

NO SOLO DE PALABRAS VIVE EL TEXTO...

(UNA INCURSION EN LOS RECURSOS GRAFICOS Y ORTOGRAFICOS)

Miguel A. de la Fuente G.

Profesor de Lengua y Literatura

Escuela Universitaria del Profesorado de E.G.B. Palencia.

EN la decodificación de un escrito, el mensaje no nos llega solamente a través de su carga verbal, sino que pueden intervenir otros factores como la gráfico, la configuración del texto y lo ortográfico.

No todos los escritores se aventuran por estos terrenos; sin embargo, contamos con un Jardiel Poncela, que nos sorprende, a través de sus páginas, con una serie de recursos gráficos y ortográficos, que merecen nuestra atención. Esos recursos son fundamentalmente:

- 1.- El uso de las mayúsculas en oposición a las minúsculas.
- 2.- El uso de diversos tipos o tamaños de mayúscula y minúsculas.
- 3.- Las cursivas.
- 4.- Los paréntesis.
- 5.- Las notas en el texto y a pie de página.
- 6.- El cambio de párrafo.
- 7.- La falta de respeto a la linealidad del texto.

Estos recursos le sirven al autor para tres fines fundamentales, que a veces se superponen:

- I. Expresar de una forma visual aspectos suprasedgmentales y de caracterización de las emisiones.
- II. Efectos de realce o énfasis
- III. Efectos lúdicos.

En el presente trabajo tratamos de localizar y justificar tales recursos, a lo largo de la obra novelística mayor de Jardiel Poncela, que va de 1929 a 1932. Para referirnos a sus obras, usaremos en las citas las siguientes siglas:

(AS) *Amor se escribe sin hache* (1929)

(ES) *Espérame en Siberia, vida mía* (1930)

(PHA) *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1932)

(TOUR) *La "tourné" de Dios* (1932) (1).

I.- LO SUPRASEGMENTAL Y OTRAS CARACTERÍSTICAS DE LA VOZ

En este apartado veremos cómo Jardiel Poncela trata de hacernos llegar, de forma visual, el volumen de la voz o las verbalizaciones del pensamiento de sus personajes, la simultaneidad y la aglomeración de diversas emisiones, o los diversos tonos que adopta el narrador.

A) *La expresión del Volumen.*

En este apartado, encontramos dos casos interesantes: el volumen ascendente o descendente; y el contraste entre los tonos de voz normal y alto.

1.- Volumen en progreso y descenso

La progresión del volumen puede estar motivada por diversas circunstancias, como la aproximación o alejamiento de la fuente u origen de la emisión. Tal es el caso de un megáfono que se acerca y cuyo mensaje se reproduce con un aumento del tamaño de los tipos de letra (3 tamaños):

(TOUR 166)

De nuevo el ruido parecido al tableteo de la ametralladora se acerca. Ahora, en sentido inverso a la inacabable caravana. Por la cuneta de la izquierda surge la moto que lo produce; una «Harley» de reglamento. Aúlla el megáfono, que sostiene un sargento embutido en el *side-car*:

¡¡No se puede pasar más allá!! ¡¡Todo el camino está ya ocupado hasta el Cerro!! ¡¡Dispóngase a pasar la noche aquí!!

(1) Las ediciones consultadas para las citas son:

– Tomo IV de las *Obras Completas* de Jardiel Poncela, Ed. A.H.R., Barcelona, 1969, donde encontramos: “Espérame en Siberia, vida mía” (pp. 7-376); “Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?” (pp.789-1182).

– *Obras Selectas*, A.H.R., Barcelona, 1973, para “Amor se escribe sin hache”.

– Pata *La “tourné” de Dios*, seguimos la edición de Plaza Janés, Barcelona, 1981.

Un ejemplo de la voz que se aleja por efecto del coche que se lleva a los personajes:

(PHA 882)

Vivola susurró de un modo que se asemejaba a la marcha del coche; cierta estrofa perdida –y hallada– en su memoria:

El viento llora notas de una vieja canción,
y con sus finas púas se obstina en ondular
las verdes cabelleras que forman el pinar
(porque los pinos llevan el pelo a lo garçon).

PORQUE LOS PINOS LLEVAN EL PELO A LO GARÇON.

Sonrieron, mientras el último verso se deshilachaba en la lejanía:

La voz que sale los megáfonos estáticos adopta la forma de cuña de mayúsculas que aumentan progresivamente su tamaño:

(TOUR 179)

Los megáfonos aúllan enfocando sus amplias bocinas sobre el océano de cabezas:

¡EL "AGNUS DEI" ESTÁ A LA VISTA!

Ensondecer el clamoreo. Aquí y allá salen pañuelos blancos que se agitan.
Más pañuelos blancos.

Los ejemplos expuestos hasta aquí tienen cierta relación con la técnica moderna, megáfonos y vehículos; pero también el volumen puede estar motivado por factores emocionales como en el caso de este ultimatum:

(ES 82-3)

– O tu ayuda o la calle. Elige. Te doy tres segundos para pensarlo.

Contó:

– ¡UNO!

El marqués se retorció los dedos según la escuela de Boabdil.

– ¡DOS!

El marqués se bebió tres lágrimas y se mordió un botón de la manga.

– ¡TRES!

2.- Tono alto frente a tono normal

La visualización del cambio a un tono más alto le sirve a Jardiel Poncela para jugar con los recursos tipográficos, al emplear mayúsculas de un tipo de letra mayor que el que de hecho le corresponde:

(PHA 887)

Y después de aquello.

¡¡PLAF...!!

Se fueron de cabeza a la cuneta...

Un ejemplo, el único que hemos hallado, en que se exagera en forma notoria:

(PHA 887)

Ella emitió un alarido. (*¿Para demostrar pánico? ¿Para advertir a Pedro? ¿Para asustar al coche? ¿O para ablandar a la cuneta? Nunca pudo saberse*). Pero emitió un alarido tan grande, tan grande, que va a ocupar media página:

AY

B) *El pensamiento hecho voz.*

La materialización del pensamiento a través del lenguaje puede adoptar formas análogas a las de la voz, con lo que tendremos progresión o contraste de volúmenes.

Así, un estímulo externo puede adquirir una amplificación en la mente del personaje, como las que suponemos diminutas letras que aparecen en el "raquíptico pedestal" del siguiente caso:

(AS 419-20)

Pasaba grandes ratos en «el rincón de los poetas». El día que, a la sombra que proyectaban cuatro o cinco monumentos enormes –mármol y bronce– dedi-

cados al recuerdo de personajes desconocidos, descubrió sobre un raquítico pedestal una figurita y debajo de ella el nombre de Shakespeare, quedó inmóvil, con la vista imantada por aquellas once letras universales:

S H A K E S P E A R E

También un impulso interior puede provocar una especie de fogonazo o iluminación:

(AS 470)

A la mañana siguiente con esa claridad que pone el descanso en las ideas del hombre. Zamb se acordó de Arencibia. El nombre de Arencibia se le apareció tan luminoso como se le apareciera el de Shakespeare, en la Abadía de Westminster, mucho tiempo atrás:

A R E N C I B I A

Puede tratarse también de pensamientos más elaborados que adoptan la forma de una conclusión:

“¡Ay! lo veía bien claro:

LA FELICIDAD PUEDE DARSE, PERO NO RECIBIRSE” (PHA 1025).

Además, la idea hecha palabra puede repetirse en forma obsesiva. El caso de un personaje que teme ser envenenado:

(ES 174)

– ¿Qué es?

Setas.

¿SETAS? ¿SETAS? ¿SETAS? ¿SETAS?

La emoción que progresa y tiene su reflejo en el tamaño de las letras:

(AS 304)

Luego se dijo con orgullo:

–¡Silvia encabeza su carta con un «adorado Zamb»!...

Y estremeciéndose de gozo. Y aquel «adorado Zamb» fue creciendo en su cerebro como crecen las colonias de microbios.

ADORADO ZAMB
ADORADO ZAMB
ADORADO ZAMB
ADORADO ZAMB
DORADO ZAM

Una idea que va cobrando fuerza en la mente de un “don Juan”, para luego extinguirse poco a poco:

(PHA 840)

Después adelantó despectivamente el labio inferior, como se hace para indicar fastidio y para pegar sellos.

Lo de siempre...

MUJERES... MUJERES... MUJERES... MUJERES...
MUJERES... MUJERES... MUJERES... MUJERES...

Tenemos un caso complejo, mezcla de impresionismo y énfasis del autor, cuando un personaje pronuncia “sonriendo compasivamente” (lo que induce a pensar en un tono moderado) un nombre que en el ánimo del oyente causa un gran impacto, que la tipografía trata de reflejar:

(TOUR 49)

–¡El nombre de ella es lo que te pregunto!!

Y fue entonces cuando Perico Espasa pronunció un nombre que, más tarde, había de llenar casi toda la vida de Federico. *(Por lo cual bueno será que ahora llene gran parte de la página del libro)*. Dijo sonriendo compasivamente:

N A T A L I A
L O R Z A I N

Federico quedó estupefacto:

–¿La primera actriz del «Teatro de la Princesa Juana»?

C) *La simultaneidad.*

El carácter lineal de la expresión escrita supone una gran limitación a la hora de expresar la simultaneidad. Nuestro autor busca la forma de superarlo mediante la incrustación de un texto en otro. Con ello logra un efecto de simultaneidad, más visual que legible, donde mayúsculas y espacio juegan un papel trascendental.

Encontramos dos modalidades de simultaneidad:

- a) Texto y acción.
- b) Texto y texto.

El disparo que se produce en medio de la frase pronunciada por un suicida:

(PHA 1172-3)

Empezó a recitar la frase, con el dedo sobre el gatillo:

«CUANDO UN HOMBRE HA APUNTADO DE-
MASIADAS HORAS A LA RULETA, ACABA APUN-
TÁNDOSE UN BREVE INSTANTE AL CORAZÓN.»

En medio de la frase,
salió el tiro...

Y Pedro concluyó la frase ya en el suelo, de bruces sobre la arena de un sendero, con las últimas claridades de la vida en el espíritu y los primeros sabores a tierra en la boca.

El texto del menú leído sobre el fondo de una canción:

(PHA 981)

El desayuno, un desayuno a «lo príncipe de Gales», quedó cubicado por aquel sonsonete estimulante:

Hallelujah! **HUEVOS CON ESPECIES** Hallelujah!
Hallelujah! **TRUCHUELA GENTLEMAN** Hallelujah!
and you'el shoo **BEEFSTEAK** and you'el shoo
the blues away; **PLUM CAKE** the blues away;
Whencares pursue ya, **BEEFSTEAK** Whencares pursue ya;
Hallelujah! **PLUM CAKE** Hallelujah!
Gets you through he **PLUM CAKE** Gets you through he
darkest day... darkest day...

El silencio en medio de una serie de acontecimientos (2):

Hasta los caballos han quedado quietos, rígidos, estatuados, como en pedestal de monumento bélico. Y por entre jinetes, automóviles, cañones, órganos, aparatos, reflectores, armones, banderas, flámulas, estandartes y banderines, *el hombre del hongo* color café y del guardapolvo, va subiendo. En medio de aquél silencio, *el hombre* va subiendo... En medio del estupor múltiple, *el hombre* va subiendo, va subiendo, va subiendo... Ya corona el Cerro. Ya entra en la explanada. Y por entre uniformes, *chaquets*, levitas, capelos cardenalicios, sotanas, *toilettes* magníficas y trajes suntuosos: por entre armaduras, terciopelos, damascos brocados, sedas, oros, encajes, platas y pedrerías, *el hombre* del hongo color café avanza, avanza, avanza.

SILENCIO

Varios personajes pronuncian una misma palabra a la vez, y así quedan reflejados simultaneidad textual y volumen:

(PHA 1967)

Valdivia siguió:

—Y la verdad es que, efectivamente, yo he metido en mi cama a todas esas señoras y señoritas exceptuando a aquellas con las que utilicé su cama propia...

Pantecosti:
Sherlock:
Jack:
René:
Don Eustaquio:
Sergio:
Fritz:

} ¿EH?

La simultaneidad puede derivar en otros fenómenos: el factor común y la amalgama. Veremos un ejemplo de cada.

El adjetivo posesivo “mi” —y no pronombre como el autor afirma— factor común de varias emisiones y palabra cuyo significado interesa resaltar, queda reducido a una sola representación con un tipo mayor de letra:

(ES 176)

Palmera llegó con el alma a 5.000 atmósferas de presión. Se echó sobre el cuerpo inerte de Mario, diciendo todas esas cosas raras, precedidas de un pronombre posesivo, que las mujeres dicen a sus amantes:

(2) Solamente en esta cita de *La tournée* de Dios, nos apartamos de la edición de Plaza y Janés para seguir la del tomo IV de las *Obras Completas*, más fiel en este caso, según creemos, al texto original.

E) *Las diversas voces del autor.*

A lo largo de la obra, el autor adopta diversas voces o tonos, que corresponden a sucesivos "desdoblamientos", por lo que podríamos hablar del autor como guía del lector y comentarista irónico.

1.- Autor-guía del lector

Este registro aparece en los finales de las partes de la obra, donde el autor guía y anima al lector en su tarea. Estos comentarios siempre aparecen en mayúsculas:

PASANDO LA HOJA SIGUIENTE
ENCONTRARAN USTEDES
EL
LIBRO SEGUNDO

*

¡AHORA VIENE LO BUENO! (TOUR 130)

2.- El autor-comentarista irónico

Suele, con cierta frecuencia, Jardiel Poncela hacer un comentario, chistoso, a lo previamente dicho. Esto requiere de un 2º tono, para lo que echa mano de varios recursos. Nos referiremos aquí sólo a algunos.

2.1. Cambio de párrafo y uso de cursiva entre paréntesis

En *La tournée de Dios*, una vez que el ilustre Visitante deja de interesar a los terrestres mortales, nos describe así Jardiel Poncela la vida que vuelve a sus cauces normales:

"Se anunciaron próximas huelgas".

(*Lo que indicaba que se había vuelto ya al trabajo*).

En algunas ciudades hubo tiroteos entre obreros y autoridades, actos de sabotaje, explosión de bombas, cargas, muertos y detenciones.

(*Lo que indicaba que la "normalidad de la vida" era ya incuestionable*)" (pág. 260).

En alguna ocasión, incluso, se produce un hipotético diálogo entre el lector y el autor:

“Grandes anillos blancos abrazaban los troncos de los árboles y estos cinturones nítidos se perdían en dos filas, camino del horizonte, intentando juntarse y sin lograrlo nunca: como los seres hambrientos de ideal.

(—¿Es que hay seres de éstos?

—No. Pero conviene redondear los párrafos)”

(PHA 882)

2.2. Las notas a pie de página

Este recurso, propio de ensayos y textos no literarios, también lo utiliza en sus novelas, mezclando lo erudito con lo jocoso y las interpelaciones al lector. Así aclara el significado de los términos “fascas” y “hacanea”, que han aparecido previamente en el texto:

(TOUR 178)

(1) Los *fascas* les fueron concedidos a los Papas por el Emperador Constantino en señal de suprema reverencia. Y ustedes perdonen, ¿eh?

(2) Se llama *hacanea* a la jaca de dos «cuerpos» que no llega a tener las siete cuartas de la alzada normal.

Tanto la *hacanea* como el *anillo* fueron en un tiempo símbolos del vasallaje o investidura del poder temporal de los Reyes sobre Nápoles. Lean la *Historia de Nápoles* de Pandolfo Colentucci, y verán cómo se aburren.

Pero los comentarios pueden venir encadenados, y se necesitará echar mano de más de un tono, como veremos. Nos vamos a limitar sólo a tres tipos, aunque hemos encontrado más.

2.3 Texto + nota al pie de página + paréntesis.

En el texto (1º tono) aparece una referencia a los judíos; en una nota erudita a pie de página (2º tono), se explica la tipología de dicho pueblo, y finaliza con un paréntesis (3º tono).

“(Para más información sobre los judíos, diríjense ustedes a cualquier gran millonario del Mundo.)”

(TOUR 240-241)

2.4. Texto + paréntesis + nota al pie de página.

“Al aparecer en la puerta, tiró sobre la mesa un manojó de llaves.
(Así debió de arrojar Boabdil las llaves de Córdoba ante los caballos
de los Reyes Católicos) (1).

(1) Perdón. Ahora recuerdo que las llaves que entregó Boabdil fueron las de Sevilla.
Digo, las de Jaén.”

(TOUR 101)

2.5. Texto + paréntesis + paréntesis + paréntesis...

Así tendremos una cadena de más de 3 cambios de tono:

“Vivola se llevó a la boca un dedito, lo mojó de saliva e inclinán-
dose sobre su pierna izquierda, tocó con el dedito mojado una “ca-
rrera” que acababa de aparecer en el tejido sutil de la media.

(Como hacen las mujeres pobres).

(Y las mujeres ricas).

(Y las criadas. Y las grandes artistas).

(Y las impúberes, las púberes y las menopáusicas).

(Todas las mujeres del mundo).

(Menos las que no llevan medias)”

(PHA 1117)

II.- ENFASIS

La importancia que se pretende dar a ciertas ideas se refleja a través del uso de mayúsculas. Por ejemplo, en *La “tourné” de Dios*, sus respuestas en la entrevista se reproducen en mayúsculas, que en este caso no tienen el valor de reflejo del volumen, como se vió en casos anteriores; se trata, sin duda, de un recurso de énfasis, de reflejar el carácter trascendental de las respuestas a unas preguntas que, además, habían elaborado todos los periodistas más prestigiosos del mundo.

—“¿Cuándo hizo la Tierra Vuestra Divina Majestad?”

Dios contestó textualmente:

—¡QUE SE YO! ¡HAGO TANTAS AL CABO DEL DIA...!”

(TOUR 208-209)

Un caso de énfasis en gradación, donde encontramos minúscula-cur-siva-mayúscula:

Y sin embargo, *no sólo no hubo que lamentar aglomeraciones, tumultos y desgracias, sino que NO SE OYO NI UN APLAUSO NI UN VIVA.*

(TOUR 263)

Otro caso con empleo de diferentes tamaños de mayúsculas para indicar una grabación:

(PHA 1113)

Y así fue como aquella tarde, a las tres semanas escasas de la hiposa entrevista en *Ambassadeurs*, en el palacio del Paseo de los Ingleses, giró un picaporte:

EL DEL DESPACHO DE PEDRO;

y un violento perfume inundó de alto a bajo y de derecha a izquierda la habitación:

HELIOTROPO;

y una mujer (*cabellos tenebrosamente negros encerrados en una «toque» verde de fieltro flexible y cuerpo emocionadamente ingravido envuelto en un vestido de terciopelo de seda, estampado en tres matices del mismo verde degradado*) entró y cerró la puerta tras de sí:

VIVOLA

III.- LO LUDICO Y FANTASTICO

El uso de mayúsculas, junto con el recurso del espacio, puede reflejar también lo fantástico o el carácter jocoso de la obra.

Un caso de materialización escrita de una metáfora. Se está discutiendo una problema, lo que equivale a "un problema está sobre el tapete de la mesa", o, dicho de otra forma, "las palabras que expresan ese problema saltan sobre la mesa". Así nos lo presenta Jardiel Poncela:

(PHA 1111)

—Y nosotros nos quedaremos sin la herencia...

Ocho letras, dos signos de interrogación y un acento, comenzaron a saltar sobre la mesita alrededor de la cual deliberaban:

¿ Q U É H A C E R ?

Al inicio del capítulo titulado “Lo que se dijeron Valdivia y la voz misteriosa”, nos encontramos con los siguientes párrafos:

(PHA 965)

Estuvo un rato en la situación de los intelectuales gloriosos: con la cabeza vacía de ideas. Y cuando quizá —merced a esa contumacia en el error propio del ser humano— iba a reflexionar, le sacó de su ensimismamiento una voz, que decía:

—ES VERDAD QUE HA PRONUNCIADO USTED EN SUEÑOS ESE NOMBRE, SEÑOR VALDIVIA. YO TAMBIÉN LO HE OÍDO...

Ahora sentía la cabeza vacía, pero por otra del estupor. ¿Quién había hablado? En la habitación no se veía a nadie y...

Entonces la voz misteriosa sonó de nuevo, orientándole:

—ESTOY AQUÍ, SEÑOR VALDIVIA, PERO NO PUEDO SALIR...

Quien habla es un personaje aprisionado bajo la cama, entre el somier y el suelo, y sus palabras, contagiadas, como efecto de la metonimia, por la postura forzada de su emisor, se reproducen “boca abajo”.

CONSIDERACIONES FINALES

Para finalizar, tres observaciones:

1.— Los aspectos estudiados (suprasegmental, enfático y lúdico), frecuentemente se superponen, lo que hace difícil una diferenciación estricta.

2.— Todos los aspectos vistos merecen un estudio más extenso y profundo, que tenga en cuenta, incluso, a las vanguardias literarias, lo que resulta imposible dentro de las limitaciones espaciales de la presente publicación. Aquí nos hemos limitado a reflejar lo más sobresaliente y a ilustrarlo con algún ejemplo:

4.- El frecuente uso de las mayúsculas, cursivas, etc., así como la incorporación de textos extraños al autor (anuncios, titulares de prensa, rótulos, facturas, etc.) y otros recursos, hacen que la obra de J. Poncela resulte atractiva visualmente para el lector, y que merezca ediciones tipográficamente más cuidadas, así como una investigación, sugerida en su día por el Dr. José Polo (3), sobre las relaciones personales y profesionales, de nuestro autor con el mundillo de las viejas imprentas.

DOS IMPORTANTES ANOTACIONES A

“Una incursión en los estudios de estilística: Los verbos “dicendi” en *El príncipe destronado de Delibes*” (Tabanque, 4, 1988, página 69-83).

Cuando concluimos el artículo en cuestión, seguimos rumiando alguna de las ideas expuestas en el mismo, y esperamos la llegada de las galeras para hacer las puntualizaciones pertinentes. Sin embargo, nunca llegaron a nuestras manos, por lo que ahora, aunque sea en nota aparte, necesitamos hacer dos precisiones.

El empleo de *dijo* pospuesto y sin sujeto lexemático, puede ser un recurso típico de la narración oral para marcar el cambio de interlocutores en el uso de la palabra cuando reproduce un diálogo, especialmente si uno de ellos es el propio narrador, con lo que se establece la oposición *él dijo / yo dije*. Este recurso lo utilizaría también el narrador por considerar insuficiente el cambio de voz que adopta para que se perciba el cambio de interlocutores. Claro que un escritor cuenta con medios ortográficos suficientes para marcar dicho cambio: el punto y aparte y la raya al inicio. Entoces, ¿por qué usa ese *dijo*? Dos respuestas complementarias: primero, el lenguaje oral precede al escrito y lógicamente, e incluso por inercia, influye en él; y segundo, se trata de un recurso estilístico de carácter popular, y no exclusivo de Delibes, aunque en su caso pueda resultar expresionista como propusimos entonces.

(3) El presente trabajo es una adaptación de la comunicación titulada “Mayúsculas, cursivas y otros recursos gráficos y ortográficos en las novelas de E. Jardiel Poncela”, leída en el XVIII Simposio de la Sociedad Española de Lingüística (Dic. de 1988).

Como complemento de lo anterior, conviene advertir que el verbo *decir* pertenece al vocabulario fundamental de nuestra lengua. Según datos tomados de V. Barberá (*Cómo enseñar la ortografía a partir del vocabulario básico*, Ceac, Barcelona, 1988), el vocabulario fundamental consta de 213 palabras, de las cuales solo 40 son verbos, y decir, por su frecuencia, sólo se encuentra detrás de *haber*, *tener*, *poder* y *hacer*.