

ORTOGRAFÍA Y LITERATURA

Pedro Tena Tena

Instituto Cervantes

La atención por la Ortografía hoy parece sentirse muy acentuada, si bien no es algo puntual de los últimos años[1]. Alegatos en favor de una reforma[2], denuncias por el mal uso[3], investigaciones varias[4], prontuarios[5], ... son reflejo de lo dicho. La docencia del *español*, incluso como lengua extranjera (E/LE), también viene manifestando este interés (e importancia) a través de una práctica con tareas para su control, dominio y medida y con el fomento de la lectura[6]; pero asimismo la demanda bibliográfica es indicio de ello. En este último ámbito, José Mesanza López llega a señalar cuadernos de *sólo* Ortografía, cuadernos de ejercicios, diccionarios, ejercicios en casete, escalas de dominio ortográfico, inventarios cacográficos, libros de dictados, libros de enseñanza programada de Ortografía, libros de textos ortográficos, programas ortográficos con máquina, programas ortográficos con ordenador, textos de dominio ortográfico, textos de madurez ortográfica, vídeos ortográficos, vocabularios básicos, vocabularios ortográficos, por ejemplo[7]; además de toda clase de material en la red Internet[8]. El artista literario, de igual modo, ha encontrado en las comas, puntos y comas, ..., en la propia escritura de los términos, un abonado campo de juego (de palabras). Aparte de curioso recurso temático, conforme se advierte en el texto ensayístico, o en el inabarcable terreno que va desde las conocidas líneas de Jacinto Benavente en *Los intereses creados*:

CRISPÍN. – Y ahora, Doctor, ese proceso, ¿habrá tierra bastante en la tierra para echarle encima?

DOCTOR. – Mi previsión se anticipa a todo. Bastará con puntear debidamente algún concepto ... Ved aquí: donde dice ... 'Y resultando que si no declaró ...' basta una coma, y dice: 'Y resultando que sí, no declaró ...' Y aquí: 'Y resultando que no, debe condenársele', fuera la coma, y dice: 'Y resultando que no debe condenársele ...'

CRISPÍN. – ¡Oh, admirable coma! ¡Maravillosa coma! ¡Genio de la Justicia! Oráculo de la Ley! ¡Monstruo de la Jurisprudencia![9];

hasta las novelas *El misterio de la desaparición de la letra ñ*, de Ángel Lozano[10] y *La letra que no tenía trabajo*, de Miguel Fernández-Pacheco[11], el escritor ha sabido ver en la materia en cuestión una rica veta de recursos estilísticos (e icónicos), una valiosa oportunidad para hacer relucir el ingenio plástico. «Los que fechan cualquier cosa con números romanos -MCMXXXV- son unos MMMEMOS.», apunta Ramón Gómez de la Serna[12]. Es, pues, en este marco donde se sitúan las coordenadas de nuestro estudio; el objetivo no es otro que mostrar, de forma somera, el tratamiento que el asunto recibe por parte de escritores hispanos.

El ensayo siempre ha sido claro espacio donde expresar aficiones ortográficas. Gran parte de los autores proceden del mundo científico, si bien no por ello han de olvidarse nombres de simples interesados en la materia. En un inicial grupo hay que señalar, por ejemplo, las figuras de Valentín García Yebra, *El buen uso de las palabras*[\[13\]](#); Fernando Lázaro Carreter, *El dardo en la palabra* y *Nuevo dardo en la palabra*[\[14\]](#); Jorge G. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje* y *Nuevas minucias del lenguaje*[\[15\]](#); Ángel Rosenblat, *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela*[\[16\]](#); María Josefina Tejera, *Un minuto con nuestro idioma*[\[17\]](#), o Alonso Zamora Vicente, *La otra esquina de la lengua*[\[18\]](#). Los mismos, con una evidente intención pedagógica, han procurado dotar a sus escritos de un clásico halo divulgativo. Por sus textos, cualquiera topará con un rico panorama de notas en pos de la corrección ortográfica. He aquí unas muestras[\[19\]](#):

1. TEORÍA SOBRE LA CONVENIENCIA DE LA CORRECCIÓN Y CONVENCION ORTOGRÁFICA

(*García Yebra*) - «Faltas de ortografía (I)», «Faltas de ortografía (II)», «Ortografía y ortología», «Si lo quiere el uso».

(*Lázaro*) - «De ortografía», «Desidia ortográfica», «Ortografía y rigor».

(*Tejera*) - «Confusiones ortográficas», «El criterio de uso en la ortografía», «¿Entusiasmo es con s!», «¿Es arbitraria la ortografía?», «La hallaca», «La ortografía y la fonética», «La ortografía de los indigenismos (I)», «La ortografía de los indigenismos (II)», «La reforma ortográfica de Bello», «La unificación de la ortografía», «La *W* y la *K* en los indigenismos», «Los criterios de la Academia», «¿Por qué alcohol con *h*?», «Sobre la ortografía», «Sobre mabita».

2. ACENTUACIÓN

(*García Yebra*) - «Acentos desconcertados», «Acentuación de algunos tecnicismos de origen griego», «Discordia en familias terminológicas», «Leyendo portugués», «Sobre la acentuación española de términos científicos», «Sobre la manía esdrújula», «Un acento cuestionado», «Un acento discutible».

(*Lázaro / Nuevo dardo*) - «Chuzos sin punta», «Telefonía sin tildes».

(*Moreno de Alba / Minucias*) - «Acentuaciones dudosas», «Carácter», «Financio / financió; diferencio / diferenció», «Licuo y licúo», «Por qué, porque, porque», «Sobre el acento de “línea” y “petróleo”».

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «Acentuación de demostrativos», «Alineo o alíneo», «¿Médula o medula? », «Notas sobre acentuación».

(*Rosemblat*) - «¿Hemiplejia o hemiplejía?», «Nuestro mundo de azules boínas», «¿Se alínean o se alinean?», «¿Yo vacio o vacío?».

(*Tejera*) - «Galopar en una sábana», «Nuestro mundo de azules boínas», «Por aí se va pa'Coche».

(*Zamora*) - «¡Ay, los acentos ...!».

3. CIFRAS

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «Ortografía de las cifras».

4. CONFLUENCIA DE V/B EN CASTELLANO EN /B/

(*Lázaro / Dardo*) - «Vis a vis».

(*Moreno de Alba / Minucias*) - «Abocarse», «A ver / haber».

(*Rosemblat*) - «Pretencioso y arrivista».

(*Tejera*) - «Sobre la pronunciación de la uve, v pequeña o v corta», «Sobre mabita».

5. DÍGRAFOS

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «La reciente “eliminación” de la “ch” y la “ll”».

6. GRAFÍA H-, FONEMA Ø

(*Moreno de Alba / Minucias*) - «A ver / haber», «Sabiondo / sabihondo».

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «Olán / holán», «Sobre la letra “h”».

(*Rosemblat*) - «El *ala* tachireense», «Hallaca (con motivo de la Navidades)».

(*Tejera*) - «A enemigo que juye puente de plata».

7. GRAFÍA -X-, FONEMA /S/

(*Tejera*) - «La x ante consonante».

8. HETEROGRAFÍA MORFÉMICA

(*Lázaro / Nuevo dardo*) - «Vigor y elegancia de la lengua castellana».

(*Moreno de Alba / Minucias*) - «Sobre las letras “K” y “Q”».

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «A / ha / ¡ah! / há», «¿Irak o Iraq?».

(*Rosemblat*) - «Un problema menudo: ¿jira o gira?».

9. PUNTUACIÓN

(*Lázaro / Dardo*) - «Santiago, y cierra, España».

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «Sobre el uso del guión».

10. SIGLAS

(*Lázaro / Nuevo dardo*) - «Escritura electrónica».

(*Moreno de Alba / Minucias*) - «Sobre ortografía de siglas».

11. TOPONIMIA Y NOMBRES PROPIOS

(*García Yebra*) - «La puerta de Brandemburgo y otros nombres propios».

(*Lázaro / Nuevo dardo*) - «Onda expansiva», «Provocaciones».

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «Geografía y ortografía», «¿Irak o Iraq?», «(La) Argentina, el Perú, ...», «(La) C(c)iudad de México», «Mayúsculas en nombres propios», «Mayúsculas (o minúsculas) en títulos de obras», «Sobre nombres geográficos y empleo de mayúsculas».

12. ULTRACORRECCIONES Y VULGARISMOS

(*Lázaro / Dardo*) - «Disgresión», «Dijistes», «Inflacción», «Más instrucciones en español».

(*Moreno de Alba / Minucias*) - «Acemite / acemita / cemita / cema», «Aéreo / aero», «Cotidian(e)idad, femin(e)idad», «Ensimismarse», «Flácido / Flácido», «Flamable», «Prever, proveer», «Veniste(s) / viniste(s)».

(*Moreno de Alba / Nuevas minucias*) - «(A)postemilla», «¡Bolo, padrino!», «Chanfle / chaflán», «Chilacayote / “cidra cayote”», «Guango, guangocho, guangoche», «Jaletina / gelatina», «Mormado», «Por mor de», «Prerrequisito», «Primer(a), tercer(a) vez».

(*Rosemblat*) - «¿Disgresión o digresión?», «¿Flácido o fláccido?», «Hallaca (con motivo de la Navidades) », «¿Planchar o aplanchar?», «Refistolero y facistol».

(*Tejera*) - «A enemigo que juye puente de plata», «Epéntesis», «Formas verbales no aceptables», «Jamón planchado», «La ultracorrección», «Los fósforos», «Pachotada o patochada», «¿Por qué estrechura y no estrechez?», «Simplificación de los grupos cultos».

(*Zamora*) - «Algunas excepciones», «Problemas ortográficos».

También los autores más *creativos* han encontrado en el artificio plástico dado a la Ortografía un espléndido espacio para la producción literaria, y no sólo como tema, tal y como se apuntaba en líneas precedentes. La llamada ludolingüística, por ejemplo, es buen cuadro ante el que disfrutar con el laberíntico mundo de los juegos de palabras[20].

1. Signos de puntuación

Puntuar, en verdad, no es fácil. George Orwell en su 1984 nos señala las dificultades de unos personajes por determinar si las comas deben ir dentro o fuera de las comillas, asunto menor pero conveniente para la onceava edición del ficticio *Diccionario de Neolengua*[21]. José Antonio Millán, por ejemplo, en su *Perdón imposible* lo pone de manifiesto de manera lúdica[22]. Es comprensible, pues, que algunos autores hayan visto (y vean) en las comas, puntos y comas, ... inesperadas lindes de naturaleza gramatical, las cuales no importa traspasar con indisimulado desconocimiento o con afán de libertad artística. En este último apartado, y dentro del contexto del *ludus* literario, no es difícil hallar múltiples casos de creación[23]. Tres grupos podemos indicar para reunirlos.

1.1. En primer lugar, topamos con aquellos escritos en donde la ausencia de puntuación es protagonista. Tales producciones se conocerán, sobre todo, por el deseo subversivo de las vanguardias de principios del siglo XX de reformular la realidad, también con nuevas miras hacia las reglas gramaticales[24]. Si ya Laurence Sterne en *Tristram Shandy* (1759-1767)[25] y Stéphane Mallarmé en *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897)[26] daban a conocer el valor significativo de los blancos tipográficos, de los espacios entre palabras, Filippo Tomasso Marinetti en el *Manifiesto técnico de la literatura futurista* de 1912 bien lo subraya de manera provocadora:

5.- Abolir también la puntuación. Al suprimirse los adjetivos, los adverbios y las conjunciones, la puntuación queda lógicamente anulada, en la continuidad variada de un estilo vivo que se crea por sí mismo sin las pausas absurdas de las comas y los puntos. Para acentuar ciertos movimientos e indicar sus direcciones se emplearán signos matemáticos: + - x = () y signos musicales. (*Filippo Tomasso Marinetti*)[27].

El cubismo literario de Guillaume Apollinaire (*Alcoholes*, 1913[28]; *Caligramas*, 1918[29]) es otro campo de muestras. El autor francés también llega a omitir signos de puntuación sin que sus textos, incluso los mismos caligramas, pierdan una línea discursiva. La idea de erigir el elemento creativo como una realidad autónoma en un configurado espacio visual, por encima de las coordenadas pautadas por las reglas gramaticales, será la línea que marque la acción del poeta[30].

El dadaísmo, tras la figura de Tristan Tzara, se rebelará desde 1916 de igual modo ante los signos por su deseo de primar el azar, lo espontáneo, la imaginación, la inmediatez, la instantaneidad frente a la tiranía de un lenguaje articulado y pleno de sentido. El propósito de causar confusión, demoler lo establecido como artístico y hasta negar el canónico automatismo lingüístico, la lógica y el orden significativo se pondrá de manifiesto en toda labor creadora[31]. Su conocida fórmula (1920) para hacer un poema dadaísta lo ejemplifica en cortas líneas[32].

El creacionista Vicente Huidobro o el ultraísta Jorge Luis Borges, de manera sucesiva, teorizan (y recuerdan) sobre ello:

¿A qué causas obedece la supresión de la puntuación en el creacionismo?

Creo que la puntuación era necesaria en los poemas antiguos, eminentemente descriptivos y anecdóticos y de composición compacta; pero no así en nuestros poemas en los cuales por razón misma de su estructura y dado que las diferentes partes van hiriendo distintamente la sensibilidad del lector, es más lógico cambiar la puntuación por blancos y espacios. Se comprende que al principio esto pueda causar desorientación; pero pronto el lector, a medida que va habituándose, acepta la razón que nos obliga a ello. (*Vicente Huidobro*)[33].

En el primer impulso abolimos – ¡oh definitiva palabra! – los signos de puntuación; abolición del todo inservible, porque uno de los nuestros los sustituyó con las ‘pausas’, que a despecho de constituir (en la venturosa teoría) ‘un valor nuevo, ya incorporado para siempre en las letras’, no pasaron (en la práctica lamentable) de grandes espacios en blanco, que remedaban toscamente a los signos. He pensado, después, que hubiera sido más encantador el ensayo de nuevos signos: signos de indecisión, de conmiseración, de ternura, signos de valor psicológico o musical (*Jorge Luis Borges*)[34].

Y el surrealista André Breton en un manifiesto de 1924 de similar manera aboga por la escritura automática, ajena a todo control formal, ni siquiera moral:

«Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confiad en la naturaleza inagotable del murmullo.» (*André Breton*)[35].

Por otro lado, tampoco se han de olvidar aquellos nombres que con su particular proceder de igual modo dieron empuje al deseo de brindar nuevas formas de entender y de reflejar la realidad, también mediante la dislocación del lenguaje (incluyendo lo ortográfico). William James y luego Sigmund Freud, con sus ideas psicoanalíticas, son figuras del mundo científico que abrirán camino hacia novedosas reinterpretaciones de lo cotidiano. Gertrude Stein, por ejemplo, que estudió bajo la tutela del primero, ya expondría en dos artículos a finales del siglo XIX las bases de la escritura automática. En *Poetry and Grammar*, título de 1935, recordará su aversión a la rigidez de los signos. «I have had a long and complicated life with all these», escribe la autora norteamericana[36]. James Joyce con su *Ulises* de 1922, y en especial con su último capítulo, sin puntos ni comas, se nos muestra como otro ejemplo literario, pionero de la crisis de identidad y de la estética del caos a través del fluido monólogo interior[37].

Todo lo anterior, pues, confluirá en muy variados autores. Mario Benedetti en *El cumpleaños de Juan Ángel* o Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres* o Camilo José Cela en *Oficio de tinieblas 5* o Juan Goytisolo en *Señas de identidad* son unos testimonios significativos de ficción que también hacen descubrir un (caótico) orden plástico en la falta de signos:

Este viernes intacto se abre
en una habitación a ciegas
este veintiséis de agosto
a las siete y cincuenta
yo osvaldo puente empiezo por ser un niño
de miedo enterizo y ojos cerrados
y sobre todo de pies fríos
que sueña cuestabajo con dos tucanes
dos tucanes hermosos y balanceándose
de esos que sólo vienen en los almanaques
seguiré algunas horas siendo niño
[...] (Mario Benedetti)[38].

aire puro me gusta el aire puro por eso estoy aquí a mí me gusta el perfume que se habrá figurao me hace mueca mueca mueca y mueca me vuelvo loca de tanta mueca me gusta el perfume concentrado qué se habrá figurao que voy a oler su culo apestoso qué mejor que el aire puro el aire puro de la naturaleza me gusta el sol y los perfumes concentrados me hace mueca mueca y mueca y me mete los fondillos en la cara habiendo tanta agua le meten la peste del culo en la cara caballeros qué gente más inmoral y más sucia
estoy con los alemanes el mono te castiga el mono carne humana pa qué me quiere quitar la mano seguro que se la va comer seguro que la va cocinar y se la va comer este mono me persigue me persigue enséñeme su principio moral soy protestante protesto de tanto salvajismo un polvo de majá de cocodrilo de sapo y se vuelve localocaloca enséñeme su moral su principio moral su religión por qué no lo enseña ni soy cartomántica ni soy bruja ni soy santera toda mi familia ha sido protestante ahora usted me confunde por qué me va a imponer su ley su asquerosa ley confunde la raza confunden la religión todo lo confunde el principio moral de los católicos no de los ñañigos ni de los espiritista el aire no es suyo esto no es su casa la bamba suya se mete en toas partes esa peste me pudre las sérulas del cerebro ya no puedo más registra y registra y registra que viene el mono con un cuchillo y me registra me saca las tripas el mondongo para ver qué color tiene ya no se puede más. (Guillermo Cabrera Infante)[39].

camilo josé cela

oficio de tinieblas 5 o novela de tesis escrita para ser cantada por un coro de enfermos como adorno de la liturgia con que se celebra el triunfo de los bienaventurados y las circunstancias de bienaventuranza que se dicen: el suplicio de santa teodora el martirio de san venancio el destierro de san Macario la soledad de san hugo cuyo tránsito tuvo lugar bajo una lluvia de abyectas sonrisas de gratitud y se conmemora el día primero de abril (*Camilo José Cela*)[\[40\]](#).

Instalado en París cómodamente instalado en París con más años de permanencia en Francia que en España con más costumbres francesas que españolas incluso en el ya clásico amancebamiento con la hija de una notoria personalidad del exilio residente habitual en la Ville Lumière y visitante episódico de su patria a fin de dar un testimonio parisiense de la vida española susceptible de épater le bourgeois, conocedor experto de la amplia geografía europea tradicionalmente hostil a nuestros valores sin que falte en el programa de sus viajes la consabida imposición de manos del santón barbudo de la ex-paradisiaca isla antillana transformada hoy por obra y gracia de los rojos semirrojos e idiotas útiles en callado y lúgubre campo de concentración flotante evadido de las realidades del momento en un fácil confortable y provechoso inconformismo exhibiéndose con prudentes remilgos y calculada táctica en [...] (*Juan Goytisolo*)[\[41\]](#).

1.2. Un segundo conjunto de juego de signos está constituido por los textos en los que se encuentran imaginativas salidas para eludir, al menos, ciertos márgenes pautados por la puntuación, aun cuando se siga sujeto a la fuerza significativa de las comas, puntos y comas, ... Augusto Monterroso muy bien refleja el deseo de abandonar amarres ortográficos en su relato *La brevedad*:

Lo cierto es que el escritor de brevedades nada anhela más en el mundo que escribir interminablemente largos textos, largos textos en que la imaginación no tenga que trabajar, en que hechos, cosas, animales y hombres se crucen, se busquen o se huyan, vivan, convivan, se amen o derramen libremente su sangre sin sujeción al punto y coma, al punto.
A ese punto que en este instante me ha sido impuesto por algo más fuerte que yo, que respeto y que odio (*Augusto Monterroso*)[\[42\]](#).

Y Miguel Delibes lo ejemplifica en *Parábola del naufrago*:

igual igual a =
punto = a .
coma = a ,
punto y coma = a ;
dos puntos = a :
comillas = a «»
abrir paréntesis = a (
cerrar paréntesis = a)
abrir admiración = a ¡
cerrar admiración = !
abrir interrogación = a ¿
cerrar interrogación = a ?

Tras la verja coma a la derecha de la cancela coma junto al alerce coma se hallaba la caseta de Genaro abrir paréntesis al que ahora llamaban Gen dos puntos ¡Toma, Gen; ven, Gen! cerrar paréntesis [...] (*Miguel Delibes*)[\[43\]](#).

1.3. Y un tercer grupo de *recreo ortográfico* lo engloba el número de escritores que hace un uso (o desuso) *arbitrario* de los signos. Junto a los que desean emplearlos con una intención plástica [Juan Larrea, en el «T. S. H.» («Telegrafía sin hilos») de 1919[\[44\]](#)] o por una particular prosodia (César

Vallejo, en el *Trilce* de 1922[45]) damos con quienes procuran subrayar el valor de una recepción continua, sin apenas obstáculos de discurso. En éstos la importancia de las estructuras se supedita al discurrir fluido de la información que se ofrece. Camilo José Cela en *Vísperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid* emplea, así, las comas:

[...] don Máximo cena en el restaurante Achuri en la calle del Príncipe, no hay nadie, se conoce que los sucesos dan inapetencia a la clientela, don Máximo telefona a la Isabel, mándame dos chicas y cualquier chico joven que no ande de fusil, estoy en Achuri, oye, ven tú también, en cuanto acabemos de cenar te vuelves, me gustaría tener con quién hablar, una cena tranquila, ya sabes, nada de juerga, don Roque le dice a doña Teresa, no te metas en la cocina, los huéspedes pueden arreglarse con las criadas, te invito a cenar en Achuri, doña Teresa se siente la mujer más dichosa de Madrid, ¿no daremos escándalo?, no ¿por qué?, por nada, como no salgo jamás de noche ... [...] (Camilo José Cela)[46].

Juan Goytisolo en *Reivindicación del Conde don Julián* recurre a los dos puntos:

tierra ingrata, entre todas espuria y mezquina, jamás volveré a ti : con los ojos todavía cerrados, en la ubicuidad neblinosa del sueño, invisible por tanto y, no obstante, sutilmente insinuada : en escorzo, lejana, pero identificable en los menores detalles, dibujados ante ti, lo admites, con escrupulosidad casi maniaca : un día y otro día y otro aún : siempre igual : la nitidez de los contornos presentida, una simple maqueta de cartón, a escala reducida, de un paisaje familiar : enardecido quizá por el sol? : aborascado tal vez por las nubes? : imposible saberlo: [...] (Juan Goytisolo)[47].

Y Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio* se sirve de las comillas y la ausencia de guiones:

"No te vayas, Amador, todavía no he acabado yo." "Bueno." "Tú tienes la obligación de estar conmigo o con cualquier otro investigador hasta que nos vayamos, hasta que concluya la investigación." "Bueno." "No te vayas a creer la monserga esa de la jornada legal." "No, señor." "¿Trabajo yo acaso una jornada legal?" "No, señor." "Yo sigo buscando las mitosis." "Vaya." "Hasta que no puedo más." "Oye", digo. "Diga", dice. "A ver si le dices al Muecas que traiga sus ratones y que yo veré si son los de la cepa y que tal vez se los compre o que tal vez le denuncie por robo." [...] (Luis Martín Santos)[48].

2. Ortografía de las palabras

El escritor siempre ha querido erigirse como un dios menor. La posibilidad de crear un mundo propio surge como una tentación apasionante. Todo se desea contenido entre las lindes marcadas por el artista. De poco sirven, pues, las quejas del ficticio Augusto Pérez rebelándose ante Miguel de Unamuno[49]. Incluso se procura que el lenguaje tenga su semilla de ser en el propósito de demostrar una gran fuerza generadora. Leopoldo Lugones ya lo pone de manifiesto de forma indirecta cuando, bajo la escritura de uno de sus personajes, cuenta los esfuerzos por dotar de palabra al mono Yzur[50]. Jorge Luis Borges lo hará ver más tarde con la ayuda de Pierre Menard ante el afán de «[...] producir unas páginas que coincidieran -palabra por palabra y línea por línea-

con las de Miguel de Cervantes [en el *Quijote*].»[51]. Rafael Sánchez Ferlosio lo apuntará de manera implícita al crear a su Alfanhú con la capacidad de un extraño alfabeto[52] o lo mostrará claro en *El Jarama* con un deseo genésico de lenguaje conversacional. La Palabra (o ciertas palabras) por encima de Todo. «¿Le cuento cómo la escribí? Lo hice de la siguiente manera. Fui recogiendo alocuciones del castellano hablado, que lo eran del escrito, y luego me inventaba los diálogos para poder meter tales alocuciones. Me importaba poco de lo que hablaban los personajes. Eso sí, procuraba que aquéllas no tuvieran que venir forzadas. Es decir, llevaba el diálogo hasta tal extremo que la alocución viniera a cuento. Tal vez por eso se empleó para definir a la novela el término objetivismo. No era objetivismo. Se trataba casi de una falsificación. De momento sólo lo supe yo.», se delata el propio autor al hablar del texto de 1956[53]. Años más tarde, en 1966, Miguel Delibes también subrayará dicho impulso creativo con la ayuda de M.^a Carmen Sotillo en *Cinco horas con Mario*[54].

2.1. Algunos autores han llegado, incluso, a inventar un lenguaje nuevo. La jitanjáfora de Mariano Brull[55] o el glíglico cortaziano[56] son bellas muestras. «¡Aquel verso final, capaz de avergonzar al hombre más infame!, «*diclo rodí, feniltriclo, roetano*». Jamás se hubiera atrevido a pensarlo; menos que nadie, de Julia. Y, sin embargo, allí estaba, con los otros del soneto. Acusándole.», escribirá Gonzalo Torrente Ballester en *La saga/fuga de J. B.*, después de rebelarnos unos alborotados endecasílabos[57].

2.2. Ciertos nombres no se atreven a mucha osadía en su labor, si bien dejan patente un sistemático quehacer (ortográfico) particular. La idea expresa o implícita de jugar (y hasta de manipular) con la materia viva de las palabras, de erigir el mismo lenguaje como protagonista literario, no es extraña en el proceso creativo[58]. El James Joyce de *Finnegans Wake* es buen caso[59]. «Con diez coñones por bonda / viento en pipa a toda bula, / [...]», en el «Interludio» de Nicolás Guillén, disfrutamos de otra muestra[60]. Y junto a Julián Ríos de *Larva* nos hallamos ante un magnífico seguidor de las presentes líneas creativas:

(I-a! Iah! Quién es el rebuznador ése? Es el Asnotador que emburrona estas nocturnotas, pincha y corta! cut the cards!, es el tahúr malhechor que baraja los ases, el as no frota al as...!, es el cerebro y Éminence grise que de momento prefiere permanecer en el Asnónimo, nuestro jumentor!, es el emburrachado orffebrio d'estilo Platteresco que busca l'asnamorfosis final y el animal de fondo bajo la forma pura como buen platero de oro, The Golden Ass!, que nunca platica en plata, Chitón!, es el, Iah! Iah!, es el Ecomentador de este batiburrillo carnolesco d'una noche de verasno.)))[61].

Con el César Vallejo de *Trilce*, por ejemplo, nos vemos ante una labor marcada por una intencional (y original) escritura (acentuación no académica, cambio ortográfico *b / v, j* por *g*, unión de vocablos en uno, mayúscula en final de palabra, palabra en mayúsculas en verso en minúscula, ruptura no académica

de palabra al final de renglón o verso, versos con letra minúscula junto a versos en mayúsculas, ...)[62], si dejamos a un lado erratas de imprenta, equivocaciones del corrector o del propio poeta. Juan Ramón Jiménez, por su parte, y entre otras peculiaridades, empleaba *j* en lugar de *g* en sonidos fuertes, no escribía la doble *n*, reducía determinados grupos consonánticos (*ns* o *pt*), usaba *x* en vez de *s* atendiendo al uso fonético[63]. Salvador Dalí convertirá sus problemas ortográficos en una estética literaria con curiosas e inesperadas significaciones[64]. «[...] soy superficial y lo externo me encanta, por que lo externo al fin y al cabo es lo obgetivo oy lo obgetivo poeticamente es para mí lo que me gusta mas y solo en lo obgetivo veo el estremecimiento de lo Ethereo.», escribe el pintor a un joven Lorca[65]. Y Pablo Picasso, que compondrá más de trescientos poemas y un par de piezas teatrales entre 1935 y 1959, ya en español ya en francés, llegó a manifestar su deseo de no sentirse atado a las convenciones de la escritura. En unas líneas llega a señalar lo siguiente:

[...] si me pongo a corregir las faltas de que me hablas, de acuerdo con unas reglas que nada tienen que ver conmigo, lo mío se perderá en una gramática que no asimilé -dice a Jaime Sabartés, su secretario. Y concluye: -preferiría hacer una a mi antojo que meter mis palabras en reglas que no me pertenecen.[66].

Julio Cortázar, también, nos sedujo en 1963 con la reproducción en ortografía fonética de una curiosa noticia aparecida en «Ortográfiko» y, de igual modo, con irónicas haches innecesarias[67].

2.3. Otros escritores, conformando un tercer apartado, han procurado reproducir una expresividad ajena. Aquí cabe destacar para nuestro fin a aquéllos que, por un lado, ofrecen esta línea artística de manera puntual, seleccionada. En ese terreno hay quienes se fijan en lo oral:

Por supuesto tampoco le enoja a Jacinto ponerse disciplinadamente en pie al unísono con sus compañeros, cuando llega don Abdón, ni sincronizar su voz con las demás voces, obediente a la batuta de Darío Esteban desde su minarete: SU-MAR-ES-LA-MÁS-NO-BLE-AC-TI-VI-DAD-DEL-HOM-RE-SO-BRE-LA-TIE-RRRA, o bien: HA-BLAR-DE-DE-POR-TES-ES-AÚN-MÁS-SA-LU-DA-BLE-QUE-PRAC-TI-CAR-LOS, o bien: E-LU-DIR-LA-RES-PON-SA-BI-LI-DAD-ES-EL-PRI-MER-PA-SO-PA-RA-SER-FE-LI-CES, una u otra cosa, puesto que los eslóganes varían de acuerdo con la estación y las circunstancias. (*Miguel Delibes*)[68].

PERICO. (*Leyendo en voz alta el periódico que tiene en la mano y deletreando al leer.*) «No... es... posi...ble... sopor... tar... en... si... lencio... la... con...du... ta... de... un... go... bierno... que... así... vi... vio... viola...los... sa... cra... ti... si... mos... de... re... chos... del... ciu... da... dano... Hora... es... ya... de... que... el... noble... pue... blo... es... pañol... pro... tes... te... de... tan... ini... ini... ini... ini... cuos... a... ten... tados... y... salga a... la... defen... sa... de... la... libertá... y... de... la... patria... escar... escarnecidas... por... los... se... se... secuaces de la reacción.» (*Deja el periódico y da un puñetazo sobre la mesa.*) ¡Pero que ni más ni menos!... Este papel está muy bien. (*A IGNACIO*). ¡Hay que echarse a la calle y acabar con el hato de granujas que nos oprime! (*Joaquín Dicenta*)[69].

Enfrentándose bruscamente con el espejo, se puso a levantar los brazos y a probar la voz:

- El varóooooon que tiene corazóooooon de *liz*, aaaaaalma de queeeeeerube, lenguaaaaa celestiallllll, el miiiiinimo y dulce Francisco de Asiiiiis
 está con un rudui
 torvoa
 nimal.

Pronunciaba *liz*. Era bueno alargar las sílabas acentuadas. Pero no siempre sabía cuáles eran, a menos que tuvieran el acento ortográfico. Por ejemplo: «varón», oooooon; «mínimo», miiiiii; «corazón», oooooon. Pero en «alma de querube, lengua celestial» no había modo de saberlo. En fin, lo importante era sentir, porque cuando no se siente, de nada sirve conocer todas las reglas. (*Augusto Monterroso*)[\[70\]](#).

Guillermo Cabrera Infante, en cambio, en *Vista del amanecer en el trópico*, aparece como buen testimonio de (re)escritura al incorporar, también, huellas de cortos textos efímeros (inscripciones y mensajes en paredes, sobre todo), llenitos de faltas[\[71\]](#).

Por otra parte, encontramos literatos que dan a la reproducción del lenguaje un carácter de amplio y total protagonismo, como vemos a modo de hispano precedente en *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle-Inclán, obra llena de americanismos[\[72\]](#). Lo cubano en *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante[\[73\]](#), y lo venezolano en *La catira*, de Camilo José Cela[\[74\]](#), por un lado, o lo andaluz en los hermanos Álvarez Quintero[\[75\]](#) y la dualidad lingüística de Juan Faneca en *El amante bilingüe*, de Juan Marsé[\[76\]](#), por otro, son más ejemplos.

2.4. Una cuarta actuación en la literatura para con lo ortográfico de las palabras es la de aquéllos que ven en lo artístico un marco lúdico en el que el receptor de igual modo puede participar. “Doctor, ¿usted escribe psiquiatra con p o sin p?”, apunta tan solo Guillermo Cabrera Infante en una página de *Tres tristes tigres*[\[77\]](#); «La virginidad, para mí, es sagrada.³ / 3. Fe de erratas: Donde dice sagrada debe decir sangrada. (No es así, D. Sangrado?)», recoge Julián Ríos en dos páginas de *Larva*[\[78\]](#). Las letras, en verdad, están llenas de múltiples muestras. En unas vemos, así, un juego con las ausencias. Ya Miguel de Cervantes hace hueco para ello cuando en sus quijotescas composiciones «Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante» deja cortados los vocablos finales de verso[\[79\]](#). Jesús Marchamalo en *La tienda de palabras*, por su parte, nos trae un maravilloso cuento en el que las vocales desaparecen del mundo: en un principio, la A, y m’s t rde, el rest de l s v c les. Un incr íbl y f nt’stic hist ri [\[80\]](#).

2.5. Y un quinto tipo de andadura creativa por la Ortografía en el léxico es la que propone una fusión con lo plástico. Ya en un contexto de plenitud de las vanguardias de principios del siglo XX, rompiendo todo tipo de convencionalismos, la tipografía de igual modo fue alcanzada por las nuevas corrientes de cambio y de renovación artística. Jan Tschichold surge entonces como una figura principal en la defensa de una organización desestructurada y libre del impreso, alejada de las normas consideradas clásicas. En 1925, por

ejemplo, llega a defender dentro de su ideario tipográfico el uso de las minúsculas frente a las mayúsculas[81]. Las letras de igual modo se sintieron sacudidas por el empuje de las nacientes ideas. Ya en 1919 Juan Larrea y su “Estanque”, representando a la inversa lo dado en el verso anterior, simulando un reflejo acuático, es un inicial ejemplo[82]. Guillermo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, al ofrecernos una página donde *leemos* al revés el contenido de la precedente, o Julián Ríos definiendo el *santo y seña* de *Larva* en otro espejo son continuadores[83]. Y Bernardo Schiavetta, en *Fórmulas para Cratilo*, con juegos similares («Escriba del espejo», «Espejo del escriba», «Espejo del exorcismo», «Espejo del espejo»), es genial remate[84]. Punto final.

NOTAS

- [1] A. Esteve Serrano, *Estudios de teoría ortográfica del español*, Murcia, Universidad de Murcia, 1982. En torno a la última aportación de la Real Academia Española (Real Academia Española, *Ortografía de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 2002; <<http://www.rae.es>>), acúdase a B. Berasategui, «La Real Academia publica la nueva Ortografía», *El Cultural*, 1 (1), 1998, págs. 24-26; J. M. de Sousa, «La “nueva” ortografía académica», en Grupo de Lengua e Informática de ATI <<http://www.ati.es>>, Madrid, ATI, 1999 <<http://www.ati.es/gt/lengua-informatica/sousa.html>>, o a *El debate sobre la ortografía de la lengua española*, Bitbiblioteca <<http://www.analitica.com/bitbliblioteca>>.
- [2] El discurso de Gabriel García Márquez en el *Primer Congreso Internacional de la Lengua Española* (Zacatecas, 7 de abril de 1997) ha reabierto un interesante debate (A modo de complemento, M. Rico y Á. Grijelmo, «Zien años de zoledad», en <<http://www.elcastellano.org>>; M. Rivera de la Cruz, «De Barranquilla a Zacatecas: El mismo cuento de Gabo», *Espéculo*, 5, 1997, <<http://www.ucm.es/info/especulo>>). El asunto no es nuevo: el también americano Andrés Bello es otro claro protagonista. Mírese asimismo J. M.^a Echauri González, «¿Reformar la ortografía o reformar la enseñanza de la ortografía?», *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 30, 2000, págs. 22-27; P. Sánchez-Prieto Borja, «¿Es necesaria una reforma ortográfica del español? (Reflexiones desde una perspectiva histórica)», *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 20, 1998, págs. 9-18.
- [3] J. Polo, *Manifiesto ortográfico de la lengua española*, Madrid, Visor, 1990; Á. Grijelmo, *Defensa apasionada del idioma español*, Madrid, Taurus, 1998.
- [4] M. T. Cáceres Lorenzo y M. Díaz Peralta, *Ortografía española*, Madrid, Anaya, 2002; F. Carratalá, *Manual de ortografía española. Acentuación, léxico y ortografía*, Madrid, Castalia, 1997; T. Chacón Berruga, *Ortografía normativa del español*, Madrid, UNED, 2001; E. Cascón Martín, *Ortografía: Del uso a la norma*, Madrid, Edinumen, 1998; L. Gómez Torrego, *Ortografía de uso del español actual*, Madrid, SM, 2000; B. Marcos González y C. Llorente, *Manual de ortografía española*, Salamanca, Colegio de España, 2001; J. Martínez de Sousa, *Diccionario de Ortografía de la lengua española*, Madrid, Paraninfo, 1996; J. Martínez de Sousa, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea, 2004; J. Polo, *Ortografía y ciencia del lenguaje*, Madrid, Paraninfo, 1974, por ejemplo.
- [5] E. Palacios Fernández, *Prontuario de Ortografía práctica*, Madrid, Javier G. del Olmo, 1993; J. Martínez de Sousa, *Ortografía y ortotipografía del español actual*, Gijón, Trea, 2004; G. Suazo Pascual, *Prontuario de ortografía española*, Madrid, Edaf, 2002.
- [6] A. Camps et al., *La enseñanza de la Ortografía*, Barcelona, Graó, 1990; I. Atance Monge, *Aproximación práctica a la enseñanza de la ortografía asistida por ordenador*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1997; D. Cassany et al., *Enseñar lengua*, Barcelona, Graó, 1994, págs. 411-432; F. Paredes, «La ortografía: una visión multidisciplinar», en F. Moreno Fernández, M. Gil Bürmann y K. Alonso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de ASELE. El español como lengua extranjera: del pasado al futuro*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, págs. 609-619; A.

M. Rico Martín, «Factores que intervienen en el aprendizaje ortográfico», *Cuadernos Cervantes de la Lengua Española*, 37, 2002, págs. 26-31.

[7] J. Mesanza López, *Didáctica actualizada de la Ortografía*, Madrid, Santillana, 1987, págs. 143-144.

[8] Internet es un fantástico mundo que nos permite acceder a ediciones digitales, como advertimos con *Ortografía castellana nueva y perfeta*, de Gonzalo de Correas (1630) <<http://gramaticas.iespana.es>>, u *Orthographia española*, de la Real Academia Española <<http://www.cervantesvirtual.com>>; estudios varios, conforme descubrimos con J. Polo, «Sistemas de puntuación y tradición literaria (más allá de lo inmediato)», *Espéculo*, 7, 1997 <<http://www.ucm.es/info/especulo>>; proyectos, según comprobamos con G. Redondo Lanzas, *Norma ortográfica pa l'andalú* <<http://www.andalucia.cc/andalu/Ortografia.htm>>, y hasta tesis, tal y como vemos con F. Sebastián Mediavilla, *La puntuación en el Siglo de Oro (teoría y práctica)*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, 2000 <<http://www.tdx.cesca.es>>, o M. Pujol Llop, *Análisis de errores gramáticos en textos libres de estudiantes de enseñanzas medias*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1999 <<http://www.tdx.cesca.es>>.

[9] J. Benavente, *Los intereses creados. Señora ama*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1967, 18.ª ed., pág. 67.

[10] Á. Lozano, *El misterio de la desaparición de la letra ñ*, Barcelona, La Galera, 1997.

[11] M. Fernández-Pacheco, *La letra que no tenía trabajo*, Boadilla del Monte, SM, 2003.

[12] R. Gómez de la Serna, *Greguerías*, ed. R. Cardona, Madrid, Cátedra, 1979, pág. 155.

[13] V. García Yebra, *El buen uso de las palabras*, Madrid, Gredos, 2003.

[14] F. Lázaro Carreter, *El dardo en la palabra*, Barcelona, Galaxia Gutenberg - Círculo de Lectores, 1998; F. Lázaro Carreter, *Nuevo dardo en la palabra*, Madrid, Suma de Letras, 2004.

[15] J. G. Moreno de Alba, *Minucias del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992; J. G. Moreno de Alba, *Nuevas minucias del lenguaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

[16] Á. Rosenblat, *Buenas y malas palabras en el castellano de Venezuela*, Caracas - Madrid, Mediterráneo, 1969, 3.ª ed.

[17] M. J. Tejera, *Un minuto con nuestro idioma*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1993.

[18] A. Zamora Vicente, *La otra esquina de la lengua*, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 1995.

[19] Se toma como punto de referencia, J. Olmedo Ramos, *Proyecto "Zacatecas"*, Madrid, Instituto Cervantes, s. a.

[20] B. Gache, *Escrituras nómades*, Buenos Aires, Limbo, 2004; M. Serra, *Verbalia*, Barcelona, Península, 2000.

[21] G. Orwell, 1984, en <<http://www.laeditorialvirtual.com.ar>>

[22] J. A. Millán, *Perdón imposible*, Barcelona, RBA, 2005.

[23] Un acercamiento al tema, B. Gache, *Poesía y signos de puntuación* <<http://belengache.findelmundo.com.ar>>.

[24] Como una aproximación general, *Poetry in Theory*, ed. J. Cook, Oxford, Blackwell, 2004. Para el caso español, J. M. Bonet, *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995; J. Brihuega, *Manifiestos, programas y textos doctrinales. Las vanguardias poéticas en España*, Madrid, Cátedra, 1982; G. de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1971.

[25] L. Sterne, *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*, ed. F. Toda, Madrid, Cátedra, 2002, 5.ª ed.

[26] S. Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Bruges, Imprimerie Sainte Catherine, 1914 <<http://www.mallarme.net>>.

[27] F. T. Marinetti, *Manifiesto tecnico della letteratura futurista*, Milán, Direzione del Movimento Futurista, 1912 <<http://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manitec.html>>.

[28] G. Apollinaire, *Alcoholes. El poeta asesinado*, ed. J. Ignacio Velásquez, Madrid, Cátedra, 2001.

[29] G. Apollinaire, *Los Caligramas*, ed. J. Ignacio Velásquez, Madrid, Cátedra, 1987.

[30] Como introducción al tema de lo icónico y lo literario, R. Capell i González, *Paraula, imatge, idea, sobre poesia visual*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1995; C. Corbacho Cortés, «Poesía y pintura en las letras hispánicas», en *IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, Évora, Universidade de Évora - APLC, 2004, III <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada>>; N. de Asprey Hernández de Lorenzo, *Trans-forme-sens: de l'iconicité en traduction*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, págs. 18-150 <<http://www.tdx.cesca.es>>; R. de Cózar, *Poesía e imagen. Poesía visual y otras formas literarias desde el siglo IV a. C. hasta el siglo XX*, Sevilla, El Carro de la Nieve, 1991 <<http://boek861.com>>; M. D'Ors, *El caligrama, de Simmias a Apollinaire. Historia y antología de una tradición clásica*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1977; J. C. Fernández Serrato, *Teoría y crítica de la poesía concreto-visual en España. (Estudio de su significación en la dinámica cultural del capitalismo avanzado)*, Granada, Universidad de Granada, 1995; J. C. Fernández Serrato, *¿Cómo se lee un poema visual? Retórica y poética del experimentalismo español*, Sevilla, Alfár, 2003; V. Pineda, «Figuras y formas de la poesía visual», *Saltana*, 1, 2001-2004 <<http://www.saltana.org>>.

- [31] N. López Lupiáñez, *El pensamiento de Tristan Tzara en el periodo dadaísta*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2002 <<http://www.tdx.cesca.es>>.
- [32] T. Tzara, *Oeuvres Complètes*, Paris, Flammarion, 1975, I, pág. 382.
- [33] Á. Cruchaga Santa María, «Conversando con Vicente Huidobro», *El Mercurio*, 31 de agosto de 1919, pág. 4 <<http://www.vicentehuidobro.uchile.cl>>.
- [34] J. L. Borges, *Obras Completas*, Barcelona, Emecé Editores, 1996, IV, pág. 262. También C. Cordua, «Borges y los servicios de la palabra», en *Borges Studies on Line* <<http://www.hum.au.dk/romansk/borges/bsol>>.
- [35] A. Breton, *Manifestes du surréalisme*, París, Société Nouvelle des Éditions Pauvert, 1995, p. 39 (Se toma la traducción de <<http://www.analitica.com/va/arte/portafolio/2006001.asp>>).
- [36] L. M. Solomons y G. Stein, «Normal Motor Automatism», *Psychological Review*, 3, 1896, págs. 484-512; G. Stein, «Cultivated Motor Automatism: A Study of Character in its Relation to Attention», *Psychological Review*, 5, 1898, págs. 295-306; G. Stein, *Writings*, New York, The Library of America, 1998, II, págs. 313-336, 828-829 (Para la cita, pág. 318). Sobre las primeras huellas de Gertrude Stein en España, J. M. Bonet, ob. cit., págs. 579-580.
- [37] J. Joyce, *Ulises*, ed. F. García Tortosa, Madrid, Cátedra, 1999; I. Murcia Serrano, «Dimensiones postmodernas de *Ulises* de James Joyce: crisis de identidad y estética del caos», *Gittcus*, 11, 2001 <<http://www.cica.es/aliens/gittcus>>. Sobre las primeras huellas de James Joyce en España, J. M. Bonet, , pág. 354.
- [38] M. Benedetti, *El cumpleaños de Juan Ángel*, Madrid, Alfaguara, 2002, 4.ª ed., pág. 13.
- [39] G. Cabrera Infante, *Tres tristes tigres*, Barcelona, Seix Barral, 1988, 3.ª ed., pág. 451.
- [40] C. J. Cela, *Oficio de tinieblas 5*, Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1989, pág. 5.
- [41] J. Goytisolo, *Señas de identidad*, Madrid, Mondadori, 1991, pág. 11.
- [42] A. Monterroso, «La brevedad», en A. Monterroso, *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 1.ª reimpr., pág. 161.
- [43] M. Delibes, *Parábola del naufrago*, Barcelona, Destino, 1984, pág. 9.
- [44] Signos gráficos no lingüísticos, simulando el lenguaje morse (M. Bernard, «Modernidad y ludus en la poesía juvenil de Juan Larrea», en *Ludus. Cine, arte y deporte en la literatura española de vanguardia*, ed. G. Morelli, Valencia, Pre-Textos, 2000, págs. 290-291).
- [45] Signo único de admiración en exclamaciones, signo único de interrogación en preguntas, suspensión marcada con más de tres puntos, ... (C. Vallejo, *Trilce*, ed. J. Ortega, Madrid, Cátedra, 1991).
- [46] C. J. Cela, *Visperas, festividad y octava de San Camilo del año 1936 en Madrid*, Madrid, Alianza Editorial, 1974, pág. 224. Algo similar hallamos con Miguel Delibes en *Los santos inocentes*, cuyos seis capítulos (o libros) no tienen más puntos que el final (M. Delibes, *Los santos inocentes*, Barcelona, Planeta, 1985).
- [47] J. Goytisolo, *Reivindicación del Conde don Julián*, ed. L. Gould Levine, Madrid, Cátedra, 1995, 2.ª ed., pág. 83.
- [48] L. Martín Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1994, 38.ª ed., pág. 12.
- [49] M. de Unamuno, *Niebla*, ed. M. J. Valdés, Madrid, Cátedra, 2001, 17.ª ed., págs. 277-285.
- [50] L. Lugones, «Yzur», en L. Lugones, *Cuentos fantásticos*, ed. P. L. Barcia, Madrid, Castalia, 1987, págs. 156-165.
- [51] J. L. Borges, «Pierre Menard, autor del *Quijote*», en J. L. Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, 8.ª reimpr., págs. 41-55 (Para la cita, pág. 47).
- [52] R. Sánchez Ferlosio, *Alfanhuí*, Barcelona, Destino, 1989, 14.ª ed., págs. 13-14.
- [53] B. Berasategui, *Gente de palabra*, Barcelona, Plaza & Janés, 1987 (Se toma la cita de *El Cultural.es* <<http://www.elcultural.es>>).
- [54] M. Delibes, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1995, 18.ª ed.
- [55] G. Zaldivar, «El origen clásico de la jitanjáfora», *Baquiana*, 31-32, 2004 <<http://www.baquiana.com>>.
- [56] J. Cortázar, *Rayuela*, ed. A. Amorós, Madrid, Cátedra, 1989, 5.ª ed., pág. 533.
- [57] G. Torrente Ballester, *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Destino, 1980, pág. 429.
- [58] Y hoy en día más, ante los caminos que ofrecen las nuevas tecnologías. O. Carreño Rodríguez-Marbona, *Nuevas tecnologías de la información y creación literaria*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1991; M. Cebrián Herreros, «Dimensión audiovisual del idioma», *Ámbitos*, 2, 1999, págs. 23-37. A modo de adenda, consúltase <<http://www.diccionarioSMS.com>>.
- [59] J. Joyce, *Finnegans Wake*, New York, Penguin Books, 1976.
- [60] N. Guillén, «Interludio», en N. Guillén, *Summa poética*, ed. L. Í. Madrigal, Madrid, Cátedra, 1997, 9.ª ed., pág. 249.
- [61] J. Ríos, *Larva*, Barcelona, Plaza & Janés, 1994, pág. 45. El libro está lleno de ejemplos arriesgados.
- [62] C. Vallejo, ob. cit.

- [63] J. R. Jiménez, *Páginas escojidas*, selecc. R. Gullón, Madrid, Gredos, 1986, 4.^a reimpr., pág. 11. «Juan Ramón, dime una cosa: ¿Por qué escribes Dios con minúsculas?», nos recuerda Andrés Trapiello que preguntó Ramón Gómez de la Serna al poeta de Moguer (A. Trapiello, *Mil de mil*, Valencia, Pre-Textos, 1995, pág. 83).
- [64] J. Vallcorba, «Dalí, escritor», *Turia*, 66-67, 2003, págs. 323-325; J. Vallcorba, «El Salvador Dalí catalán», en *Dalí, un creador disidente*, Barcelona, Generalitat de Catalunya - Destino, 2004, págs. 53, 55, 56.
- [65] I. Gibson, *Dalí joven, Dalí GENIAL*, Madrid, Santillana, 2004, pág. 184.
- [66] A. Jiménez Millán, «La literatura lúdica de Picasso», en *Ludus*, pág. 180 (y 184).
- [67] J. Cortázar, ob.cit., págs. 534-535; para el tratamiento de las haches en el autor argentino, mírese la introducción del editor (Técnicas. «Las haches como penicilina»). A modo de atinada crítica a la simplificación ortográfica, «[...] reforma klabe para ke nasione hispanohablante gosemo verdaderamente de idioma de Servante y Kebedo.», A. Pérez Reverte, «Limpia, fija y da esplendor», en A. Pérez Reverte, *Con ánimo de ofender*, Madrid, Alfaguara, 2001, págs. 239-241 (Para la cita, pág. 241).
- [68] M. Delibes, *Parábola del naufrago*, Barcelona, Destino, 1984, pág. 20.
- [69] J. Dicenta, *Juan José*, ed. J. Mas, Madrid, Cátedra, 2000, 3.^a ed., pág. 73.
- [70] A. Monterroso, «Primera dama», en A. Monterroso, *Cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, 1.^a reimpr., pág. 30.
- [71] C. Manzini, «Leer, escribir, reescribir. Fragmento y totalidad en *Vista del amanecer en el trópico*», *CiberLetras*, 7, 2002 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>>.
- [72] R. del Valle-Inclán, *Tirano Banderas*, ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Espasa-Calpe, 17.^a ed., 2001; E. Susana Speratti Piñero, *Los americanismos en «Tirano Banderas»*, Buenos Aires, Instituto de Filología Románica, 1950.
- [73] G. Cabrera Infante, ob. cit.
- [74] C. J. Cela, *La catira*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.
- [75] S. Álvarez Quintero y J. Álvarez Quintero, *Obras completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1967-1969, 3.^a ed.
- [76] J. Marsé, *El amante bilingüe*, Barcelona, Planeta, 1990.
- [77] G. Cabrera Infante, ob. cit., pág. 169.
- [78] J. Ríos, ob. cit., págs. 384, 385.
- [79] M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, dir. F. Rico, Barcelona, Instituto Cervantes-Crítica, 1998, págs. 29-30.
- [80] J. Marchamalo, *La tienda de las palabras*, Madrid, Siruela, 1999, págs. 145-146.
- [81] J. Tschichold, *El abecé de la buena tipografía*, Valencia, Campgràfic Editors, 2002; J. Tschichold, *La nueva tipografía*, Valencia, Campgràfic Editors, 2003. Mírese también *Jan Tschichold. Die neue Typographie* <<http://www.artediez.com/auladiez/auladiez.htm>>.
- [82] M. Bernard, ob. cit., pág. 290.
- [83] G. Cabrera Infante, ob. cit., págs. 264-265; J. Ríos, ob. cit., pág. 270.
- [84] B. Schiavetta, *Fórmulas para Cratilo*, Madrid, Visor, 1990, págs. 26-31.