées que l'on fait des vers. . . .
C'est avec des mots.*

Stéphane Mallarmé

⁶⁶ El tiempo, también es, en sí mismo, un tópico de la literatura; Luján Atienza agrupa varios tópicos en un grupo común que incluye “ubi sunt?, contemptus mundi, carpe diem” (1999: 55). La idea de la fugacidad del tiempo, como comenta por otro lado Palomeque en su ensayo, es un tópico característico del Barroco (2011: 27).

Las palabras son el vehículo privilegiado en la literatura, así como los sonidos lo son en la música. La tarea del escritor es desentrañarlas para dar lugar a su obra. Al momento de la creación “[l]os rodea el silencio anterior a la palabra. O la otra cara del silencio: el murmullo insensato e intraducible; *the sound and the fury*, el parloteo, el ruido, el ruido que no dice nada, que sólo dice: nada” (Paz 1993: 177). Entonces las palabras regresan para dar vida a un todo, que es la obra literaria. En poesía, además, el uso creador del lenguaje exige necesariamente “brevedad y complejidad” (Luján Atienza 1999: 11) ya que su mensaje será condensado. Entonces, en la exégesis de un poema es importante incluir especial consideración al léxico. En relación con el vocabulario, Cummings no solo se valió de transgresiones del lenguaje. “[His] *technical and stylistic devices are means of unlocking the kernels of aliveness within the husks of convention*”⁶⁷ (Friedman 1964: 13).

En esta sección se analizará, en primer término, el léxico de los poemas de Cummings en sus variables emparentadas con la tradición. “El léxico de un poema expresa su universo, es decir, la visión del mundo que despliega y por tanto tiene una dimensión ideológica” (Luján Atienza 1999: 102).

Arcaísmos y usos arcaicos

Comenzamos por aquellas palabras que ya no son de uso corriente en una época determinada, es decir, aquellas que se

⁶⁷ “Sus recursos técnicos y estilísticos son medios para desentrañar el meollo de la vida dentro de las cáscaras de lo convencional”

conocen como arcaísmos. En el poema “Puella Mea⁶⁸” (CP 20-26), que por su extensión no será aquí analizado en su forma completa, se destacan algunos arcaísmos al describir a su amada, que es perfecta y se mueve “*like a myth*” (v. 19) pero que para el hablante

is a more curious thing
(a thing more nimble and complete)
than ever to Judea’s king
were the shapely sharp cunning
and withal delirious feet
of the Princess Salomé” (vv. 25-29)

donde aparece “*withal*” que es una forma en desuso; asimismo, más adelante dice “*La beale Isoud whose leman was*” (v. 37). La palabra “*leman*” significa amante y también es un arcaísmo.

En Cummings no es infrecuente encontrar también usos arcaicos, es decir, maneras de expresar las ideas que son arcaicas. Un ejemplo de esto es el extenso uso del pronombre en su forma nominativa para referirse a la segunda persona tanto del singular como del plural *thou*, el adjetivo posesivo singular y plural *thy*, el pronombre objetivo *thee* y el pronombre posesivo *thine*, formas todas que provienen del idioma inglés antiguo y están perimidas⁶⁹. En *Tulips and*

⁶⁸ Este poema, dedicado a Elaine Orr, quien luego se convertiría en su primera esposa, es una actualización del tópico *descriptio puellae* comentado anteriormente. De allí la similitud del título del poema con el tópico.

⁶⁹ “El arcaísmo literario ocurre cuando un estilo toma como modelo obras antiguas con el fin de revivir prácticas tempranas o alcanzar un efecto deseado. (...) En el inglés, ha habido al menos dos movimientos sociales arcaizantes: (1) en el s. XIV, como reacción al uso de términos latinos escolásticos (...). (2) como un aspecto del resurgimiento

Chimneys se observan ejemplos en “O sweet spontaneous” (CP 58) en los que el uso de estos recursos arcaicos causan ironía, ya que el poema habla de cómo la tierra sufrió los embates de la filosofía, la ciencia y la religión, respondiendo “*only with / spring*” (vv. 26-27). Allí se encuentran tres ejemplos del uso del pronombre *thee*: “*prurient pilosophers pinched / and / poked // thee*” (vv. 6-9), “*often have religions taken / thee upon their scraggy knees*” (vv. 14-15) y “*squeezing and / buffeting thee*” (v16-17); dos ejemplos con *thy*: “*thy // beauty*” (vv. 12-13) y “*thy / rhythmic / lover*” (vv.22-23); y dos ejemplos con *thou*: “*that thou mightest conceive*” (v. 17) y “*thou answerest*” (v. 25). Estos dos últimos versos además, evidencian otro estilo obsoleto, el del verbo conjugado en segunda persona singular “*mightest*” y “*answerest*”⁷⁰.

Con los mismos trazos arcaicos, pero sumando esta vez el uso de la tercera persona de singular del verbo terminado en “*-eth*” también, en el mismo volumen de poemas se encuentra el soneto X dentro de “*Sonnets – Realities*” que dice:

when thou hast taken thy last applause, and when
the final curtain strikes the world away,

decimonónico del anticuarianismo que dio lugar al estilo anticuado de Walter Scott y del poema de Coleridge ‘*The Ancient Mariner*’, las ediciones en inglés medio de la *Early English Text Society*, y el trabajo de la Sociedad Filológica que se transformó en el Diccionario Oxford de la lengua inglesa.” (*The Oxford Companion of English Language* 1992: 80). (Nota: en adelante lo mencionaremos como OCEL.)

El estilo arcaico no es inusual en poesía. Así lo atestiguan los versos de poetas de varias épocas diferentes como Blake, Browning, Herrick, De la Mare, Binyon y Frost, por citar solo algunos. Aunque en el siglo XX el uso de estas formas ya no constituía una tendencia dominante, puede verse cómo la poesía de Cummings se incluye en una tradición de escritores arcaizantes.

⁷⁰ Antiguamente, la desinencia verbal de la segunda persona del singular de los verbos en inglés se formaba con la terminación “*-est*”, independientemente del tiempo o el modo del verbo.

leaving to shadowy silence and dismay
that stage which shall not know thy smile again,
lingering a little while i see thee then
ponder the tinsel part they let thee play;
i see the large lips vivid,the face grey,
and silent smileless eyes of Magdalen.
The lights have laughed their last;without, the street
darkling awaiteth her whose feet have trod
the silly souls of men to golden dust:
she pauses on the lintel of defeat,
her heart breaks in a smile—and she is Lust....

mine also,little painted poem of god (vv. 1-14, CP 124)

En este caso, la intención arcaizante ayuda a construir el tono solemne del poema, al imaginar que se está despidiendo a una persona que dio su última función antes de morir. Sin embargo, hacia el final del poema sorprende que esa persona que se menciona con el pronombre femenino “*she*” no es la Muerte, sino la Lujuria.

En los ejemplos citados, el uso de vocablos arcaicos o los usos arcaicos de la lengua aportan un tono de seriedad y solemnidad a los poemas tempranos de Cummings.

Extranjerismos

Otro de los ejes que se refieren a la dicción son los neologismos.

Es neologismo toda palabra que no pertenece todavía al léxico de una lengua, y que éste puede acabar aceptando o rechazando. Los neologismos puede [sic] tener diversa procedencia (Molino y Tamine, 1982: 108): el poeta puede efectuar sus propias creaciones léxicas o puede tomar palabras de una lengua extranjera (Luján Atienza 1999: 106).

Dentro de estos neologismos, se agrupan los extranjerismos. Aunque puede llegar a ser una forma de ruptura del lenguaje, los vocablos extranjeros también aportan al mensaje una nota de color local, del matiz tradicional de la lengua foránea, que aunque tenga una traducción equivalente en el idioma que lo replica, el uso de esa traducción no tendría el mismo efecto ni la misma fuerza de significación que si se usan las palabras en el idioma que les da origen. Pueden ser también una forma de erudición, asemejándose entonces a los latinismos o helenismos en la poesía de distintas épocas. En Cummings podemos advertir varios extranjerismos en distintos poemas ya que el norteamericano gustaba de aprender idiomas, además de los que recibió en su formación académica a lo largo de su vida. Se destacan el francés, ya que París se transformó desde el primer día en que estuvo allí en su ciudad europea predilecta; el griego, que aprendió exhaustivamente en la escuela y la universidad; el italiano, y, en menor grado el alemán, que aparece en un solo poema.

El francés llegó a ser una lengua en la que Cummings podía expresarse casi tan libremente como en inglés⁷¹. En varios poemas, lo emplea para decir lo que en inglés sonaría demasiado chocante. Por ejemplo, el poema “little ladies more” (*CP* 56-57) en la sección “La Guerre” de *Tulips and Chimneys* está escrito en más del sesenta por ciento en francés. En este poema, el poeta homenajea a dos prostitutas

⁷¹ En 1931, Cummings “había también traducido recientemente ‘Frente rojo’ de Louis Aragón, el cual apareció en [la revista] *Literatura de la revolución mundial* en agosto de 1931. La traducción se había realizado como gesto de agradecimiento a Aragón quien había escrito una carta de presentación de [Cummings] a su cuñada en Moscú en 1931.” (Kennedy 1994a: 507).

(aunque aparece una tercera, amiga también de estas dos), Mimi y Marie Louise⁷², que él y su amigo Slater Brown conocieron al llegar a París durante la Gran Guerra. De ahí la pertinente inclusión de este poema en esta sección del libro. Los versos cuentan breves escenas que Cummings recuerda del tiempo que pasaron con estas mujeres y las describe con gracia: “*Mimi à / la voix fragile / qui chatouille Des Italiens*”⁷³ (vv. 5-8); también “*with the / long lips of / Lucienne*” (vv. 19-21); y

the putain with the ivory throat
Marie Louise Lallemand
n'est-ce pas que je suis belle
chéri? les anglais m'aiment
tous, les américains
aussi....”bon dos, bon cul de Paris”(Marie
Vierge
Priez
Pour
Nous) (vv. 9-18)

El juego de palabras con el nombre de la prostituta, *Marie*, al colocarlo junto a la jaculatoria de “*María Virgen, ruega por nosotros*” causa un efecto acertado de ironía. En este poema, el idioma es fundamental, ya que recrea las voces de esas mujeres que Cummings buscó a su regreso de los meses de detención en *La Ferté-Macé*, pero que nunca volvió a ver. La frase “*voulez-vous coucher avec moi?*” se repite dos veces (vv. 28-30 y 36) como frase típica con la que una de estas

⁷² Cummings realizó dibujos de estas dos prostitutas, archivos que hoy guarda la Universidad de Harvard. Kennedy en su biografía incluye dos miniaturas de estos bocetos. (Véase Kennedy 1994a: p. 144.)

⁷³ “Mimi la de la voz frágil que hace cosquillas a los italianos”

prostitutas encaraba a sus clientes en la noche de París. Además se intercala a lo largo del poema la primera estrofa como una especie de estribillo, pero con los versos cambiados, en reiterados hipérbatos (vv. 31-34; 50-52 y 59-60), como jugando con la misma idea pero desde distintas aristas:

little ladies more
than dead exactly dance
in my head,precisely
dance where danced la guerre. (vv. 1-4)

El siguiente poema pertenece a *Is 5*, y aquí también Cummings utiliza algunas frases en francés.

along the brittle treacherous bright streets
of memory comes my heart,singing like
an idiot,whispering like a drunken man

who(at a certain corner, suddenly)meets
the tall policeman of my mind.

awake
being not asleep,elsewhere our dreams began
which now are folded:but the year completes
his life as a forgotten prisoner

—“Ici?”—“Ah non, mon chéri;il fait trop froid”—
they are gone:along these gardens moves a wind bringing
rain and leaves,filling the air with fear
and sweetness....pauses. (Halfwhispering....halfsing

stirs the always smiling chevaux de bois)

when you were in Paris we met here (vv. 1-14, CP 305)

Aquí el hablante rememora los sueños perdidos con su amada, mientras pasea por las calles de París. En el poema se mezclan sentimientos y pensamientos: el corazón “suddeny)meets /

the tall policeman of my mind” (vv. 4-5). Al pasar por un lugar recuerda la calesita donde solían reunirse con ella (“*the always smiling chevaux de bois*”⁷⁴ v. 13) y viene a su memoria una conversación de algún paseo donde la invitaba a detenerse, quizá para disfrutar del paisaje o descansar un momento. Entonces, el diálogo entre los dos (“—‘*ici?*’—‘*Ah non, mon chéri; il fait trop froid*’—”⁷⁵ v.9) se asemeja al frío que hay ahora entre ellos. Aunque en este poema hay menos versos en francés, su uso contribuye estratégicamente al mensaje, el uno por ser un breve intercambio que resulta casi agorero, el otro por constituirse en metáfora ajustada. Este poema fue escrito varios años antes de ser publicado en 1926, cuando Cummings se encontraba viviendo en Europa y, como cuenta Kennedy en *Dreams in the Mirror*, al sentirse solo y extrañar a Elaine (Orr, su primera esposa) se inspiró y compuso este soneto (Kennedy 1994a: 239).

Los otros idiomas—el italiano, el griego y el alemán— se reducen a un puñado de poemas, por los que se analizarán juntos. El italiano llegó a Cummings de mano de Charles Grandgent, “*a philologist, a literary historian, and an interpretive critic, (...) the foremost Dante specialist in the English-speaking world*”⁷⁶(Kennedy 1994a: 60), ya que Cummings asistió a su curso en su último año como estudiante de grado en Harvard. Dante despertaría gran interés en el joven poeta y prueba de eso es el soneto “II”⁷⁷ incluido en *Etcetera: The Unpublished*

⁷⁴ La frase en francés significa “caballos de madera”

⁷⁵ “—¿Aquí?”—“Oh no, no querido; hace mucho frío”

⁷⁶ “un filólogo, un historiador literario y un crítico interpretativo, (...) el más destacado especialista en Dante en el mundo anglosajón”

⁷⁷ En este caso Cummings escoge un soneto petrarquista todas siguiendo las formalidades de esta forma. La ausencia de cualquier reinterpretación donde se pueda

Poems (CP 911) en honor al poeta de “*L’Italia.*” (v. 4). Además, sus versos se reflejan en el poema de Cummings “yours is the music for no instrument”⁷⁸. En este poema, los versos finales dicen:

In this at least we have got a bulge on death,
silence, and the keenly musical light

of sudden nothing...la bocca mia “he
kissed wholly trembling”

or so thought the lady. (vv. 11-14,
CP 160)

en referencia al episodio del “Infierno”, de la *Divina Comedia*, Canto V, donde Dante conversa con Francesca y ella le cuenta sobre ese beso en la boca que recibió de su amado Paolo, todo tembloroso.

Por otro lado, podemos citar al menos dos instancias donde Cummings recurre al griego⁷⁹: el primer poema pertenece a *Tulips and Chimneys*, “one April dusk the” (CP 84); en él Cummings recuerda un viejo restaurante (El Partenón) al cual él y sus amigos solían ir. El poema tiene un tono casi nostálgico recordando el lugar poco glamoroso que el poeta homenajea describiendo como “*a mid-victorian attic which is known as /*

apreciar la marca cummingsiana podemos atribuirla a la época temprana en la que fue escrito este soneto.

⁷⁸ Kennedy brevemente comenta este poema en su biografía de Cummings (1994a: 237-238).

⁷⁹ Para esta sección del presente trabajo, recurrimos a la sección “Notes on the Writings of E. E. Cummings” escrita por el Dr. Michael Webster, profesor asociado de la Universidad Estatal Grand Valley, en Michigan. El Dr. Webster es el editor y *webmaster* de *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society*. Pueden encontrar las notas en la siguiente dirección electrónica: <http://faculty.gvsu.edu/websterm/cummings/notes.htm>.

Ο ΠΑΡΘ'ΕΝΩΝ" (vv. 8-9). En el poema, se describen los personajes, "*dirty circle of habitués their / faces like cigarettebutts, chewed / with disdain*" (vv. 18-20), y la suciedad del lugar:

(...) laid
before me bread
more downy than street-lamps
upon an almostclean

plate (vv. 29-33)

Lo sórdido del sitio, sin embargo, no lo detiene para disfrutar el momento. El restaurante está situado en una calle desagradable ("*i entered a mad street whose // mouth dripped with slavver [sic] of / spring*" vv. 4-6) que parece combinar con la escena del restaurante escaleras arriba ("*chased two flights of squirrel-stairs*" v. 7) Este poema, de la época temprana de la producción de Cummings, corresponde a la etapa en que, gracias a sus amigos en Harvard, el joven poeta empezó a incursionar en la noche de Boston, fuera de los límites del alto círculo de la universidad (Kennedy 1994a: 85).

En el mismo libro aparece el soneto "when i am in Boston, i do not speak." (CP 116), cuyo escenario es un deteriorado café donde sus dueños sirven "*...one perfectly smooth coffee / tasting of hellas*" (vv. 9-10). La palabra "*hellas*" se usa para designar a Grecia y junto a ella, su tradición y cultura milenarias, expresadas en el típico café con los dulces ("*paklavah meeah.*" v. 11). En medio de esta escena el hablante recuerda ("*...i gaze on the cindercoloured little ΜΕΓΑ / ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΟΝ ΥΠΝΟΥ*" vv. 13-14). El mensaje del cartel que ve en la pared transmite entre líneas el ideal

helénico, ya que es un “Gran Hotel Griego Para Dormir” (¿para qué más son los hoteles?). La idea del sueño no es literal, sino que se constituye en espejo de su “caída a la realidad” fuera de las puertas del mundo exclusivo de Harvard. Aunque el lugar esté deteriorado, también simboliza su contacto con un mundo más real, ya que mientras vivió en su casa, esos lugares le estaban vedados. Esto se debe a que Estlin creció en “*a curious background for a rebel poet. (...) Cambridge in the early 1900s ... good manners, tea parties, Browning, young women with their minds adequately dressed in English tweeds*”⁸⁰ (Rotella 1984: 215). Otro ejemplo del uso del griego es en el poema “out of a supermethamathical subpreincestures”⁸¹ (*CP* 425), que apareció en *No Thanks* (1935). Este poema está cargado de referencias culturales de la época, como por ejemplo la vedette Sally Rand⁸² y la feria mundial celebrada en la ciudad de Chicago entre 1933-34, en la cual una de las mayores atracciones fue la mencionada bailarina. El poema expresa el visceral rechazo que Cummings tenía por todos los avances tecnológicos⁸³ a la vez que refleja la aversión que tuvo desde niño hacia las matemáticas. En cuanto a los extranjerismos, el verso 9, “*for know all men(χαίρετε)*”, contiene el verbo griego en su forma imperativa *χαίρετε*, término que el mismo Cummings aclara en el siguiente verso, “*as it was in the beginning it(rejoice)*”. Esta invitación al

⁸⁰ “un origen extraño para un poeta rebelde. (...) Cambridge a principios de siglo (XX)... buenos modales, meriendas de té, Browning, mujeres jóvenes con sus mentes vestidas adecuadamente con trajes de tweed ingleses”

⁸¹ En este mismo poema también encontramos una frase en francés, “à la vallee”, que significa “en el valle”.

⁸² Cummings utiliza solo minúsculas al escribir su nombre.

⁸³ En su biografía *Dreams in the Mirror* Kennedy menciona que Cummings no permitía que hubiera una radio en su casa (388) ya que aseguraba que podía usarse con fines persuasivos en temas políticos y sociales.

regocijo tiene origen en todas aquellas cosas que nos hacen estar vivos, representadas en el poema en la vitalidad que la bailarina muestra delante de su público en esa feria y que se contraponen a la quietud, o artificialidad, de los medios tecnológicos. Precisamente esa palabra, quince años más tarde, daría nombre a uno de los libros de poemas, *Xaipe*⁸⁴.

El último ejemplo que citamos es el poema donde se vale del alemán, idioma que también aprendió en sus años de estudiante en Harvard. En *Etcetera: The Unpublished Poems of E. E. Cummings*, bajo la sección “Friends”, se recopiló el poema que escribió en honor a su amigo y mentor en Harvard, Theodore “Dory” Miller, quien en 1914 se alejó de las aulas de Harvard para tomar un puesto en Princeton. El poema se titula “T.A.M.” y tiene forma de soneto:

Auf wiedersehen! We part a little while,
Friends away, till what time we meet again.
Of this our life, the hours of the sun and rain,
No palest flower the future can beguile;
Then let him frown his frown or smile his smile!
There are some things which have not lived in vain,
These which have made us men and which remain,
Tho' tide and time be lost 'twixt mile and mile.

Fear not, for thou shalt speak with me, my friend,
Who care not if this little journey's end
Lie past so great a gulf as never yields
One smallest murmur.—When the world's in sleep,
I will go out where God's white legions keep
A shining bivouac in celestial fields. (vv. 1-14, CP 925)

⁸⁴ Este libro publicado en 1950 contiene numerosas sátiras y su publicación estuvo envuelta en una gran controversia alrededor del poema 46, por el cual Cummings fue acusado de anti-semitismo. El título, creemos, es irónico.

Aunque el poema parece tener un tono de despedida definitiva, en realidad solo se refiere a una separación temporaria. Sin embargo, “[a]lthough Miller was always inviting EEC to visit him in Rochester or in Princeton, EEC never accepted these invitations. The friendship waned. Miller died early—June 30, 1929 in Paris”⁸⁵ (Kennedy: 495n). En este poema, hay ejemplos también del uso de arcaísmos, como el pronombre y el verbo correspondiente “*thou shalt*” (v. 9) y un término francés, “*bivouac*” (v. 14), y ya que Dory fue su profesor de griego, no de alemán, las palabras en estos idiomas extranjeros parecen estar fuera de lugar.

Dialectos

Para concluir con el tema de léxico, nos enfocaremos en el uso del dialecto en la poesía de Cummings. Luján Atienza lo enmarca en el eje diatópico⁸⁶ dentro de la multiplicidad de características psicológico-sociales del vocabulario y especifica que “las diferencias dialectales envuelven también peculiaridades sintácticas y fónicas” (1999: 105). Así pues, el dialecto que se destaca especialmente en los poemas de Cummings es el que hablaban los habitantes de la ciudad de Nueva York, que se conoce comúnmente como “*New*

⁸⁵ “aunque Miller siempre invitaba a Cummings a visitarlo en Rochester o en Princeton, EEC nunca aceptó estas invitaciones. La amistad se debilitó. Miller murió prematuramente, el 30 de junio de 1930 en París”

⁸⁶ El *Diccionario de la Real Academia Española* define diatópico como lo que se dice de “los fenómenos que se producen en una lengua en virtud de su extensión geográfica” (DRAE: 2001).

*Yorkese*⁸⁷. El primer ejemplo es el poema XI y pertenece a *Is* 5:

Now dis “daughter” uv eve(who aint precisely slim)sim
 ply don’t know duh meanin uv duh woid sin in
 not disagreeable contras tuh dat not exacly fat

 “father”(adjustin his robe) who now puts on his flat hat
 (vv. 1-4, *CP* 238)

El breve poema contiene varias de las características de pronunciación típicas de este dialecto, por ejemplo el no pronunciar la “r” (“*woid*” v. 2)⁸⁸, el no pronunciar la “t” al final de las palabras (“*contras*” e “*exacly*”, v.3) o la “g” (“*meanin*”, “*adjustin*” vv. 2 y 4 respectivamente), el cambiar “*th*” por “*d*” (“*duh*”, “*dat*”, vv. 2 y 3 respectivamente), además de las notables alteraciones en los sonidos vocálicos. Las palabras encerradas entre comillas inglesas llaman la atención a primera vista y llevan al lector a pensar que se trata de un poema acerca de un padre y una hija. Las descripciones adjetivas opuestas en los versos 1 y 3 (“*who aint precisely slim*”) y “*not exacly fat*” respectivamente) también resultan llamativas. La referencia a la mujer como “*daughter’ uv eve*” (v. 1) enseguida remite a la idea del pecado, presente en el libro del Génesis, que se nombra en el siguiente verso. El juego de palabras logrado al usar el término “*robe*” (v. 4) es un golpe de efecto magnífico para el significado del poema, ya que en

⁸⁷ “*New Yorkese* [en la década de 1890]: un término informal y a menudo peyorativo para referirse al lenguaje de la gente en o de la ciudad de Nueva York” (*OCEL*: 1992).

⁸⁸ Por alguna razón, sí está la “r” en “*daughter*” y en “*father*”. Quizás se deba esto a que estas palabras son demasiado importantes en el poema o porque aparecen entre comillas.

inglés, dicha palabra se refiere tanto a un traje de ceremonia, a una bata, como a una sotana. Si a esto se suma el verso final del poema (“*who now puts on his flat hat*”, v. 4), refiriéndose al típico sombrero aplanado que usan los religiosos de distintas denominaciones, la imagen es completamente perturbadora. Este poema pertenece al grupo de poemas satíricos de *Is 5*; “[p]arody, pun, slang, and typographical distortion are called into being by the urgencies of the satirical mode, which requires the dramatic rendition of scorn, wit, and ridicule”⁸⁹ (Friedman 1964: 47).

En segundo lugar, para ejemplificar el uso de los dialectos, analizaremos el poema 15 de *No Thanks*, “one nonsufficiently inunderstood” (CP 398). Este poema es, también, una sátira, en este caso a la figura de *Santa Claus*, o Papá Noel como se lo conoce en algunos países de habla hispana. El protagonista del poema, “one nonsufficiently inunderstood / re” (vv. 1-2), junto al hablante detestan a *Santa Claus*; ellos

consid
 (notb- notbr- notbre- notbrea-k
 The kid)
 er Santa Claus a criminal(hears Darwin;asks about Death)
 concept (vv. 7-9)

Entre medio del “concepto criminal” se entrelazan por un lado la descripción de este hombre/cosa que tartamudea (v. 5), y por otro las referencias a Darwin y a la muerte, quizás como preguntándose por el origen y por el destino de las personas.

⁸⁹ “la parodia, el juego de palabras, la jerga, y la distorsión tipográfica son creados por las urgencias del modo satírico, que requiere la interpretación dramática de desprecio, ingenio y burla”

Además, relacionado con la mención a Darwin, las descripciones de las personas son todas casi científicas o zoológicas (“*one nonsufficiently inunderstood / re*” vv. 1-2; “*hairlesschested females*” v. 9; “*nonelastic male*” v. 10; y “*joybegotten whelps*” v. 11)⁹⁰, como si estuvieran denominando animales en lugar de personas. Después hay una apóstrofe llena de sinsentidos y con una referencia mitológica, a la vez que bíblica, que parece desconectada de todo en el contexto del poema (“*like Jonah and The Whale*”⁹¹, v. 12). Los versos finales del poema usan el *New Yorkese* en forma de carta:

:oiwun uhsoi riote runow dutmoi
 Jak roids wid yooze
 Vury Sin Silly
 :oi (vv. 13-14)

Al igual que en el poema anterior, las modificaciones fónicas son las más notorias, con las deformaciones de las vocales como obstáculo más grande para lograr una decodificación correcta del mensaje⁹². Un detalle extra que es necesario conocer para darle una interpretación final a la ironía del poema es que en esta breve carta, “*Jack*” no es una persona

⁹⁰ Cada una de esas palabras significan, respectivamente: cosa, hembra, macho y cachorro.

⁹¹ El episodio de Jonás y el gran pez se encuentra en la *Biblia* en el libro epónimo (Jon. 1: 17 y Jon. 2: 1-10). La referencia a Jonás también aparece en las culturas (Doane: 2007). En literatura, “Jonás ha aparecido en obras de autores tales como Thomas Lodge, Francis Puarles, Herman Melville, James Bridie, Robert Frost, Aldous Huxley y A.M. Klein” (*MWEL*).

⁹² “*I want to say right here right now that my jack rides with you. Sincerely, I*”. (“Quiero decir aquí y ahora que mi *guita* pasea con usted. Atentamente, yo”). Al momento de traducir la frase, la única frase que nos faltó fue “*right here*”. Al consultar las notas del Prof. Michael Webster luego de intentar una traducción propia, pudimos corregir el error.

sino que se refiere al dinero (en el argot norteamericano). Entonces, al notar este detalle, toda la ironía del poema toma forma. Una vez más, el uso del dialecto típico de la ciudad de Nueva York de principios del siglo pasado le da un efecto que es apropiado a la crítica hacia la sociedad masificada que hace Cummings en su poema.

Por último, citamos el poema VII de *1 x 1*, “ygUDuh” (CP 547). En *Dreams in the Mirror*, Richard S. Kennedy comenta que Cummings reaccionó con preocupación frente a la declaración de guerra de los Estados Unidos a Japón en diciembre de 1941. “*The hatred that began to be engendered against the Japanese troubled him, and he was inspired to write a skillfully patterned satire about the inarticulate sputterings of that racially tinged rage*”⁹³ (1994a: 391). Años más tarde, Kennedy leyó este poema como parte de la selección elegida para cerrar los festejos por el centenario del nacimiento de Cummings, “*thus sustaining his reputation as a superb performer of the more vernacularly challenging of Cummings’ poems [sic]*”⁹⁴ (Stehle 2003: 27-28).

ygUduh

ydoan
yunnuhstan

ydoan o
yunnuhstan dem

⁹³ “El odio que comenzó a gestarse contra los japoneses lo preocupó, y se sintió inspirado a escribir una sátira hábilmente modelada acerca de las salpicaduras inarticuladas de esa furia teñida por el racismo”

⁹⁴ “confirmando así su reputación como un intérprete magnífico de los poemas más desafiantes en lengua vernácula escritos por Cummings”

MARÍA VICTORIA MUÑOZ

yguduh ged

yunnuhstan dem doidee

yguduh ged riduh

ydoan o nudn

LISN bud LISN

dem

gud

am

lidl yelluh bas

tuds weer goin

duhSIVILEYEzum (vv. 1-16, *CP* 547)

En este caso, las diferencias fónicas y sus representaciones escritas son aún más radicales puesto que el poema no tiene otro contexto más que estos versos. El mensaje es, al igual que en los demás casos, de denuncia a la sociedad. El hablante es un habitante de Nueva York que habla de las causas de la guerra⁹⁵ y, con muy mal carácter, trata de explicarles, o más bien de adoctrinar a quien(es) está(n) con él, qué sucede. En todo momento se dirige a él o los demás, usando el pronombre “you”, como mostrando que él sí sabe, sí entiende, y los otros no. El mensaje es breve y se repiten algunos versos como si este hablante no pudiera seguir el hilo de sus palabras. Su actitud connota un rechazo hacia el extraño, el extranjero, así como una actitud displicente hacia los están en la escena del poema, y así lo denota su vocabulario⁹⁶. Califica a los japoneses

⁹⁵ Se refiere a la Segunda Guerra Mundial.

⁹⁶ “You GOTTA. You don’t, you don’t understand. You don’t know, you don’t understand them. You gotta get. You understand them died. (?) You gotta get rid of. You don’t know nothing. LISTEN buddy LISTEN. Them god-damn little yellow bastards,

de “pequeños bastardos amarillos” a quienes los norteamericanos (“*weer*” v. 15) deben civilizar. Creemos que vale la pena detenernos en esta última palabra ya que, aunque para usar el dialecto neoyorquino se requiere la alteración del vocablo original, el que Cummings elija colocar en mayúsculas “*SIVILEYE*” en el último verso (palabra compuesta, claramente por *SIVIL*, es decir *civil*, y *EYE*, que además de significar ojo en inglés, este término, en contexto cummingsiano es el sucedáneo del pronombre de primera persona de singular “*I*”, ya que son homófonos), no parece una mera coincidencia, reforzando aún más la idea de que “ellos”, los seres civilizados, salvarán al enemigo de la barbarie.

Hemos analizado en esta primera parte de la exégesis cómo la tradición está profundamente enraizada en la poesía de Cummings, en muchos de sus géneros aunque en diversos grados y con diferentes elementos. Esta variable ha sido minimizada por la crítica por largo tiempo, cuando no completamente ignorada por muchos de los comentaristas de su obra. Aquellos que sí la abordaron, no han hecho un estudio que intente abarcar los rasgos tradicionales más exhaustivamente. Por ello, nuestro libro intenta revelar con la mayor claridad posible, y con las restricciones obvias en un trabajo de investigación que no pretendemos sea exhaustivo, que la tradición resulta central en la poética de Cummings.

we're going to civilize them" (“Tenés que. Vos no, vos no entendés. Vos no sabés, vos no los entendés. Vos tenés que. Vos los entendés morir (?). Vos no sabés nada. ESCUCHA amigo ESCUCHA. A estos pequeños bastardos amarillos, nosotros los vamos a CIVILizar”).

MARÍA VICTORIA MUÑOZ

la innovación en la obra poética de e. e. cummings

Petals on a wet, black bough.

Ezra Pound

En un ensayo sobre la innovación poética, George Swede señala que la creatividad puede darse en un ámbito tanto universal como personal. "*Creative acts are universal when they stand out as unique and valuable in the history of the human race*"¹ (Swede en Shavinina 2003: 471). Esta opinión está en total consonancia con el ensayo de T. S. Eliot "Tradition and the Individual Talent" al cual nos hemos referido previamente en este libro. Swede sostiene también que,

[f]or a poem to be considered as universally creative or innovative, it must possess the two criteria mentioned earlier, i.e. be both original and meaningful. These two general characteristics are paramount. No matter how well written, a poem will not be published in a respected journal unless it meets both these criteria² (Shavinina: 471).

¹ "Los actos creativos son universales cuando sobresalen como únicos y valiosos en la historia de la humanidad"

² "para que un poema sea considerado universalmente creativo o innovador, debe poseer los dos criterios mencionados anteriormente, es decir, ser tanto original como significativo. Estas dos características generales son de suma importancia. No interesa cuán bien escrito esté, un poema no será publicado en una revista respetable a menos que cumpla con estos dos criterios."

En este capítulo intentaremos mostrar al lector que la obra de Cummings cumple con ambos criterios. Para tal fin, hemos seleccionado la forma, la tipografía y la puntuación, y la sintaxis como elementos de análisis.

La forma

Se pueden encontrar incontables categorizaciones de formas literarias. Luján Atienza destaca que “se puede hacer una distinción bastante clara entre géneros codificados, o géneros clásicos, y géneros modernos o ruptura del marco genérico” (1999: 26). En la actualidad, esta tipificación ya no es válida puesto que

las categorías genéricas se desdibujan, se confunden, se subvierten, etc., de modo que resulta raro encontrar en el siglo XX poemas que se adapten a un marco genérico tradicional, y cuando lo hacen es una prueba de virtuosismo, de ironía o un intento de renovar la tradición (1999: 23).

Cummings escribió una vez: “*For more than half a hundred years, the oversigned’s twin obsessions have been painting and writing*”³ (1965: 333). Quizás sea por eso, sumado al hecho de que en ambas artes este poeta-pintor se esforzó por conseguir siempre un estilo muy personal⁴, que sus formas poéticas resultan por demás innovadoras, aun aquellas que se consideran tradicionales.

³ “Durante más de la mitad de cien años, las obsesiones gemelas del arribafirmante han sido pintar y escribir” [Nota: hemos respetado la traducción casi literal para preservar el estilo de Cummings].

⁴ Respecto de este tema, se recomienda el ensayo de Milton A. Cohen “E. E. Cummings: Modernist Painter and Poet.” *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, No. 2 (Spring, 1990): pp. 54-74.

En primer lugar, en *Tulips and Chimneys* se encuentran, bajo la sección llamada “Impressions,” el poema IV cuya forma es imposible de clasificar en un formato tradicional.

the
 sky
 was
 can dy lu
 minous
 edible
 spry
 pinks shy
 lemons
 greens coo l choc
 olate
 s.

 un der,
 a lo
 co
 mo
 tive s pout
 ing
 vi
 o
 lets (vv. 1-21, *CP* 64)

Ya desde la forma, se nota a simple vista el experimento que Cummings trata de hacer en esta sección de “Tulips,” en la que incluyó poemas altamente descriptivos. Contrariamente a lo que podría pensarse, esta primera parte del libro no está solamente referida a la naturaleza sino, como dice Friedman, es más bien una referencia al estilo, ya que “*most of the ‘Tulips’*

are in free verse, representing 'natural' or 'organic' structures"⁵ (1964: 38). En su segunda *nonlecture* en Harvard, el mismo Cummings mencionó las etapas que su producción había atravesado hasta el momento (1952); en referencia a esta fase temprana dice: "[p]oetic period number one had been nothing if not individualistic, (...) combining fearless expression with keen observation."⁶ (1953: 28) Este poema es prueba de ello: el cielo no es simplemente azul o celeste o claro. A falta de poder expresar mejor lo que ese cielo le transmite, Cummings recurre a colores, sensaciones, alimentos, y adjetivos que lo asisten: "*candy lu / minous / edible /sry / pinks shy / lemons /greens cool choc / olate / s*"⁷ (vv. 3-11). La ausencia de puntuación también contribuye a la superposición de ideas-imágenes. Por otro lado, abajo (de ese cielo) pasa una locomotora. Claro que en este caso el humo que esta despidе no puede ser como el de los trenes convencionales: si el cielo tiene tantos matices, ¿cómo el humo podría ser gris? La chimenea de esta locomotora, para no ser menos, expulsa violetas. Resalta además la disposición de los versos que la describen, dispuestos en forma vertical, como el humo ("*vi / o / lets*" vv. 19-21). La descripción tiene ciertamente un tono infantil, algo travieso. Por otro lado, la cadena de adjetivos no necesariamente tiene cohesión, o lógica, pero cada uno de ellos aporta una característica que en el todo da un resultado fresco. Relacionado con esto, Von Abele subraya "*this poet's*

⁵ "la mayoría de los poemas en 'Tulipanes' están en verso libre, representando estructuras 'orgánicas' o 'naturales'"

⁶ "el período poético número uno había sido de lo más individualista, (...) combinando expresión audaz con comentarios agudos"

⁷ Si bien en el poema estos versos tienen espacios entre las palabras, para la cita en el párrafo hemos eliminado los espacios entre las palabras.

propensity for constructing polyadjectival chains, long strings of adjectives (...) almost always calculated to shock by their juxtaposition"⁸ (Von Abele 1955: 920). Esa es, precisamente, la sensación al leer el poema: la de conmoción. En una primera lectura, el lector debe acomodar no solo la forma, sino también la aparente falta de cohesión entre los adjetivos. En una segunda lectura, se asimilan una a una aquellas "pinceladas" que dan color al todo, quizá un proceso análogo al de observar una pintura de los impresionistas franceses. En el poema, es posible que al no saber cómo describir el cielo con los adjetivos habituales en la lengua inglesa, por ejemplo "*blue sky*", "*wide sky*", "*clear sky*", el poeta haya elegido yuxtaponer términos que indican colores, texturas y hasta sabores.

Como sugiere Luján Atienza, Cummings subvierte las formas tradicionales no como sátira, al menos en este caso, sino para demostrar las posibilidades expresivas de cada forma. En el caso de los sonetos, que como ya se dijo es una forma ampliamente usada por Cummings, la disposición de los versos en cuanto a la forma estrófica es tan variada como los temas que cada uno de estos poemas quiere transmitir. Baste como ejemplo de ello el que aparece a continuación. Este forma parte de *Is 5*. Está identificado por un número romano (XXXIV).

⁸ "la propensión de este poeta a construir cadenas poliadjetivales, largas series de adjetivos (...) casi siempre calculadas para conmover por su yuxtaposición"

life hurl my
yes, crumbles hand (ful released conarefetti) ev eryflitter, inga. where
mil (lions of aflickf) litter ing bright millions of S hurl; edindodging
whom are Eyes shy-dodge is bright cruMbs handful, quick-hurl edinwho
Is flitter crumbs, flutter crumbs are float fallin, g, allwhere:
a: crimbflitteringish is are floats ing fallall! mil, shy milbright lions
my (hurl flicker handful
in) dodging are shy bright eyes is crumb s (all) if, ey Es (v 1-8, CP 263)

Los versos aparecen en la hoja, como se puede observar a simple vista, en una posición que no es la habitual, ordenados de abajo hacia arriba como si fueran columnas, por lo que para su lectura, el lector debe girar la página noventa grados. Riding y Graves citan una reseña de *Is 5* en la que se menciona la cuestión de cómo aparece el poema en la hoja:

I know artists are always saying that a good painting looks as well upside down as any other way. And it may be true. The question now arises: does the same principle apply to a poem? But it is not necessary to answer the question; if a

poem is good, people will gladly stand on their heads to read it⁹ (1969: 76).

Al igual que la representación gráfica del poema en vertical, las palabras se presentan confusas, mezcladas, haciendo por momentos imposible entender qué trata de decir. Si se presta atención al primero y segundo versos, lo primero que se lee al rearmar la frase es *"my life crumbles"*¹⁰. El hablante de este desconcertante poema observa *"a handful of confetti fluttering everywhere"*, el confeti aleteando por todas partes, como los pedazos de su vida. Luego deviene un caos de palabras que se repiten, mezclándose descontroladamente, haciendo casi ininteligible el mensaje del poema. Las alteraciones silábicas, los fragmentos de palabras interrumpidas o incoherentes, son todos detalles que ayudan a una mejor comprensión de la sensación de esta vida que se destruye en *"millions of crumbs"*, como los restos de una galleta rota. Hacia el final del poema, las ideas, las palabras, quizás el ánimo del hablante, se van ordenando; entonces, *"my flicker hurl a handful [of looks], shy eyes are dodging crumbs of if. Yes"*¹¹. Como sostiene John Neihardt en una columna sobre la obra de Cummings,

⁹ "Sé que los artistas siempre están diciendo que una buena pintura luce tan bien puesta al revés que en cualquier otra posición. Y puede que sea cierto. Surge ahora el interrogante: ¿se aplica el mismo principio a un poema? Pero no es necesario responder la pregunta; Si un poema es bueno, la gente con gusto se parará sobre sus cabezas para leerlo"

¹⁰ "Mi vida se desmorona."

¹¹ Esta re-interpretación está hecha sobre la base del vocabulario característico en Cummings, así como su visión de la vida que hemos leído a lo largo de la investigación. No se han encontrado comentarios sobre este poema en la bibliografía a nuestro alcance que puedan ayudarnos a corroborar o corregir la interpretación que se le ha dado al poema.

Al respecto de la dificultad de la comprensión en poemas con tal desajuste sintáctico, Friedman, un experto en la obra cummingsiana, comenta: "[e]l truco es ser capaz de

[o]ne remembers (...) that there are highbrows who insist upon profundity in poetry. (...). In addition to roses, locomotives and elephants, Mr. Cummings tells us, he sometimes competes with Niagara Falls. No doubt he did so in the [previously quoted] torrential poem¹² (1926: 13).

En el siguiente poema de esta sección, perteneciente a *No Thanks*, Cummings dedica gran importancia a desarrollar sus ideas transcendentales, no de un modo meramente teórico sino, fiel a su estilo, tratando de explotar las posibilidades de su constante experimentación tipográfica¹³ y espacial. Norman Friedman reclama que la relevancia de esta combinación tema-forma no es totalmente justipreciada¹⁴; “*these poems should be seen as having central significance and not as being merely obsessive typographical doodlings. They are not jokes, much less are they poetic trivia*”¹⁵ (1964: 82).

A pesar de que *No Thanks* no fue organizado en secciones, Friedman considera que este poema pertenece a lo que, tomando el nombre de *Tulips and Chimneys*, podría ser

rearmar el orden de las palabras y, aunque he fracasado con muchos poemas, es generalmente cierto que las distorsiones sintácticas de Cummings pueden ser reconstruidas fácilmente” (Friedman 1960: 110).

¹² “uno recuerda (...) que hay intelectuales que insisten sobre la profundidad en la poesía. Además de rosas, locomotoras y elefantes, el Sr. Cummings nos cuenta, él compete a menudo con las Cataratas del Niágara. Sin duda lo hizo en el poema torrential [antes citado]”

¹³ Dedicaremos una sección a este tema más adelante, por lo que aquí solo nos referiremos a la forma del poema y cómo esta refleja su mensaje.

¹⁴ Y nosotros acordamos con él, y creemos que todavía no se le ha dado, aún hoy, el lugar que merece a la comunión entre forma y mensaje en los poemas de Cummings. Ese es uno de nuestros intentos en este libro.

¹⁵ “estos poemas deberían considerarse como de central importancia y no meramente como garabatos tipográficos obsesivos. No son bromas, mucho menos son trivialidades poéticas”

considerado como “Impressions” por su fuerte impronta visual, pero también como un poema de elogio¹⁶.

theys sO alive
 (who is
 ?niggers)

 Not jes
 livin
 not Jes alive But
 So alive(the

 s
 born alive)
 some folks aint born
 somes born dead an
 somes born alive(but

 niggers
 is
 all
 born
 so
 Alive)

 ump-A-tum
 ;tee-die

 uM-tuM
 tidl

¹⁶ Friedman lo agrupa de esta manera junto a otros cinco poemas. El uso de términos que son sensibles, como el caso que acá comentamos, o la palabra “kike” para referirse a los judíos, o “wop” para nombrar a los italianos, le valieron a Cummings críticas en contra (como las de Stanton Coblenz y Harry Roskolenko) y opiniones a favor (como la de William Carlos Williams y Leslie A. Fiedler). Quizás la frase que mejor define este asunto es la de Alex Jackson: “Cummings nunca es de aquellos que evitan emplear la palabra que quiere usar, dejando que las susceptibilidades caigan donde deban caer” (citado en Baum 1962: 176). Sobre este asunto, recomendamos la lectura de la Parte IX completa del libro de Baum.

-id

umptyumpty(OO—

!

ting

Bam-

:do)

,chippity. (vv. 1-29, CP 426)

La forma del poema es por demás descriptiva, como también el lenguaje utilizado en él. Si bien el término “*nigger*” puede sonar despectivo, no parece ser esta la intención de Cummings de ningún modo¹⁷. Por el contrario, el poema celebra la vivacidad de los negros ya que el hablante se mimetiza con su forma peculiar de hablar, e incluso, desde lo visual, con la flexibilidad de sus cuerpos al moverse. Hasta quizás el hablante puede que *sea* negro. El poema está organizado en forma de diálogo, de preguntas y respuestas, o apreciaciones relacionadas, que aparecen entre paréntesis. La puntuación en este caso sirve para delimitar la identidad de las partes involucradas en el diálogo, sin necesidad de explicitar nada más en el texto. Además, el uso de las mayúsculas intensifica la acentuación de algunas palabras, cuya ubicación en el poema no es para nada azarosa. Desde el primer verso donde el acento desde la grafía cae en “*sO*”, hasta el v. 18 donde la mayúscula se posa en la palabra “*Alive*”, el énfasis va rotando por distintas palabras de cada frase, como sincopando el mensaje, llenándolo de música. Por otra parte, desde el verso

¹⁷ Sobre la discusión sobre palabras que implican racismo, recomendamos el párrafo que dedica Friedman a esta cuestión (1964: 153-154).

19 hasta el final, el poema toma un inconfundible lenguaje que claramente se asocia a lo musical, lo que ayuda a reforzar lo transmitido por el lenguaje verbal, connotando así el entronque entre la raza negra y la música, particularmente con el *jazz*, el *gospel* y el *soul*. Las onomatopeyas que acompañan los últimos versos traen el eco de voces cantando *a capella* imitando el sonido de tambores, además del ritmo típico del jazz. Tanto es así que los versos “*ting / Bam- / :do*” (vv. 26-28) asemejan los platillos y tambores de la batería que van cerrando la canción, mientras que palabra final “*chippity*” representa una cadencia¹⁸ en el poema.

Conviene, antes de pasar a otro tema, hacer una breve mención a la forma soneto, que ya fue analizada en el apartado de tradición. En la poesía de Cummings esta forma tuvo amplia presencia y en cuanto a la forma estrófica, el poeta norteamericano experimentó en la disposición visual casi hasta agotar las posibilidades. Para dar ejemplos de ello, se puede retomar la lectura del poema III, *CP 305* (citado anteriormente en 3.2.3.) de *Is 5*: la disposición de versos por estrofa es la siguiente: 3, 2, 3, 4, 1, 1. Otro ejemplo en el que se juega con la forma, aunque desde un género más clásico, es el soneto 7 *CP 390*, de *No Thanks*: la distribución es en ese caso 1, 2, 3, 2, 3, 2,1 (lo que resulta en una forma de espejo). En *New Poems*, el último de los poemas nuevos que formó parte del volumen titulado *Collected Poems*, es el 22 *CP 484*, cuya disposición de versos por estrofa es 2, 4, 2, 4, 2, también resultando en una forma de espejo. Finalmente, se menciona el soneto 71 *CP 743*

¹⁸ “Cadencia: el cierre de una frase musical” (COD); “en particular, se refiere al patrón melódico que precede al final de una oración” (Cuddon: 1998).

de *95 Poems*: la disposición de los versos en cada estrofa es 1, 2, 1, 4, 1, 3, 2. Nuestro trabajo no pretende agotar el análisis de los poemas en toda su extensión por lo tanto en este párrafo citamos solo la estructura de los sonetos cuya forma es visualmente llamativa respecto al soneto tradicional, sin ofrecer la exégesis de cada uno de ellos.¹⁹

* * *

Las formas en la poesía experimental de Cummings adquieren una relevancia especial, ya que el poeta llevó a un extremo cada una de las estructuras tradicionales y se permitió experimentar otras (como en el poema vertical) para hacer que su poesía tuviera una presencia única en la página. Cada uno de sus poemas alcanza significación tanto en las palabras como en su visualización en la hoja. Es momento ahora de enfocar la atención en otro de los aspectos visuales de la poesía cummingsiana: la tipografía y la puntuación.

La tipografía y la puntuación

El esquema de análisis y comentario de poemas que propone Luján Atienza abarca todos y cada uno de los rasgos del poema, entre ellos, el aspecto gráfico. El lector toma conciencia de que aunque todo poema es pensado para ser dicho, es por su aspecto impreso que llega a conocerse. Esta sección se enfocará en el uso de relieves grafemáticos y la supresión de

¹⁹ Quizás esta sea una buena posibilidad de futuros trabajos de investigación en las que podamos relacionar la forma de estos sonetos con el mensaje que transmiten.

los signos de puntuación (o, por el contrario, su uso exagerado).

Al discutir la poesía de Cummings, la mayoría de sus críticos resaltan los aspectos de puntuación y tipografía ya que en este sentido su estilo es inimitable. *“Cummings has his own punctuation, his own typography, and not only his own speech and prosody, but his own grammar”*²⁰ (Baum 1962: 103). Para muchos otros, esta singularidad implica mera excentricidad. Para unos y otros es un asunto que no ha pasado desapercibido.

El primer ejemplo que se analizará es un poema del libro *Xaïpe*:

(im)c-a-t(mo)

b,i;l:e

FallleA

ps!fl

Oattumbll

sh?dr

IftwhirlF

(U!)(IY)

&&&

away wanders:exact

ly;as if

not

hing had,ever happ

ene

D (vv. 1-15, *CP* 655)

²⁰ “Cummings tiene su propia puntuación, su propia tipografía, y no solo su propio discurso y prosodia, sino su propia gramática”

En esta pieza literaria inmediatamente reverbera el poema del saltamontes (CP 396) ya que trata de otro animal, aunque esta vez un poco más grande: un gato. El poema tiene apenas más palabras que versos (sólo dieciocho palabras y quince versos) y más signos que palabras (veintiuno). Esta cuantificación nos da la idea de dónde está puesto el interés de Cummings. La descripción está organizada alrededor de los movimientos de este animal, todas acciones intervenidas por algún tipo de alteración en la tipografía o la puntuación: así el sustantivo gato aparece flanqueado por dos pares de paréntesis que encierran parte del adjetivo que lo modifica “(im)c-a-t(mo) / b,i;:e” (vv. 1-2), mientras que las tres letras del sustantivo mismo aparecen separadas por guiones. En tan solo dos versos se observan casi tantas alteraciones como es posible. Todos los signos de puntuación usados para intervenir el adjetivo indican algún tipo de pausa, aunque no definitiva, por lo que esa inmovilidad será temporal. Entre estos dos versos y los siguientes hay un espacio, y en ese instante el gato cae y a la vez salta, ya que los verbos yuxtapuestos dan idea de continuidad en la acción: el gato “FalleA / ps!” (vv. 3-4), es decir, cae, como agazapándose, y salta, como dispuesto a cazar un ratón o a jugar. Aparecen las mayúsculas, una al principio del verso, lo cual no es llamativo, y otra al final; ahí el lector percibe la novedad. En un análisis para probar el crecimiento en la poesía de Cummings, Von Abele establece cinco variables; tres que tienen que ver con lo técnico, y dos con lo temático. Entre las variables técnicas describe en detalle aquellas que tienen que ver con la puntuación. “*Rhetorical capitalization sometimes emphasizes (...) but quite frequently for no discoverable reason letters midway of words are*

honored"²¹ (916), como en este caso. Las mayúsculas, entonces, aparecen con el fin de resaltar la acción o simplemente de llamar la atención, lo cual se refuerza con el signo de admiración que corona la palabra "*leaps*".

Siguen dos acciones, flotar y caer, también yuxtapuestas, pero en este caso se le adiciona al final de la última un sufijo que no es típico de un verbo, sino de un adjetivo ("*fl / Oattumbll / sh?*" vv. 4-6). El animal flota, da una voltereta o realiza ambas acciones simultáneamente. Las palabras están seguidas por un signo de interrogación, como si en esta acción el gato dudara qué hacer a continuación, junto con el lector que queda desconcertado por la presencia del sufijo "*-ish*"²² sobre un verbo. Enseguida reacciona y sigue el movimiento. Al igual que antes, hay dos acciones consecutivas más ("*dr / lftwhirlF / (U)(IY)*" vv. 6-8), ambas realizadas completamente ("*fully*"), plenamente. El gato deambula, da un brusco giro, "*&&&*"²³ (v. 9) (aquí Cummings magistralmente impone suspenso al poema usando tres veces el signo *&*²⁴ y dejando un espacio para separar los versos que siguen):

away wanders:exact
ly;as if
not
hing had,ever happ

²¹ "El uso retórico de mayúsculas con frecuencia enfatiza (...) pero con bastante frecuencia las letras a mitad de una palabra son honradas sin ninguna razón aparente"

²² Usado sobre los adjetivos, la terminación *-ish* connota falta de definición, una cualidad aproximada, pero a veces indeseable. Estos usos del sufijo, en este contexto, ayudan a sumar indefinición a la acción del animal en el poema.

²³ Nótese que no hay espacios, hasta ahora, entre las palabras o los signos de puntuación que hemos analizado, sólo los espacios entre estrofas.

²⁴ Al signo "&" se lo conoce en inglés como "*ampersand*", y en los poemas de Cummings es recurrente y muypreciado.

ene

D (vv. 10-15)

Después de la acrobacia, el gato “se aleja como si nada hubiera pasado”. En esta sección final, sorprenden la inversión en el orden entre el verbo y el adverbio (“*away wanders*” v. 10), tres signos de puntuación (: ; y ,) y la mayúscula al final del poema. Al igual que en “r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r”, Cummings demuestra que estos signos y cambios no son un mero adorno. Todos y cada uno de los signos y palabras contribuyen a describir un gato, casi como en una filmación²⁵.

Los siguientes dos poemas pertenecen al último volumen de poemas de Cummings, *73 Poems*, publicado póstumamente. El que lleva el número 66, dice:

D-re-A-mi-N-gl-Y

leaves
(sEe)
locked

in

gOLd
after-
gLOW

²⁵ La palabra cine, el cinematoscopio original, deriva del griego κίνημα que significaba justamente movimiento. O sea, el cine filma la imagen en movimiento. El cine es, como dice Deleuze, imagen-movimiento (véase Deleuze: 1984). Este poema del gato es en sí mismo una imagen cinética. La palabra capta el movimiento, que se actualiza y pone en marcha la acción al (re)leer el poema.

Nota de la autora: agradecemos a la Dra. Elbia Difabio su oportuno comentario como miembro del jurado de la tesis que dio origen a este libro en referencia al vocablo griego del que proviene el término cine.

are

t

ReMbLiN

g

,;:::, (vv. 1-13, CP 838)

Aquí no hay yuxtaposición, por lo que el ritmo de lectura y de asimilación de la acción es mucho más sereno. El poema describe las hojas temblando en otoño, como en un sueño. Dicho así, se reduce a polvo toda la belleza que encierra este poema, que tiene rasgos que evocan un haiku, con la referencia a la naturaleza y a las estaciones. Sin embargo, a diferencia de la forma japonesa, la organización de este poema es diferente. Se intercalan en el primer verso mayúsculas y minúsculas en un patrón 1 - 2 - 1- 2 - 1 - 2 - 1, y estas secciones de la palabra están separadas con un guión, sin espacio entre ellas. Es como si no hubiese lugar para nada más que para este estado de ensoñación²⁶. Esto inmediatamente establece el tono del poema. A continuación se presentan los versos “*leaves / (sEe) / locked // in*” (vv. 2-5) que designa hojas encerradas, rodeadas. Esto está interrumpido por un paréntesis que contiene el verbo “*see*”, como un apóstrofe invitando al lector a ver esta maravilla que el poema despliega frente a sus ojos. Hay una mayúscula en medio, que ayuda a dar énfasis al apóstrofe, mientras que el paréntesis le aporta intimidad, como si fuese dicho en un suspiro. Luego el juego de palabras en los versos 6-8 (“*gOLd / after- / gLOW*”) está

²⁶ “*Dreamingly*” significa soñadoramente. Con la tipografía se logra una estructura de espejo, además.

ayudado por la presencia de estas mayúsculas que destacan la similitud visual, fónica y de sentido entre ambos vocablos²⁷. La preposición “*after*” seguida de un guión, como si fuese una parte de otra palabra, deja suspendido por un momento el hilo del poema; el lector queda absorto esperando el resto de la palabra, muy probablemente “*noon*”²⁸. A continuación deviene la acción: estas hojas están temblando. Una vez más, el verbo se presenta en movimiento visual: el gerundio, que esencialmente designa una acción en curso (“*t / ReMbLiN / g*” vv. 10-12), alterna mayúsculas y minúsculas, ahora en una proporción 1 – 1, evocando el movimiento de las hojas agitándose con el viento. Cierra el poema una seguidilla de signos de puntuación que también marcan una simetría en la disposición: “*,,:;:,,*” (v. 13). El movimiento de temblor continúa hasta el final, en un eco figurado en los signos dispuestos en el verso final. “La puntuación que se acumula”, dice Appratto, “se dispersa o aparece fuera de lo previsto por el canon (...), el uso no funcional del paréntesis, que se materializa como dibujo vacío (y por lo tanto, como pausa en el encadenamiento sintáctico)” (1996: 30), estas son algunos de los procedimientos que Cummings adopta para lograr “una modalidad de discurso poético no sólo inédita, sino fundadora de un concepto de mimesis a producir en la escritura” (29).

El otro poema que se analizará es el número 61²⁹.

²⁷ “*Gold*” es dorado, y “*glow*” es brillar o brillo.

²⁸ Esto completaría la palabra *afternoon* (“tarde”), la cual en el contexto parece apropiada.

²⁹ Kennedy cuenta que este fue el último poema que Cummings publicó en su vida, “uno que bien podría servirle como epitafio” (Kennedy 1994a: 484).

one

t
hi
s

snowflake

(a
li
ght
in
g)

is upon a gra

v
es
t

one (vv. 1-15, *CP* 833)

En este caso, se puede observar a simple vista que no hay ninguna mayúscula en sus versos. Esto aporta cierto tono de humildad e intimidad ayudando al mensaje total. De la misma manera, tampoco cuenta con ninguna puntuación aparte del paréntesis a mitad del poema. Según Horace Gregory, “*a deliberate economy in punctuation keeps the poem moving in space as well as stressing its images*”³⁰ (citado en Rotella 1984: 96). Queda entonces develar la estructura tipográfica con lo que dice y con lo que omite. El poema consta de ocho palabras, dispuestas en siete estrofas. Los primeros cuatro versos (“*one*

³⁰ “una deliberada economía de signos de puntuación mantiene al poema moviéndose en el espacio a la vez que acentuando sus imágenes”

//t/hi/s”) están en orden invertido³¹; esto se debe a que, por la organización del resto de las palabras y por la forma en la que Cummings secciona el último vocablo, en apariencia la misma palabra abre y cierra el poema, aunque como se verá, no es así en el nivel semántico.

Luego se presenta el primer verso largo, compuesto de una sola palabra, “*snowflake*” (v. 5), que significa copo de nieve. Este se constituye en el elemento central del poema, ya que en su fugacidad y fragilidad, condensa todo el tema del poema, que es la fugacidad y fragilidad de la vida. El paréntesis en el párrafo siguiente circunscribe la acción, el movimiento de esta pequeña partícula:

(a
li
ght
in
(vv. 6-10)

La elección del verbo “*alight*”³² resulta crucial para condensar en un solo vocablo dos acciones, ya que significa descender y establecerse. Por lo tanto, no parece una cuestión azarosa, sino más bien un ejemplo, quizás uno de tantos, de la meticulosa labor de Cummings en su pasión como poeta. Además, es notable que la palabra no aparezca en combinación con su verbo auxiliar (“*is*”) incluido en la próxima línea, sino aislada entre paréntesis, como si el movimiento tuviese en sí mismo una entidad separada de la realidad. El

³¹ La frase debería ser “*this one*”, es decir “este (uno)” en lugar de “uno este”.

³² “*alight*: (posarse) v. intr. descender y asentarse, venir a la tierra desde el aire” (COD: 1995).

gerundio está dispuesto en forma de triángulo, la cantidad de letras va creciendo en una estructura escalonada 1 - 2 - 3 letras respectivamente (vv. 6-8), y luego vuelve a decrecer mientras desciende 2 - 1 letras (vv. 9-10). Además, por el hecho de estar encerrado entre paréntesis parece como si la acción estuviese desarrollándose *sotto voce*³³, como en secreto.

Sigue el segundo y último verso extenso del poema, en el que se describe la posición del copo de nieve, concatenándose con los cuatro versos finales para así seccionar la palabra que termina de darle el tono total:

is upon a gra

v
es
t

one³⁴ (vv. 11-15)

Anteriormente, dijimos que el poema comienza y termina, en apariencia, con la palabra “one”, y ahora se ve claramente que es la forma en la que Cummings fracciona la palabra “*gravestone*”, lo que ayuda a lograr esa estructura en espejo de todo el poema. No solamente es el comienzo y el final lo que coincide sino la totalidad de la disposición en cuanto a cantidad de letras (con excepción del verso 11 que tiene una letra más que el 5). Este poema, y en general *73 Poems*, representan el tono más reflexivo y trascendental en la poesía

³³ “En voz baja” (término usado frecuentemente en música).

³⁴ Significa “está sobre una lápida”.

cummingsiana, una reafirmación de su cosmovisión así como de sus artilugios técnicos. En palabras de S. I. Hayakawa,

if one keeps his attention for a time strictly upon the lyrical verses (...), without permitting himself to be startled or shocked (and therefore sidetracked) by the *typographical fireworks* or the satire, he will find qualities in Cummings' poetry that are reminiscent of nothing so much as a sensitive and well-mannered child³⁵ (citado en Baum 1962: 93)³⁶.

* * *

Los poemas de Cummings están repletos de marcas sobre la palabra, íconos de puntuación y tipografía; "*word divisions, vagrant punctuation, tmeses, and promiscuously embracing parentheses*"³⁷ (Mason 2005: 94) son parte esencial de su exclusiva manera de hacer que su lector colabore activamente en la construcción de la experiencia estética que es constitutiva de la poesía.

La sintaxis

Luján Atienza dedica amplia atención a la sintaxis para el comentario de poemas. Para esto propone, a fin de organizar mejor el análisis, una clasificación de las figuras sintácticas, básicamente dividiéndolas en dos grandes grupos: "figuras de

³⁵ "si uno mantiene por un tiempo su atención estrictamente en los versos líricos (...), sin dejarse asustar o escandalizar (y por lo tanto desviarse) por los fuegos artificiales tipográficos o la sátira, encontrará cualidades en la poesía de Cummings que recuerdan nada menos que a un niño sensible y educado"

³⁶ El énfasis es nuestro.

³⁷ "la división de palabras, la puntuación errante, la tmesis y los paréntesis que abrazan promiscuamente"

dicción y figuras de pensamiento”, y aclara: “[s]e considera figura toda anomalía en la sintaxis por exceso, por defecto o alteración del orden” (1999: 145). Dado que la clasificación es muy extensa, la exégesis que proponemos solo incluirá algunas de estas figuras que aparecen en la poesía de Cummings.

Algunos de los estudiosos de la obra cummingsiana han notado la importancia de los experimentos en la sintaxis de sus poemas. *“Syntactic dislocation, or the distortion of ‘normal’ English word-order—even beyond the distortions usually acceptable in verse—is not too rare as a poet’s trick, but Cummings imposes on it some rare directions”*³⁸ (Von Abele 1955: 918). Sin embargo, el hecho de que los desplazamientos sintácticos sean de uso corriente en sus poemas, no simplifica el proceso de comprensión en el lector. Friedman explora este recurso en los poemas del norteamericano y explica que, dado que Cummings estudió griego y latín, su uso del inglés es similar al que tienen las lenguas flexivas. *“His is a calculated dislocation, far from being random or arbitrary; he has long memory and can keep the elements of a fairly involved sentence suspended almost indefinitely without losing his firm grasp on its structure”*³⁹ (1960: 109). La próxima sección, y última de esta exégesis, intenta arrojar luz sobre este asunto.

³⁸ “La dislocación sintáctica, o la distorsión del orden ‘normal’ de las palabras en inglés —aún más allá de las distorsiones generalmente aceptables en verso— no es infrecuente como truco de un poeta, pero Cummings impone sobre ella rumbos inusitados”

³⁹ “La suya es una dislocación calculada, lejos de ser aleatoria o arbitraria; [Cummings] tiene memoria a largo plazo y puede mantener los elementos de una oración bastante complicada suspendidos casi indefinidamente sin perder el dominio firme sobre su estructura”

Anáfora

Si bien Luján Atienza sólo circunscribe la anáfora a “la repetición de la misma palabra al principio de versos sucesivos” (1999: 145), otras fuentes consideran la repetición extendida a frases u oraciones contiguas también⁴⁰. Esta última visión, más ampliada, respaldará estas líneas. La anáfora es una figura recurrente en la poesía de Cummings, por lo que se citarán solo algunos ejemplos. En un poema que ya comentamos anteriormente, “i thank You God” (CP 663), se puede notar el uso de anáfora en frases sucesivas, dentro de la primera estrofa:

i thank You God **for** most this amazing
 day:**for** the leaping greenly spirits of trees
 and a blue true dream of sky;and **for** everything
which is natural **which** is infinite **which** is yes (vv. 1-4)⁴¹

En esta estrofa del soneto se repite no solo la preposición “for” seguida de frases que van desde un pronombre a una frase nominal (vv. 1, 2 y 3 respectivamente), sino también el pronombre “which” tres veces en el v. 4. En el primer caso, el de “for”, se usa para ejemplificar a qué aspectos de ese día maravilloso (“amazing / day” vv. 1-2) se refiere; nótese el uso de los dos puntos que, en este caso en particular, abren la

⁴⁰ “Anáfora: repetición de una palabra o palabras al comienzo de dos o más oraciones o en versos sucesivos, especialmente para efectos retóricos o poéticos. (...) La anáfora (a veces llamada epanáfora) se usa de manera más efectiva para enfatizar en prosa y sermones argumentativos y en poesía)” (MWEL). Una definición similar aparece en *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, de J.A. Cuddon (London: Penguin Books, 1998).

⁴¹ Todas las negritas son nuestras.

enumeración⁴². En el segundo caso, la reiteración contribuye a enfatizar, en orden creciente, logrando un clímax⁴³, aquellas cuestiones que considera elevadas. En la segunda estrofa del mismo poema también se observa la figura de anáfora en la repetición de la preposición “of” (“*day of life and of love and wings:and of the gay*”, v. 7), con el fin de sumar contundencia al mensaje por la acumulación de ideas enumeradas.

En el poema siguiente⁴⁴, “the great advantage of being alive” (CP 664), se repiten frases y palabras, ya textualmente ya con alguna variación, a lo largo de todo el poema. La primera frase que se reitera textual es “*that love are in we,that love are in we*” (v. 6), que está usada incorrectamente desde el punto de vista gramatical⁴⁵. Sin embargo, el armar la frase de esa manera deja así la puerta abierta para la siguiente anáfora: “*that we are in love,that we are in love.*” (v. 10), que es la otra frase rearmada. La palabra “love”, y los pronombres “i”, “you” y “we”, se repiten a lo largo del poema. En el verso 16, se presenta además un juego de palabras que entrelaza “*love are in we*” y “*we are in love*” (“*for love are in we are in love are in we;*”), que además parece un trabalenguas. El poema es una celebración del amor trascendental y la yuxtaposición de las frases, los juegos de palabras y las variaciones de una misma idea, connotan una idea de espiral ascendente que trasciende

⁴² Se hace esta salvedad ya que, como ya mencionamos, el uso de la puntuación en los poemas de Cummings no siempre responde al uso tradicional que tiene dicho signo en su uso corriente. En este caso particular, coinciden su uso tradicional y el que Cummings le da en el poema.

⁴³ El clímax es una figura sintáctica “no de la forma sino de un mismo contenido (...) en un orden creciente” (Luján Atienza 1999: 150).

⁴⁴ Tanto el poema citado anteriormente como este que mencionamos ahora son parte del volumen de poemas *Xaipe* de 1950.

⁴⁵ La frase correcta es “*that love is in us*”, que significa “que el amor está en nosotros”.

la mente hacia lo más elevado (“*that mind no more can disprove than prove / what heart may feel and soul may touch*”; vv. 3-4)

En el soneto “*in time’s a noble mercy of proportion*” (CP 683), también citado con anterioridad, se presentan diversas anáforas que se extienden a lo largo de toda la tercera estrofa, en la cual, como ya se comentó en el capítulo de tradición, resuena el mensaje del libro del Eclesiastés⁴⁶, casi textualmente:

there’s time for laughing and there’s time for crying—
for hoping for despair for peace for longing
—a time for growing and a time for dying:
a night for silence and a day for singing (vv. 9-12)

Primeramente, la frase “*there’s time*” se repite dos veces en el verso 9; en segundo lugar se encuentra la anáfora de las frases que encabeza la preposición “*for*”: esta es la frase que más se repite en esta estrofa, que aparece diez veces entre los versos 9 y 12⁴⁷; y por último, reaparece el sustantivo “*time*” pero con la adición del artículo indefinido (“*a time for growing and a time for dying:*” v. 11). (Si se extiende la noción de anáfora a una estructura oracional, también se repite “*a + sustantivo + for*” en los versos 11-12). Vale destacar la ausencia de comas en el v. 10.

⁴⁶La MWEL destaca precisamente esta similitud: “un ejemplo de anáfora es el famoso pasaje del Viejo Testamento (Eclesiastés 3: 1-2) que comienza: ‘Todo tiene su momento / y cada cosa su tiempo bajo el cielo (...)’” (MWEL 1995: 47). Además, el uso de la anáfora se extiende a gran parte del discurso bíblico en general, así como a proverbios, a canciones infantiles y a la oratoria, en discursos políticos.

⁴⁷ Siete de estas preposiciones van acompañadas de gerundios y las tres restantes de sustantivos.

En *73 Poems*, el identificado con el número 29, “the greedy the people” puede considerarse un ejemplo de anáfora en toda su extensión, si se toma en cuenta que lo que se repite es la estructura de cada estrofa. El poema dice:

the greedy the people
(as if as can yes)
they sell and they buy
and they die for because
though the bell in the steeple
says Why

the chary the wary
(as all as can each)
they don't and they do
and they turn to a which
though the moon in her glory
says Who

the busy the millions
(as you're as can I'm)
they flock and they flee
through a thunder of seem
though the stars in their silence
say Be

the cunning the craven
(as think as can feel)
they when and they how
and they live for until
though the sun in his heaven
says Now

the timid the tender
(as doubt as can trust)
they work and they pray

and they bow to a must
 though the earth in her splendor
 says May (vv. 1-30, CP 801)

Todas las estrofas están estructuradas de la misma manera, en lo que podría nombrarse como una hiper-anáfora⁴⁸. El juego de palabras del primer verso de cada estrofa implica una simplificación de una oración que, de ser correcta, excedería el número de sílabas⁴⁹, por lo que lo mantiene en la repetición del artículo “*the* + adjetivo + *the* + sustantivo o adjetivo”. En el segundo verso, siempre de cada estrofa, hay un paréntesis con la estructura “*as*+ ... + *as* + *can* + ...”, también una forma simplificada de “*as if ... were able to ...*”⁵⁰. El verso 3 repite la estructura “*they* + verbo + *and* + *they* + verbo”, con acciones que tienen que ver con el rasgo negativo que se está expresando (excepto en la estrofa final). A pesar de que el verso 21 (“*they when and they how*”) parece romper la anáfora, recuérdese que en este caso “*when*” y “*how*” actúan como verbo, en una figura que se conoce como metátesis⁵¹; en el verso 4 de cada estrofa la anáfora se construye sobre la frase “*and they* + verbo + frase preposicional”, excepto en la tercera estrofa, verso 16, que en cambio sitúa la acción en el verso anterior y luego la ubica en el espacio “*they flock and they flee / through a thunder of seem*”⁵² (vv. 15-16). Los versos

⁴⁸ Este neologismo es nuestro.

⁴⁹ La construcción gramatical correcta del verso 1 sería “*the greedier the people*”, que quiere decir “cuanto más codiciosa (es) la gente”, una adaptación de “*the sooner the better*” (“cuanto antes, mejor”).

⁵⁰ “Como si ... pudiera ser ...”, por ejemplo “como si todos pudieran ser cada uno” (v. 8).

⁵¹ Figura morfológica, “[c]onsiste en el empleo de una palabra como si perteneciera a otra categoría morfológica que no le es propia” (Luján Atienza 1999: 140).

⁵² “Se reúnen y huyen / a través de un trueno de apariencia”.

5 y 6 de cada estrofa pueden pensarse juntos: la anáfora comienza con “*though + the + sustantivo + in + artículo o adjetivo posesivo + sustantivo + say(s) + sustantivo*”⁵³. Estos versos revierten la debilidad expresada en cada estrofa y ofrecen la idea virtuosa que viene como una señal desde lo más elevado.

Cada estrofa, excepto la quinta y última, expresan alguna característica de los seres negativos o “*mostpeople*” como gustaba llamarlos. “*Mostpeople fancy a guaranteed birthproof safetysuit of nondestructible selflessness. If mostpeople were to be born twice they’d improbable call it dying—*” (CP 461), escribió en la introducción al mal llamado⁵⁴ volumen *Collected Poems*. Las sucesivas estrofas del poema muestran la codicia, el recelo, el miedo y la cobardía de estos seres, y cada vez muestran la otra cara de la moneda, la visión del aquí-y-ahora al que Cummings adhería desde lo más profundo de su corazón. La última estrofa, al contrario de las cuatro primeras, no muestra un vicio o una debilidad sino a seres piadosos (“*the timid the tender / (as doubt as can trust) / they work and they pray / and they bow to a must*” vv. 25-28), y como contrapartida reciben el mensaje de la estación de la plenitud: la primavera. Pareciera que hay aquí un error, o una paradoja. Sin embargo, para Cummings está perfectamente claro: las personas que se aferran con fanatismo a una religión (“*and*

⁵³ En este caso, también hablamos de metátesis, ya que “*why*” (v. 6) funciona como un adjetivo, al igual que “*Who*”, “*Be*”, “*Now*” y “*May*”. Es importante resaltar que estas palabras están escritas en mayúsculas, ya que expresan conceptos clave en la visión trascendental del mundo para Cummings.

⁵⁴ “*Collected Poems* de 1938 está en realidad mal titulado ya que contiene un poco menos de tres cuartos de los poemas publicados en formato libro hasta ese momento. Sin embargo, es verdad que toma una muestra representativa de los anteriores seis volúmenes” (Friedman 1964: 87).

they bow to a must" v. 28) caen en la misma categoría que los seres mundanos y vacíos. En este punto, al referirse a ellos como "tímidos", reverberan en el lector los mensajes bíblicos referidos a la salvación⁵⁵. Estas personas, en apariencia virtuosas, solo están atadas a una visión obligada que de verdad no sienten profundamente. Para Cummings, en su particular visión del mundo y de la vida, nada hay por encima de la Naturaleza, desde su esplendor, que les presenta a estos tibios seres la contundencia de la Primavera.

El último ejemplo de anáfora que aquí se propone, es un poema de *Unpublished Poems* con una forma muy peculiar, que originalmente apareció en *Adventures in Value*, una recopilación de fotografías de Marion Morehouse⁵⁶ y poemas de Cummings.

M in a vicious world—to love virtue
A in a craven world—to have courage
R in a treacherous world—to prove loyal
I in a wavering world—to stand firm

A in a cruel world—to show mercy
N in a biased world—to act justly
N in a shameless world—to live nobly
E in a hateful world—to forgive

M in a venal world—to be honest
O in a heartless world—to be human

⁵⁵ El Evangelio de Mateo 7: 13-14 se refiere a no optar por la comodidad y tratar de entrar en el Reino de los Cielos por la puerta angosta; por otro lado, el Apocalipsis en 3: 15-17 condena a aquellos tibios que creen que siendo ya ricos, nada les falta. Dios condena su tibieza.

⁵⁶ Marion Morehouse fue la tercera y última esposa de Cummings, quien lo acompañó hasta su muerte.

O in a killing world—to create

R in a sick world—to be whole

E in an epoch of UNself—to be ONEself (vv. 1-13, *CP* 903)

Este acróstico⁵⁷, que además está escrito con estructura de soneto, está dedicado a Marianne Moore, poeta muy admirada por Cummings, quien a su vez también sentía mucha admiración por el trabajo de Cummings.⁵⁸ Al igual que en el poema anterior, en este hay una gran anáfora general, ya que a simple vista el lector puede detectar que se repite con exactitud la misma estructura en cada una de las líneas, exceptuando la letra del nombre que conforma el acróstico. En este caso, se trata de una forma canónica a la cual, una vez más, Cummings da un giro que la separa de la tradición para acercarla a la innovación. La anáfora está sustentada sobre la misma base: comienza con la preposición “in” + artículo indefinido + adjetivo + sustantivo “world”, seguido de un guión largo el cual hace las veces de cesura, seguido de un verbo en infinitivo [+ adjetivo o adverbio]. Sin embargo, la repetición en

⁵⁷ “Breve composición en verso, estructurada de tal manera que una o más letras (tales como la inicial, la del medio o la final de cada verso), tomadas consecutivamente, forman palabras. (...) Los acrósticos eran frecuentes entre los griegos del período alejandrino. (...) Los monjes medievales también eran aficionados a los acrósticos, como lo eran los poetas de los períodos alto alemán medio y del renacimiento italiano” (*MWEL*).

Si bien en el caso del poema elegido las palabras no se construyen sobre las iniciales del nombre elegido, sí se asigna un verso para cada letra del nombre.

⁵⁸ Ya siendo jefa de redacción de la revista *Dial*, Moore recomendó una obra de teatro, *Him*, que había escrito Cummings, pronunciándose de esta manera: “Estoy dispuesta, en el caso del Sr. Cummings, a imponer a los suscriptores lo que creo no será de su agrado, porque la obra tiene mi completa aprobación estética” (Kennedy 1994a: 294).

este caso también puede analizarse como una instancia de paralelismo, ya que

una misma estructura sintáctica progresiva se repite en cada conjunto. (...) Hay que tener en cuenta que estas técnicas pueden abarcar un poema entero y entonces habría que estudiarlas como estructuradoras del poema, no meramente en el nivel morfosintáctico (Luján Atienza 1999: 178).

En este caso, la acumulación de lo expresado en cada verso sin duda ayuda a construir el perfil de la homenajead; en el primer hemistiquio Cummings utiliza una serie de adjetivos negativos cuya intensidad crece y que resaltan una característica negativa del mundo, oponiéndole en el segundo hemistiquio una virtud de la poeta (ej. "*in a vicious world— to love virtue*" v. 1). Esta anáfora se repite a lo largo de los primeros trece versos. Además, el último verso, con el sello inconfundible de Cummings, opone a una época de egoísmo ("*in an epoch of UNself—*" v. 13), la insuperable virtud de ser uno mismo ("*to be ONEself*"). Una vez más, como en el poema anterior, las palabras y letras en mayúscula no resultan azarosas sino por el contrario, invitan al lector a llevar la atención a lo más importante del mensaje.

Esta figura, si bien puede considerarse, al igual que las demás, como parte de una tradición, cumple en la poesía y el estilo de Cummings una función desde la innovación, ya sea por los pequeños cambios que el poeta introduce al usarlos, ya sea por los demás recursos poéticos que suma a ellos, ya desde la puntuación, ya desde la temática o la forma.

Geminación

“Hay otros tipos de repetición que no se sitúan en lugares específicos de la oración, y cuyo conjunto se puede abarcar con el nombre de geminación, aunque a veces la misma palabra se repite más de dos veces” (Luján Atienza 1999: 147). El efecto que se logra puede ser variado, por lo cual se deberá analizar cada ejemplo y ver la figura en cada caso particular.

Este poema pertenece a los poemas nuevos de la colección que publicó Cummings en 1938, que se conoce como *New Poems [from Collected Poems]*, y lleva el número 16:

beware beware beware
because because because
equals(transparent or

science must
bait laws with
stars to catch telescopes

)why.
Being is
Patience is patient is(patiently

all the eyes of these with listening
hands only fishermen are
prevented by cathedrals (vv. 1-12, CP 478)

En el verso 1 se repite la advertencia tres veces (“*beware beware beware*”); esto sorprende al lector ya que no hay información previa, y no sabe a qué atenerse. En este caso el efecto logrado es la insistencia sobre algo que *a priori* se presume delicado. En el segundo verso vuelve a presentarse la geminación, pero ya con la conjunción (“*because because*

because”) que explicará la causa de la advertencia. En este caso la suma de las tres no es mera insistencia, sino que la última palabra se va a constituir en sustantivo⁵⁹. Este hará las veces de sujeto de lo que sigue. La palabra “*because*” en la visión de Cummings tiene un sentido negativo, tiene que ver con el mundo de “*mostpeople*”, en lo efímero y superficial. El verso 3 comienza con el verbo “*equals*”, como si las palabras fuesen términos de una ecuación⁶⁰; al igual que en matemática, la ecuación se ve interrumpida por un paréntesis, otra de las figuras y marcas de puntuación que Cummings más utiliza en sus poemas. El paréntesis abarca 5 versos, si se considera que el signo de cierre del paréntesis aparece en el verso 7 y no junto a la última palabra del verso 6: “(*transparent or / science must / bait laws with / stars to match telescopes //*)” (vv. 3-7). Este paréntesis, en consecuencia, devela la ironía que subyace tras de la ciencia: no tendría su razón de ser si no existiera la Naturaleza: la ciencia necesita usar las estrellas como si fuesen carnadas que pescan telescopios. El uso de la palabra “*bait*” resulta entonces un antecedente significativo a lo que viene más adelante. El paréntesis cumple la doble función de esclarecer la realidad y a la vez interrumpir la ecuación que había empezado en el verso 1; ahora, después del cierre del paréntesis, la ecuación concluye: “*because equals why*”, que en la filosofía cummingsiana quiere decir que lo trascendente está por encima de lo racional. Una vez más, “*because*”

⁵⁹ Una vez más, la palabra adopta una categoría gramatical que no le pertenece, es decir, estamos en presencia de una metátesis.

⁶⁰ Recuérdese el comentario en el estado de la cuestión sobre el “álgebra del corazón”; aunque no es este el caso, podemos ver que la nomenclatura matemática es bastante común en la poesía de Cummings, quizás como forma de sublimar su desprecio por las ciencias duras. Este rechazo tiene su origen en su niñez, cuando tuvo que soportar estrictos maestros que dejaron en su vida un sello muy negativo.

representa el “*un-world*”, lo ficticio, y “*why*”, como en poemas anteriormente comentados, representa lo supremo, la sabiduría. Esta idea se refuerza inmediatamente en el verso que sigue, que, además, utiliza la mayúscula al comienzo del verso y de la palabra, una convención que Cummings no utiliza con frecuencia. Este caso cobra sentido desde esa idea de lo supremo recién observada. “*Being is / Patience is patient is(patiently)*” (vv. 8-9) podría ser un ejemplo de repetición con idea de intensificar lo que se dice. Finalmente, el paréntesis que vuelve a abrirse en el verso 9 dice algo que había quedado esbozado más arriba: la metáfora de la pesca. El poema concluye con el juego de palabras, también común en Cummings, de usar el sustantivo “*eyes*” para referirse al individuo, y por otro lado usando la figura del pescador⁶¹ no en su acepción bíblica, sino esta vez, en uno de sus significados que la simbología antropológica, especialmente Schneider, le asigna: el de descubridor (“*all the eyes of these with listening / hands only fishermen are / prevented by cathedrals*” vv. 10-12). Aquí, las catedrales, como en el poema que leyó en el Festival de Artes de Boston de 1957, “*i am a little church(no great cathedral)*”, simbolizan la fama y todo aquello que hace al hombre sentirse poderoso. Entonces, al entender esto, la metáfora de los pescadores se completa: aquellos que quieran realmente encontrar una verdad trascendente, no deben

⁶¹ “El acto de pescar equivale a la extracción del inconsciente de los contenidos profundos, de los ‘tesoros difíciles de obtener’ de que hablan las leyendas, es decir, de la sabiduría. (...) El pescador es el hombre capaz, como el médico, de actuar sobre las mismas fuentes de la vida, por el conocimiento que tiene de las mismas. Por esta razón, Parsifal encuentra al hombre del Graal como pescador” (Ciriot: 1992).

perderse en las grandes distracciones del mundo, un mundo de ciencias con carnadas efímeras.

El poema 13 de *95 Poems* presenta también varias instancias de geminación en sus versos.

So shy shy shy(and with a
look the very boldest man
can scarcely dare to meet no matter

how he'll try to try)

So wrong(wrong wrong)and with a
smile at which the rightest man
remembers there is such a thing

as spring and wonders why

So gay gay gay and with a
wisdom not the wisest man
will partly understand(although

the wisest man am i)

So young young young and with a
something makes the oldest man
(whoever he may be)the only

man who'll never die (vv. 1-16, *CP* 685)

La figura se presenta una vez más en cada estrofa, siempre en el primer verso de cada una. En los dos primeros versos recalca mediante la geminación la actitud tímida del hombre más valiente (“*so shy shy shy(and with a / look the very boldest man*”), creando así una paradoja, ya que estos conceptos se oponen. La contradicción continúa en el verso 3, ya que este

hombre atrevido apenas se atreve a enfrentar no importa cuánto lo intente (“*can scarcely dare to meet no matter // how he’ll try to try*”); en este verso, además, la forma en la que Cummings decide separar las palabras en diferentes versos, estrofas incluso, sumado esto a la total ausencia de puntuación a excepción del paréntesis, da lugar a cierta ambigüedad. En este caso se puede observar dicho paréntesis, como también sucede en todas las otras estrofas en algún punto, aunque en este poema no hay una simetría exacta en todas ellas. En este caso particular dicho paréntesis se abre en el verso 1 y se cierra en el 4, es decir que abarca casi todo este bloque de significado, a excepción de la exclamación del comienzo que contiene la geminación. En el 5 la geminación ocurre sobre el adjetivo “*wrong*”, aunque esta vez se abre un paréntesis que encierra la segunda y tercera repetición de esta palabra. Esto aporta cierta intensificación en la idea de erróneo, por lo cual podría también entenderse esta figura como repetición con énfasis⁶². En cualquiera de los casos, el último adjetivo va sumando el efecto de los dos anteriores para crear una idea de equivocación, pero inmediatamente la frase agrega un giro inesperado (“... *with a / smile at which the rightest man remembers there is such a thing // as spring and wonders why*”; vv. 6-8); el hecho de que este hombre tenga una sonrisa (en su cara) no concuerda con la idea inicial de error, y menos aún la idea de error con la de un hombre tan justo. La mención de la primavera, una vez más en la obra de Cummings, lleva al lector a recordar el credo personal del poeta, que por sobre todas las cosas respeta y valora al individuo y a lo natural. Frente a esta

⁶² Dice Luján Atienza: “Cuando el significado claramente se intensifica y se da a entender más de lo que se dice estamos ante una repetición con énfasis” (1999: 147).

maravilla de la naturaleza, el hombre, no importa que sea el más justo, se queda cavilando. El verso 9 utiliza la figura de la geminación para destacar la alegría (“*so gay gay gay*”⁶³) la cual aparece con una sabiduría tal que el hombre más sabio comprendería solo en parte (vv. 9-11). Aquí el paréntesis se abre para mostrar el contraste (“(*although // the wisest man am i*)” vv. 11-12), ya que aunque él fuese el hombre más sabio, tampoco podría entender completamente esa alegría. Por último, la geminación recae sobre, y en consecuencia destaca, la juventud (“*so young young young and with a / something that makes the oldest man / (whoever he may be)the only // man who’ll never die*” vv. 13-16). Hacia el final se crea otra paradoja con el contraste entre esa juventud y ese otro “algo” que hace al hombre más viejo ser el único que no morirá jamás. Todo en esta frase parece una contradicción; pero en una lectura entre líneas, se transmite claramente la idea de trascendencia, de experiencia. La figura de geminación, en casi todos los casos, ayuda a dar un matiz de insistencia, como una reafirmación de lo que se quiere decir, con excepción de lo que ya se comentó más arriba sobre el adjetivo “*wrong*”. Como dice Friedman, “*the true or actual world is now being seen by a poet who feels the weight of mortality and the nearness of death, and there is in this book, therefore, a new complexity of vision, a new sense of the cost of transcendence*” (Friedman 1964: 162). Si se presta atención a la progresión tanto de las

⁶³ Así define la palabra “*gay*” el diccionario Oxford: “desenfadado y despreocupado; alegre”, y también como “que se caracteriza por su jovialidad y disfrute”. También aclara: “la acepción de *gay* como homosexual se estableció en la década del ’60 como el término preferido por los hombres homosexuales para describirse a sí mismos. (...) La palabra *gay* no puede ser utilizada hoy fácilmente sin dar lugar a una especie de ambigüedad” (COD). En ningún caso, entonces, puede entenderse en este poema la palabra “*gay*” con el significado que hoy es de uso corriente.

palabras que la geminación destaca (*“shy”, “wrong”, “gay”, “young”*), a las personas a las que se asocian estas palabras (*“the boldest man”, “the rightest man”, “the wisest man”, “the oldest man”*) y a las características que los definen (*“a look”, “a smile”, “a wisdom”, “a something”*), se puede ver más claramente aún la progresión hacia lo trascendente en la idea que este poema transmite. Al final, ni siquiera es posible precisar con una palabra que lo defina claramente qué es ese “algo” que ha logrado el anciano que no morirá jamás.

Como último ejemplo de la figura de geminación, se comentará el 19 de *73 Poems*⁶⁴, “everybody happy?”:

everybody happy?
WE-WE-WE
& to hell with the chappy
who doesn't agree

(if you can't dentham
comma bentham;
or 1 law for the lions &
oxen is science)

Q:how numb can an unworld get?
A:number (vv. 1-10, *CP* 791)

Este poema es una sátira, una vez más, a la ciencia. La pregunta del inicio y su inmediata respuesta, donde se presenta la figura de geminación, hacen espejo con la pregunta y respuesta del final del poema, dándole cierta estructura circular. Sin embargo, las preguntas y sus respuestas son otras, no se repite el contenido. La pregunta del comienzo tiene un tono infantil,

⁶⁴ Recordemos que este volumen fue publicado póstumamente.

como de un payaso en un circo y los niños respondiendo en el público⁶⁵; también, puede ser una pregunta irónica sobre el mundo moderno, y su respuesta puede ser la representación fónica del francés “oui”. La geminación, en cualquier caso, parece destacar en esta respuesta un énfasis algo desmedido, más aún considerando que a continuación el tono es de cierto fastidio o impaciencia (“& to hell with the chappy / who doesn’t agree” vv. 3-4). Los versos 5 y 6 son un juego de palabras con el cliché “si no puedes contra ellos, úneteles”, pero usando el dialecto neoyorquino (“if you can’t dentham / comma bentham;”) ⁶⁶ y dándole a la frase un giro propio.⁶⁷ La idea de los versos 7 y 8 (“or 1 law for the lions & / oxen is science”) es irónica ya que parece querer reducir la ciencia a cosa de animales, siendo esta la lectura más superficial. El poema cierra con una pregunta y respuesta que continúan el juego de palabras, el juego lingüístico alrededor del cual se construye todo el poema. El concepto de “unworld” retorna como muestra del descontento que, como ya se ha comentado, Cummings tenía por la ciencia y el progreso. La pertinencia del adjetivo “numb”, que significa insensible, incapaz de sentir emoción, como descripción del no-mundo es por demás exquisita, y lo es más aún el uso de “number” en la respuesta.

⁶⁵ Baste nombrar el show de Gabi, Fofó, Miliqui y Miliquito, donde ellos constantemente preguntaban a los niños repetidas veces si estaban bien (si estaban felices).

⁶⁶ La frase de Cummings dice “if you can’t dent them, bend them” que significa “si no puedes hacerles mella, doblégalos”, como algunas personas dicen coloquialmente, “si no puedes con ellos, úneteles”.

⁶⁷ Aquí se debe total reconocimiento por el análisis de estas cuatro líneas del poema (vv. 5-8) a las “Notes on the Writings of E. E. Cummings” del Profesor Michael Webster, ya que sin su conocimiento de los aspectos culturales que encierran, este análisis no hubiese sido posible. Las notas pueden consultarse en su versión electrónica en: <http://faculty.gvsu.edu/webster/cummings/notes.htm>.

A primera vista, esa palabra parece denominar al sustantivo que significa número; sin embargo, esa palabra también es la forma de comparación del adjetivo recién mencionado “*numb*”. A la pregunta “¿Cuán insensible puede ser el no-mundo?”, una posible respuesta es el juego de palabras con “número”, que claramente simboliza a las matemáticas y demás ciencias duras, y otra es “más insensible”, como si esa anatema no tuviera fin. En una u otra interpretación, la extrema sutileza planteada por el vocablo elegido, es otra prueba más del talento de Cummings al escribir poesía.

Epifonema

En la categorización de figuras que hace Luján Atienza, se incluye “toda la serie de figuras que tienen como base la interrogación y la exclamación, y que contienen igualmente implicaciones pragmáticas.” (1999: 169). De las exclamaciones, una en particular destaca: “la sentencia conclusiva, normalmente exclamativa, que se coloca al final de una narración o descripción y clausura el poema condensando su significado, y que conocemos como epifonema” (171). En esta sección, entonces, se prestará especial atención a aquellos versos que cierran algunos poemas de Cummings. Para organizar el análisis, se tomarán como referencia dos grupos: aquellos poemas cuyos finales buscan conmocionar al lector y aquellos que transmiten un mensaje trascendental.

En el primer grupo, por ejemplo, se puede incluir el poema citado anteriormente. Como se comentó antes, la línea final concentra magníficamente la ironía que todo el poema viene gestando. En la reseña que escribió Horace Gregory sobre 73

Poems, el crítico elogia el talento de Cummings y lo pone en la misma élite literaria que Emily Dickinson:

it is in the sharpened metaphors both draw from nature, in the mastery of a highly selective, yet flawlessly keyed vocabulary, in the dramatic use of aphorisms, in the creation of strict conventions in which their style is so memorably defined, in the transcendental quality of their visions⁶⁸ (en Rotella: 97).

Por ello cada palabra cumple en sus poemas una función indelegable, un destino irrenunciable para comunicar esa visión tan sentida.

Uno de los poemas que resulta casi infalible en antologías de poesía norteamericana es “‘next to of course god america i’”, publicado en *is* 5.

“next to of course god america i
love you land of the pilgrims’ and so forth oh
say can you see by the dawn’s early my
country ‘tis of centuries come and go
and are no more what of it we should worry
in every language even deafanddumb
thy sons acclaim your glorious name by gorry
by jingo by gee by gosh by gum
why talk of beauty what could be more beaut-
iful than these heroic happy dead
who rushed like lions to the roaring slaughter
they did not stop to think they died instead

⁶⁸ “está en las afiladas metáforas que ambos extraen de la naturaleza, en el dominio de un vocabulario altamente selectivo, pero perfectamente definido, en el uso dramático de los aforismos, en la creación de convenciones estrictas en las que su estilo está tan memorablemente definido, en la cualidad trascendental de sus visiones”

then shall the voice of liberty be mute?"

He spoke. And drank rapidly a glass of water (vv. 1-14, CP 267)

Este soneto ha sido comentado ya por otros⁶⁹: Richard S. Kennedy le dedica un breve pero contundente párrafo en *E. E. Cummings Revisited*; también Bethany K. Dumas lo explica en *E. E. Cummings: A Remembrance of Miracles*. El poema es una sátira a la hipocresía de los políticos, y de la sociedad, norteamericana. El discurso está repleto de referencias a clichés culturales de ese país, pero vacío de verdadero contenido. El texto del discurso carece de puntuación, a excepción del signo de interrogación que cierra los trece versos y las comillas que circunscriben al discurso. Esto ayuda a que el lector no se detenga en la lectura, como efectivamente no se detiene el orador al decirlo. El verso 7 evidencia un cambio de lenguaje arcaico a lenguaje coloquial y al final del verso aparece un arcaísmo nuevamente, lo cual desorienta al que lee / escucha, como si por un momento el orador olvidara mostrar respeto por su patria. Entonces todo este atolondramiento concluye con una pregunta, que por supuesto él mismo no tiene interés en responder. Entonces la función de la epifonema llega a dar el golpe de efecto que falta para el lector: el desnudar frente a sus ojos la farsa montada por este político, que se detiene y rápidamente bebe un vaso de agua. La intención, buscada o no, está lograda: el lector queda atónito ante un final que no pudo prever.

⁶⁹ Véase http://www.english.illinois.edu/maps/poets/a_f/cummings/nexttoofcourse.htm para una breve lista de artículos de referencia.

Creemos además que el uso de la cesura antes de la frase que da cierre al poema no es una mera coincidencia, sino que su uso deliberado colabora a intensificar la conmoción en el lector.

El siguiente ejemplo de epifonema es un poema incluido en el volumen *95 Poems* y es el texto que Cummings compuso especialmente para el Festival de Artes de Boston en 1957. Sin embargo, la comisión de organización de este prestigioso festival originalmente lo vetó:

THANKSGIVING (1956)

a monsterring horror swallows
this unworld me by you
as the god of our fathers' fathers bows
to a which that walks like a who

but the voice-with-a-smile of democracy
announces night & day
"all poor little peoples that want to be free
just trust in the u s a"

suddenly uprose hungary
and she gave a terrible cry
"no slave's unlife shall murder me
for i will freely die"

she cried so high thermopylae
heard her and marathon
and all prehuman history
and finally The UN

"be quiet little hungary
and do as you are bid
a good kind bear is angary

we fear for the quo pro quid"

uncle sam shrugs his pretty
pink shoulders you know how
and he twitches a liberal titty
and lips "i'm busy right now"

so rah-rah-rah democracy
let's all be as thankful as hell
and bury the statue of liberty
(because it begins to smell) (vv. 1-28, CP 711)

El poema, una vez más, es una aguda crítica contra los Estados Unidos, en este caso por su inacción frente a la situación en Hungría durante la revolución húngara. Al mismo tiempo, se trata de una crítica hacia organizaciones internacionales como las Naciones Unidas que ya habían probado su ineficacia durante la Segunda Guerra Mundial, a pesar de sus constitutivos principios de buena voluntad para con los pueblos necesitados. El poema critica duramente la situación mediante la ironía y la sátira de personajes típicos, como el tío Sam: "*uncle sam shrugs his pretty / pink shoulders you know how*" (vv. 21-22) y se desentiende del asunto porque "está ocupado justo ahora" (v. 24). Las onomatopeyas de la última estrofa muestran los estruendos típicos de los disparos ("*so rah-rah-rah democracy*" v. 25). Entonces, el hablante da gracias de que esos disparos han terminado con el problema y pide algo inusual: "and bury the statue of liberty", lo cual, en relación con la situación, parece una equivocación terrible. El verso final, en la figura de la epifonema, aclara que no hay error posible: hay que "enterrar la estatua de la libertad porque está empezando a oler mal". La ironía extrema en la metáfora del cadáver de la estatua de la libertad una vez más

muestra el uso innovador de esta figura en la poesía de Cummings.

Otro ejemplo se encuentra en el poema perteneciente a 73 Poems identificado con el número 22:

annie died the other day

never was there such a lay
whom, among her dollies, dad
first ("don't tell your mother") had;
making annie slightly mad
but very wonderful in bed
—saints and satyrs, go your way

youths and maidens: let us pray (vv. 1-8, CP 794)

En este caso el poema causa estupefacción ya que la escena que presenta es sensible. El lector esperaría un poema en tono elegíaco, frente a la muerte de una persona llamada "annie". Sin embargo, al seguir la lectura la horrorosa situación queda clara. La niña ha muerto a causa de la locura, y probablemente de las secuelas que le produjo el abuso por parte de su padre. El verso 2 ("*never was there such a lay*") deja claro el abuso, ya que un posible significado de la palabra "lay" es "*an act of sexual intercourse*"⁷⁰, aunque también, en otra posible lectura, la significación de "lay" como "laica" da lugar a un juego de palabras con el tono religioso del final del poema. La escena es repugnante, dolorosamente cruda. El paréntesis a mitad del verso 4, ("*don't tell your mother*"), invitando a un secreto insoportable, rasga el poema en dos y entonces deviene la

⁷⁰ Este es un significado vulgar (en español sería "el acto del coito"), también pudiendo significar "un compañero (esp. femenino) en el acto sexual" (COD).

locura. El verso 7, cuyo tono ceremonial típico de un rito como la misa o el responso, presenta una paradoja: “—*saints and satyrs, go your way*”⁷¹; en medio de una oración por la niña difunta aparecen santos y sátiros en una ilógica reunión; por eso la persona que habla los despacha para que sigan su camino. Llega la epifonema (“*youths and maidens*⁷²:*let us pray*”) y el efecto es completo: en la ceremonia solo quedan presentes “jóvenes y doncellas, oremos”. El cierre de este poema, como de los citados anteriormente, definitivamente utiliza esta figura llevándola a un extremo para lograr sacudir al lector.

Por último, se citan dos poemas que también utilizan la epifonema pero ya no para causar estupor, sino para epitomizar el mensaje que transmiten.

El primer ejemplo pertenece a *1 x 1* y está escrito en forma de soneto. Acerca de este libro dice Kennedy: “[t]his book is about oneness and the means (one times one) whereby that oneness is achieved—love. Variations on that theme are played throughout the book and Poem XVI offers the first (...)”⁷³ (1994a: 401).

one’s not half two. It’s two are halves of one:
which halves reintegrating, shall occur
no death and any quantity; but than
all numerable mosts the actual more

⁷¹ “santos y sátiros, sigan su camino”.

⁷² “*Maiden*: arcaico o poético: una niña; una mujer joven soltera”. (Nota: la traducción literal de *maiden* es doncella y es una característica esencial en ella la virginidad)

⁷³ “este libro trata acerca de la unidad y el medio (uno x uno) mediante el cual se logra esa unidad: el amor. Las variaciones sobre ese tema se reproducen a lo largo del libro y el Poema XVI ofrece la primera”

minds ignorant of stern miraculous
this every truth—beware of heartless them
(given the scalpel,they dissect a kiss;
or,sold the reason,they undream a dream)

one is the song which fiends and angels sing:
all murdering lies by mortals told make two.
Let liars wilt,repaying life they're loaned;
we(by a gift called dying born)must grow

deep in dark least ourselves remembering
love only rides his year.

All lose,whole find (vv. 1-14,

CP 556)

En medio de versos que se asemejan más a ecuaciones matemáticas que a poemas⁷⁴, Cummings nos habla de la trascendencia del amor. Como en varias otras instancias que hemos comentado en el presente libro, aquí también el poeta presenta el amor como un milagro y lo opone al frío resultado de la razón (“*minds ignorant of stern miraculous / this every truth—beware of heartless them*” vv. 5-6). Estas mentes ignorantes no son capaces de entender ese milagro, pero sí podrían analizar un beso como en un experimento (“*given the scalpel,they dissect a kiss;*” v. 7). El concepto de unicidad (“*oneness*”) está también asociado a trascender los opuestos; por eso en el verso 9 la canción es la misma para ángeles y enemigos (“*one is the song which fiends and angels sing*”). Una vez que esta verdad está comprendida, llega la epifonema, que al nombrar la palabra amor, lo da a entender como el premio de aquellos que comprenden esta unicidad: “*All lose, whole*

⁷⁴ Recordamos al lector el artículo de Lloyd Frankenberg en el cual el crítico denomina a esto “el álgebra del corazón”.

find" (v. 14). Desde el uso de la mayúscula en "All", hasta el espacio libre que distancia todo lo demás de la epifonema, el verso concluye resumiendo la mayor verdad que el poema expresa.

Por último, citamos el poema 3 del libro póstumo *73 Poems*:

seeker of truth

follow no path
all paths lead where

truth is here (vv. 1-4, *CP* 775)

En primer lugar, la brevedad del poema, reverberando quizá la de un haiku, se constituye en el vehículo perfecto para una verdad tan contundente. Uno de los hilos invisibles que tejen el volumen *73 Poems* es el de la trascendencia en sus mensajes. Este es un libro que sintetiza la sabiduría y experiencia de un ser profundamente humano quien defendió una cosmovisión, un credo estético, una técnica inimitable, durante toda una vida. Ahora, frente a la posibilidad de la muerte, el hablante a quien Cummings dota de voz se enfrenta a la verdad; para esto ya no es necesario emprender una búsqueda, sino más bien, darse cuenta de que solo basta levantar la vista... "*truth is here*" (v. 4).⁷⁵

⁷⁵ Nota de la autora: somos conscientes de que el análisis de cada poema podría extenderse y abarcar todos los aspectos, pero a la vez hemos intentado en este trabajo dar una visión que represente un recorte, y no una expresión acabada de lo que la poesía de Cummings tiene para ofrecernos. Invitamos a toda aquella persona que encuentre otros significados, otras visiones, a adentrarse en la poesía de este poeta que sorprende e interpela con su exquisitez.

* * *

También en la sintaxis Cummings revoluciona la manera de hacer poesía de una manera en la que, hasta el presente, nadie más ha sabido imitarlo. Como dijo David Chinitz,

[o]ne [goes] to Cummings (...) for a profoundly new expression of an old idea—an idea as traditional as spring or love or human folly. No one writes about these things in quite the way that Cummings does, and there's always delight in seeing the way he does it⁷⁶ (1996: 80).

La segunda de las variables que propusimos en nuestro trabajo constituye el rasgo sobresaliente en la obra de Cummings, la de la innovación. La cornucopia de ejemplos y figuras disponibles para el análisis de este rasgo en la poesía cummingsiana hace difícil la elección de las temáticas. Además, nuestra intención es ofrecer aquí una visión sobre la poesía de E. E. Cummings que de ningún modo pretendemos sea acabada, sino más bien sirva al lector como punto de partida en el disfrute de este autor. Por todo esto, hemos debido dejar fuera otros muchos niveles de exégesis que podrían resultar en una excelente oportunidad para continuar enriqueciendo la literatura crítica sobre este poeta-pintor norteamericano. Como afirma Friedman, *“Cummings is an experimentalist: his techniques and devices are frequently ultra-modern because he has taken a completely individual attitude toward rhyme, meter, stanza, grammar, syntax, and*

⁷⁶ “uno [va] hacia Cummings (...) para [encontrar] una expresión profundamente nueva de una idea antigua: una idea tan tradicional como la primavera o el amor o la locura humana. Nadie escribe sobre estas cosas de la forma en que lo hace Cummings, y siempre es un deleite ver cómo lo hace”

*typography*⁷⁷ (1960: 87). Este capítulo ha tratado de sumar una pequeña prueba de tal empresa.

⁷⁷ "Cumings es un experimentalista: sus técnicas y recursos con frecuencia son ultra modernos porque ha adoptado una actitud completamente individual hacia la rima, la métrica, la estrofa, la gramática, la sintaxis y la tipografía."

conclusión

Cuando Cummings se graduó de Harvard en 1915, se le solicitó escribir el discurso para la ceremonia de graduación. En este discurso, un joven Estlin esbozó sus hallazgos relacionados con las novedades en el arte en distintas disciplinas, tratando de acercar los preceptos del modernismo a su atónita audiencia. En su discurso él planteaba, luego de haber recorrido los nombres más resonantes de la pintura, la música y la literatura de aquella época, cuánto de todo eso era arte en realidad.

The answer is: we do not know. The great men of the future will most certainly profit by the experimentation of the present period. An insight into the unbroken chain of the artistic development during the last half century disproves the theory that modernism is without foundation (...). The New Art, maligned though it may be by fakirs and fanatics, will appear in its essential spirit to the unprejudiced critic as a courageous and genuine exploration of untrodden ways¹ (Cummings 1965: 10-11).

¹ “La respuesta es: no sabemos. Los grandes hombres del futuro sin duda se beneficiarán de la experimentación del período presente. Una nueva percepción de la serie ininterrumpida del desarrollo artístico durante el último medio siglo refuta la teoría de que el modernismo carece de fundamento (...). *The New Art*, a pesar de ser difamado por faquires y fanáticos, aparecerá en su espíritu esencial ante el crítico

Desde la perspectiva que el tiempo permite más de un siglo después, nuestro trabajo ha intentado sacar provecho de esos esfuerzos para dar pruebas fehacientes de lo aportado por Cummings a la tradición poética no solo de la literatura de los Estados Unidos. Su estilo individual se nutrió de las voces de sus antecesores, de quienes aprendió el uso de los tópicos, de las formas y las palabras, los cuales fueron su materia prima y su vehículo de experimentación. A través del estudio de sus poemas, y gracias a las variadas formas que adoptó Cummings para plasmar sus versos, hemos intentado ahondar aquí en estilos que pertenecen a la tradición literaria, así como a algunos de los temas que otros escritores antes que Cummings abordaron. Este entronque con la tradición es posible gracias a que su formación clásica y erudita le permitió seguir las reglas y también romperlas como solo puede hacerlo quien las conoce a la perfección, no solo por utilizar tópicos que pertenecían a la historia de la literatura sino también por dar espacio en sus versos a “*poets yeggs and thirsties*”, el “*balloonMan*”, y hasta “*lidl yelluh bas tuds*”. Por otro lado, sabiendo que el inglés y su sintaxis no le permitían expresarse como lo hacía con los óleos o pasteles en sus pinturas, buscó y encontró la manera de presentar a la vez imágenes y acciones, colores y sentimientos, innovando también con la puntuación², el ritmo, la musicalidad y la representación del verso en la página. Y es allí donde dejó su marca indeleble, en el sutil

desprejuiciado como una exploración valerosa y genuina de caminos *infrecuentados*.” (Nota: este último término lo utilizamos siendo fieles al estilo cummingsiano)

² En una entrevista, Susan Cheever, autora de la última biografía publicada sobre Cummings, dice respecto de la central importancia de la puntuación, la sintaxis y la tipografía en Cummings: “No son solo las [letras en] mayúsculas y minúsculas, el uso distinto de las categorías gramaticales, es ‘¿hay tres o cinco espacios?’ Y eso hace una enorme diferencia en cómo se ve el poema en la página” (Luchette: 2014).

CONCLUSIÓN

tratamiento de los elementos constitutivos de la poesía, siempre llevándolos un paso más allá de los límites establecidos.

Desde el principio de este proceso de escritura uno de los objetivos que nos planteamos fue el dar a conocer más ampliamente la poesía de Cummings, ya que en las antologías de literatura norteamericana, o de literaturas en inglés, en general suelen citarse los mismos poemas, siempre con el énfasis puesto en la experimentación. Por ello, seleccionamos, en su mayoría, poemas con distintas formas, temas y estilos para mostrar que la obra cummingsiana adhiere tanto a la tradición a la vez que puede hacer gala de su rasgo más innovador.

También creemos que el hecho de que las antologías recurran a los mismos poemas una y otra vez hace que se pierda de vista el inmenso abanico de formas entroncadas con la más antigua tradición en poesía, que este libro ha intentado esbozar de manera más extensa. Uno de los aspectos que se destacan en la poesía de Cummings es cómo él busca poder conferir al mensaje el toque refrescante de la palabra justa, incluso desde el uso de palabras extranjeras (al inglés), a veces como una manera de ironizar, otras como puente a la significación irremplazable que en ocasiones tienen las palabras en otros idiomas y que son intransferibles aun en la traducción más cuidadosa.

Por otro lado, y con respecto al uso del vocabulario, el exhaustivo trabajo que realizaba Cummings en la composición de cada uno de sus poemas involucra una preocupación por el uso de la palabra que tira por tierra las acusaciones que una

vez hiciera el crítico R. P. Blackmur sobre su obra³, aunque lamentablemente la opinión de este crítico definitivamente tiñó la opinión que muchos otros tendrían acerca de Cummings durante años. Sin embargo, la profundidad de los poemas cummingsianos de contenido más trascendental muestra que también hubo en su obra una evolución en los temas a los que recurrió; Cummings poco a poco cesó en su crítica satírica de la realidad durante las complicadas décadas de conflictos globales, dando paso a una visión más introspectiva y elevada, aunque no menos personal.

En cuanto a la crítica, otra de las voces discrepantes es la de Yvor Winters. Él considera a Cummings como pseudo-experimentalista, porque según su opinión *“he [Cummings] shows little comprehension of poetry”*⁴ (Winters 1947: 86). Sin embargo, *“‘[i]t is not Cummings’ job,’ says Logan, ‘to understand poetry; it’s his job to write it; and it is up to the critics to understand and to derive whatever new machinery they need to talk about the poems. ...’”*⁵ (Heyen en Rotella: 233). Esta opinión está en consonancia con lo que Friedman sostiene en *E. E. Cummings: The Art of His Poetry*⁶. La

³ Blackmur fue lapidario en su crítica de la poesía de Cummings. Entre otras cosas dijo: “con frecuencia las palabras se apilan a tuestas, cada una frustrando el sentido de las demás. Jamás se define sentimiento alguno. Ninguna emoción traiciona una estructura. La experiencia es su propio fantasma, y fluye sin ton ni son. Con la realidad de la experiencia se pierde la realidad del lenguaje. Ninguna metáfora cruza el puente de la tautología, y cada símil está contraído. Todo el ‘pensamiento’ es metonimia, mas nunca se asigna la sustancia; entonces al final solo tenemos la emoción de la sustancia” (Baum 1962: 67).

⁴ “él muestra poca comprensión de la poesía”

⁵ “no es tarea de Cummings, dice Logan, entender la poesía; su tarea es escribirla; y depende de los críticos entender y derivar cualquier mecanismo nuevo que necesiten para hablar de los poemas (...).”

⁶ “Al observar su obra en busca de signos de una visión trágica, de ambivalencia de la estructura, de un uso estudiado de ambigüedad verbal, de la manifestación de un

CONCLUSIÓN

conurrencia de voces discordantes respecto a la obra de Cummings parece opacar la importancia de su obra en comparación con la de algunos de sus contemporáneos (como Frost, Wallace, Pound, entre otros muchos que nombra Friedman). Sin embargo, el poder conocer tanto las voces detractoras como las defensoras también permite descubrir que si su obra es fruto de controversia, esto significa que tiene algo importante que decir, sin duda, y que su forma de decirlo no ha sido abordada por nadie más. En un ensayo recopilado por S. V. Baum, Louise Bogan⁷ destaca, en pocas líneas, los logros que hasta aquel momento había alcanzado el poeta⁸. Como Cummings mismo dijo en sus “*non-lectures*” en Harvard, “*finally and first, I was myself: a temporal citizen of eternity; one with all human beings born and unborn*”⁹ (Cummings 1953: 53).

Edward Estlin Cummings fue fiel a sí mismo toda su vida, fiel a sus logros estéticos a los que no renunció ni siquiera cuando la crítica parecía sepultar su nombre bajo duras reseñas. Durante la primera época en la que escribió para la revista *Dial* en 1920,

ingenio metafísico, de la utilización de fragmentos míticos, del clímax de una conversión espiritual—esto es buscar cuestiones que simplemente no están ahí. Y quejarse, por consiguiente, de que él carece de madurez en su visión, variedad de formas, inteligibilidad de dicción, verdadera seriedad, sentido de propósito artístico y desarrollo es malinterpretar la naturaleza tanto de los principios críticos como de la poesía de Cummings” (Friedman 1960: 3).

⁷ Su ensayo “The Imaginative Direction of Our Time” revisa tanto una colección de poemas de Wallace Stevens como *Poems 1923-1954* de Cummings. El ensayo publicado originalmente en diciembre de 1954 goza de una visión más abarcativa en cuanto a la producción cummingsiana de la que pudo tener Blackmur, por ejemplo, cuando escribió el suyo en 1931.

⁸ “Su consciencia de de la tradición, también, se revela plenamente; él ha reelaborado formas tradicionales tan a menudo como ha inventado otras nuevas” (Baum: 194).

⁹ “finalmente y primero, fui yo mismo; un ciudadano temporal de la eternidad; uno con todos los seres humanos nacidos y no nacidos”

el joven poeta vio publicados varios de sus poemas. Entre ellos estaba “into the strenuous briefness”¹⁰, acerca del cual recibió el mejor cumplido de su más admirado juez, su padre. En una carta, Edward Cummings le dijo a su hijo que “*Hello and Roses with their parenthetical shadow of so longs and ashes is a masterly touch*”¹¹ (Kennedy 1994a: 210). El mismo Estlin reconoció en su respuesta a dicha carta que ese era uno de sus poemas favoritos, y que “*its technique approaches uniqueness. ‘After all,’ he added, ‘sans blague and Howells, it is a supreme pleasure to have done something FIRST—and ‘roses & hello’ also the comma after ‘and’ (‘and,ashes’) are Firsts*”¹² (210). Se puede advertir que desde el principio Cummings era consciente de que sus técnicas y modos de expresión no se asimilaban en nada a lo que sus contemporáneos estaban publicando en aquel momento. El poeta fue consecuente con esta visión por el resto de su vida, y el presente trabajo ha intentado poner de relieve también este aspecto. Como dice Juan Sasturain en su artículo “Una habitación enorme y una letra chiquita”, este “poeta inclasificable” (2004) llegó a ser parte de la historia de la literatura del siglo XX

¹⁰ Los últimos versos de este poema, que más tarde estaría incluido en el primer volumen de poesía de Cummings *Tulips and Chimneys*, dicen:

*(Do you think?)the
i do,world
is probably made
of roses & hello:*

(of solongs and,ashes) (vv. 13-17, CP 108)

¹¹ “Holas y Rosas con su sombra entre paréntesis de adioses y cenizas es un toque magistral”

¹² “su técnica se acerca a la singularidad. Después de todo”, agregó, “fuera de broma y Howells, es un placer supremo haber hecho algo PRIMERO, y ‘roses and hello’, también la coma después de ‘and’ (‘and,ashes’) son Primeros.”

CONCLUSIÓN

porque se atrevió a escribir, según puntualizó [el mismo] Schönberg [sic], ‘algunos de los versos más arbitrarios, poderosos, soberbios, feos, audaces, explosivos, incomprensibles (para algunos) [sic] admirables y discutidos de nuestro tiempo’. Y el dodecafónico [sic]¹³ acertó con todos los adjetivos (Sasturain: 2004).

Este universo creado por Cummings le confiere un lugar intransferible en las letras del siglo XX, y su estilo no encuentra aún imitadores que hagan justicia a su esfuerzo por renovar la poesía.

Resulta también importante el hecho de que su obra sea tan extensa ya que esto deja la puerta abierta para seguir analizando, como posibles temas de investigación a futuro, los símbolos en su poesía temprana comparados con su poesía tardía, o aquellos aspectos fónicos que apenas han sido mencionados en este libro. Por otro lado, la posibilidad de analizar sus obras pictóricas como otro lenguaje de comunicación en su vida también aporta ideas de riqueza ilimitada para futuras tareas de investigación, que podrán además resultar un valioso aporte a otros investigadores del medio local y regional, como así también lo sería el análisis de sus poemas llevados a una forma musical, ya sea para voces *a capella* o en un conjunto de cámara¹⁴.

¹³ En otro artículo publicado en 2014 en Página 12 bajo el título “Sobre el tamaño de las manos de la lluvia”, Sasturain menciona el mismo dato, pero equivoca la referencia y la ortografía del apellido del autor de dicha cita, ya que no se trata del músico contemporáneo Arnold Schönberg, creador de la dodecafonía, sino al crítico del New York Times Harold Schonberg. (En la bibliografía, citamos el artículo del NYT.)

¹⁴ Estos dos últimos temas de posible investigación a futuro, resultan de gran interés para nosotros, ya que nuestra función docente en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo nos abre un horizonte por demás promisorio para llevar a cabo dichas investigaciones.

Como hemos tratado de mostrar en nuestro análisis, en la obra de E. E. Cummings se entrelazan tradición e innovación como en una danza inmanente. Hemos buscado revelar que esa visión tan personal del norteamericano, ese deseo inexorable por engrandecer el Nuevo Arte y de dar nueva voz a los estilos y temas clásicos, se materializó en su profusa obra poética. Además, creemos que este entronque con lo clásico se representó en su temática, así como en las formas y recursos elegidos a la hora de plasmar el poema en el papel, aunque con frecuencia con un giro cummingsiano que lo separa de la norma rígida y que le permite ocupar un lugar entre los poetas más relevantes y trascendentes del siglo pasado. Su innovadora tarea y su singular modo de expresión poética se constituyeron no solo en ventaja para los sucesores de Cummings sino en inspiración, en tierra “un-yerma”¹⁵, para quienes buscan enaltecer el espíritu con la más excelsa poesía. Esperamos que nuestro libro sea una contribución para poner en valor este gran pequeño poeta.

¹⁵ Este juego de palabras intenta ser un eco del adjetivo que da nombre al poema de T. S. Eliot, y porqué no a la obra de teatro homónima de Federico García Lorca, que él mismo subtítulo “un poema trágico”. En esta palabra que inventamos se puede ver la tradición de dos literaturas, la española y la anglófona. Es decir, en este juego de palabras se mezclan un adjetivo en español (yerma) y el prefijo en inglés “un-”, tan típico en la obra de Cummings.

bibliografía y fuentes

Fuentes

- Ahearn, Barry, ed. *Pound/ Cummings: The Correspondence of Ezra Pound and E. E. Cummings*. Ann Arbor: Michigan, 1996.
- Cummings, E. E. *A Miscellany Revised*. Ed. George J. Firmage. New York: October House, 1965.
- *AnOther E. E. Cummings*. Ed. Richard Kostelanetz. New York: W. W. Norton & Company, 1999.
- *Complete Poems, 1904-1962*. Ed. George J. Firmage. New York: Liveright, 1994.
- *¡: six nonlectures*. Cambridge: Harvard UP, 1953.
- Morehouse, Marion y E. E. Cummings. *Adventures in Value*. New York: Harcourt, Brace & World, 1962.

Bibliografía del Marco teórico

- Alonso, María Nieves et al. “‘Una preferencia bien puede ser una superstición’: Sobre el concepto de lo clásico.” *Atenea*, No. 488, (II Sem. 2003): 11-30.
- Butler, Christopher. *Interpretation, Deconstruction, and Ideology. An Introduction to Some Current Issues in Literary Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Castagnino, Raúl H. *El análisis literario*. Buenos Aires: Nova, 1961.
- Cohen, Jean. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*. Madrid: Editorial Gredos, 1982.
- Cohen, Sara. *El silencio de los poetas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.
- Eliot, Thomas Stearns. *Criticar al crítico y otros escritos*. Madrid: Alianza Editorial, 1967.
- *On Poetry and Poets*. London: Faber & Faber, 1962.
- *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951.
- *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*. London: Methuen & Co. Ltd., 1957.
- García Berrio, Antonio y Teresa Hernández Fernández. *La poética: tradición y modernidad*. Madrid: Editorial Síntesis, 1990.

- Garrido Gallardo, Miguel A. et al. *La crisis de la literariedad*. Madrid: Taurus, 1987.
- Lázaro Carreter, Fernando. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Luján Atienza, Ángel L. *Cómo se comenta un poema*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.
- "Tema y efectos: semántica y pragmática en el comentario de textos poéticos." *Revista de literatura* Vol. 63, 125 (2001): 5-20.
- Márquez, Miguel A. "Tema, motivo y tópico. Una propuesta terminológica". *Exemplaria* 6, (2002): 251-256.
- Molino, J. y J. Tamine. *Introduction à l'analyse linguistique de la poésie*, Volume 2. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.
- Palanco López, Nuria M. y José M. Horcas Villarreal. "Tópicos tradicionales en la Literatura". *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, (Abril 2009). En: www.eumed.net/rev/cccss/04/plhv.htm. 17 de marzo de 2014.
- Palomeque, Azahara. "Nacimiento de Anarda: el retrato femenino a través del gongorismo en la lírica de Botelho de Oliveira". *Perifrasis* 2, N.º 4 (Julio-Diciembre 2011): 23-35.
- Pérez Parejo, Ramón. "Modelos de mundo y tópicos literarios: la construcción ficcional al servicio de la ideología del poder". *Revista de Literatura* Vol. 66, N.º 131 (2004): 49-76.
- Pfeifer, Johannes. *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. 4.ª ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Schulman, Grace. "Sapphics" En Finch, Annie y Varnes, Kathrine, Eds. *An Exaltation of Forms: Contemporary Poets Celebrate the Diversity of Their Art*. Michigan: The University of Michigan Press, 2002. 132-140.
- Shavinina, Larisa V., ed. *The International Handbook of Innovation*. Oxford: Elsevier Science Ltd., 2003.
- Skelton, Robin. *The Poetic Pattern*. London: Routledge and Kegan Paul, 1957.
- *Poetry*. London: The English Universities Press Ltd., 1969.
- Robinson, Anthony. "The Sonnet in the Twentieth Century." *Able Muse: a review of metrical poetry*. Première Issue. Alexander Pepple, Ed. (Autumn 1999). En: http://www.ablemuse.com/premiere/arobinson_essay.htm. 13 de marzo de 2014.

Bibliografía general

- Aristotle. *Poetics*. Trad. S. H. Butcher. *The Internet Classics Archive*. 13 Sept. 2007. En: <http://classics.mit.edu/Aristotle/poetics.html>. 27 de abril de 2019.
- Beckson, Karl y Arthur Ganz. *A Reader's Guide to Literary Terms*. New York: The Noonday Press, 1960.
- Biblia Latinoamérica*. Ed. Ramón Ricciardi y Bernardo Hurault. Madrid: Ediciones Paulinas, 1989.
- Bradley, Sculley, Richmond Croom Beatty y E. Hudson Long, Eds. *The American Tradition in Literature*. New York: W. W. Norton & Company, 1962.
- Chaucer, Geoffrey. *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Ed. Walter W. Skeat. London: Oxford University Press, 1960.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Barcelona: Editorial Labor S.A., 1992.
- Cuddon, J. A. *The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. London: Penguin Books, 1998.

CONCLUSIÓN

- Curtius, E. R. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- Dante. *Divina Commedia*. Translated into English Prose by Rev. H. F. Tozer. Oxford: Clarendon Press, 1904.
- Day, Gary y Brian Docherty, Eds. *British Poetry from the 1950s to the 1990s: Politics and Art*. London: Macmillan Press Ltd, 1997.
- DeFord, Sara y Clarinda Harriss Lott. *Forms of Verse: British and American*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1971.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1984.
- Doane, Thomas William. *Bible Myths and Their Parallels in Other Religions*. New York: Cosimo, Inc., 2007.
- Eco, Umberto. *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- Escobar, Ángel. "El tópico literario como forma de tropo: definición y aplicación". *Cuadernos de filología clásica. Estudios Latinos*, vol. 26 N.º 1 (2006): 5-24.
- "Hacia una definición lingüística del tópico literario". *Myrtia*, N.º 15 (2000): 123-160.
- Gómez Moreno, Ángel. "En el centenario de María Rosa Lida de Malkiel". *Revista de Filología Española* Vol. 91. N.º 1 (2011): 171-188.
- LaVonne Brown Ruoff & Jerry Ward, Jr. *Redefining American Literary History*. New York: Modern Language Association of America, 1990.
- Leo de Belmont, Laura. "Everyman". *Nueva Revista de Lenguas Extranjeras* 2 (1997): 51-63.
- Lida de Malkiel, María Rosa. *La idea de la fama en la Edad Media Castellana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1952.
- Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Massachusetts: Merriam-Webster, Inc., Publishers, 1995.
- Paz, Octavio. *Alternating Current*. New York: Arcade Publishing, Inc., 1990.
- *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pearce, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1967.
- Riding, Laura y Robert Graves. *A Survey of Modernist Poetry*. New York: Haskell House Publishers Ltd., 1969.
- Roberts, Neil, Ed. *A Companion to Twentieth-Century Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Ninth Edition. Della Thompson, Ed. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- The Oxford Companion to the English Language*. Tom Mc Arthur, Ed. New York: Oxford University Press, 1992.
- Thornley, G. C. *An Outline of English Literature*. London: Longman, 1976.
- Walker, Marshall. *The Literature of the United States of America*. 2nd edition. New York: Palgrave, 1994.
- Williams, Raymond. *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Wordsworth, William. "Preface to Lyrical Ballads" en: *Poetry & Prose*. (Ed. David Nichol Smith) London: Clarendon Press, 1948.

Bibliografía específica

- Appratto, Roberto. "La modernidad de e. e. cummings." *Hablar de poesía* n.º 39, Primavera 1996: 29-31
- Baum, S.V. *E&T:ec: E. E. Cummings and the Critics*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1962.
- Bloom, Harold, Ed. *E. E. Cummings*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2003.
- Cheever, Susan. "Lowercaseness. Susan Cheever on E. E. Cummings and the state of biography". Entrevistada por Claire Luchette. *Poetry Magazine* (8 de abril de 2014). En: <https://www.poetryfoundation.org/articles/70109/lowercaseness>. 27 de abril de 2019.
- Chinitz, David. "Cummings' Challenge to Academic Standards." *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 5 (1996): 78-81.
- Cohen, Milton A. "E. E. Cummings: Modernist Painter and Poet." *Smithsonian Studies in American Art*, Vol. 4, No. 2 (Spring, 1990): pp. 54-74.
- Cowen, John Edwin. "Doveglion — The E. E. Cummings and José Garcia Villa Connection". *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 10 (2001): 102-109.
- Dumas, Bethany K. *E. E. Cummings: A Remembrance of Miracles*. New York: Barnes & Noble, 1974.
- Friedman, Norman, Ed. *E. E. Cummings: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1972.
- *E. E. Cummings: The Art of His Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1960.
- *E. E. Cummings: The Growth of a Writer*. Carbondale, Illinois: Southern Illinois University Press, 1964.
- "NOT 'e. e. cummings'". *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 1 (1992): 114-121.
- "Not 'e. e. cummings' Revisited". *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 5 (1996): 41-43.
- Gregory, Horace. "The Collected Cummings". *The New Republic* (1938): 368-369.
- Heyen, William. "In Consideration of Cummings". En Rotella, Guy, ed. *Critical Essays on E. E. Cummings*. Boston: GK Hall, 1984. 232-242.
- Horton, Philip y Sherry Mangan. "Two Views of Cummings." En Baum, S. V., ed. *E&T:ec: E. E. Cummings and the Critics*. East Lansing, Michigan: Michigan State University Press, 1962. 87-92.
- Kennedy, Richard S. "E. E. Cummings, a Major Minor Poet." *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 1 (1992): 37-45.
- *Dreams in the Mirror: A Biography of E. E. Cummings*. New York: Liveright, 1994a.
- *E. E. Cummings Revisited*. New York: Twayne Publishers, 1994b.
- Kirsch, Adam. "The Rebellion of E.E. Cummings. The Poet's Artful Reaction against his Father --and his Alma Mater." *Harvard Magazine* 107, (March-April 2005): 48-99.
- Mason, Wyatt. "Make it Newish. E. E. Cummings, plagiarism, and the perils of originality." *Harper's Magazine* Vol. 310, Issue 1860 (May 2005): 92-102.
- Neihardt, John G. "'The Irresistible Truth' and Mr. Cummings." *St. Louis Post-Dispatch* (13 de noviembre de 1926): p. 13. En: <https://neihardt.com/essays-and-reviews-e-e-cummings/>. 27 de abril de 2019.
- Norman, Charles. *E. E. Cummings: the Magic Maker*. 1st ed. New York: The Macmillan Company, 1958.

CONCLUSIÓN

- *E. E. Cummings: the Magic Maker*. 3rd ed. Boston: Little, Brown, and Company, 1972.
- Ordeman, John T. "Cummings' Titles." *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 9 (2000): 160-170.
- Pollock, Norma. "Poems of Cummings Set to Music". *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 4 (1995): 121-129.
- Rotella, Guy, ed. *Critical Essays on E. E. Cummings*. Boston: GK Hall, 1984.
- Ruiz Sánchez, Antonio. "Hijo del Exceso". *La poesía trascendental de E. E. Cummings*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2000.
- Sasturain, Juan. "Una habitación enorme y una letra chiquita". *Página 12* (16 de mayo de 2004): n. pag. En: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1422-2004-05-16.html>. 18 de julio de 2008.
- "Sobre el tamaño de las manos de la lluvia." *Página 12* (11 de agosto de 2014): n. pag. En: www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-252682-2014-08-11.html. 1 de abril de 2019.
- Schonberg, Harold C. "At 65, Our Rebel Poet Still Rebels." *New York Times* (11 de octubre de 1959): pp. 285–313. En: www.nytimes.com/1959/10/11/archives/at-65-our-rebel-poet-still-rebels-e-e-cummings-lives-and-writes.html. 1 de abril de 2019.
- Sickels, Eleanor M. "The Unworld of E. E. Cummings." *American Literature* XXVI, N.º 2 (May 1954): 223-238.
- Stehle, Bernard F. "'Spring is perhapsing': Acts of Remembering Richard S. Kennedy (1920-2002)." *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society*, 12 (Fall 2003): pp. 7–39.
- von Abele, Rudolph. "Only to Grow: Change in the Poetry of E. E. Cummings," *PMLA*, 70 (December 1955): 913-33
- Webster, Michael. "Cummings, Kennedy, and the Major / Minor Issue." *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society*, 4 (1995): 76-82.
- "Notes on the Writings of E. E. Cummings". En *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society*. En: <http://faculty.gvsu.edu/websterm/cummings/notes.htm>. 28 de marzo de 2019.
- Welch, Michael Dylan. "The Haiku Sensibilities of E. E. Cummings." *Spring: The Journal of the E. E. Cummings Society* 4 (1995): 95-120.
- Winters, Yvor. *In Defense of Reason*. 3rd ed. London: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1960.
- [Merely a Penumbra]. *American Literature*. X, N.º 4 (January, 1939): 520-522.

CONCLUSIÓN