LA "SIBILACIÓN ESCRITA". ANAGRAMATISMO EN LA POESÍA DE A. MACHADO

ÁNGEL HERRERO
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

"Lo inmediato psíquico, cuya expresión tienta al poeta lírico de todos los tiempos, es algo ciertamente singular, que vaga, azorado, mientras no encuentre un cuadro lógico en nuestro espíritu donde inscribirse. Pero esa nota sine qua non de todo poema necesita, para ser reconocida, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad" (Antonio Machado, *Los Complementarios*)

"Si la concepción de Ferdinad de Saussure del lenguaje como sistema de signos se puede ver como la base de esta primera lingüística, la segunda lingüística se enfrentará desde el principio a los problemas que obsesionaban al 'otro Saussure', como se le ha llamado, el Saussure de los anagramas." (J.Culler)

1. Estas palabras de Jonathan Culler, en una intervención programática relativamente reciente[1], expresan claramente la importancia que han venido cobrando en los últimos años los

1. Jonathan Culler, "**Hacia una lingüística de la escritura**", en la actas del Congreso celebrado en la Universidad de Strathclyde, en julio de 1986, sobre *La lingüística de la Escritura*, publicadas por la Universidad de Manchester (VVAA, Madrid, Visor, 1989, p. 185):
Lo que se ha visto a veces como una obsesión quimérica de Saussure es su encuentro con el problema de la relación entre la materialidad del lenguaje y sus efectos significativos (lo que, añadamos nosotros, en psicosistemática se bautizará como 'significancia'), la posibilidad de que el lenguaje funcione de determinados modos que se desvían de los códigos (...) **Los anagramas son un caso especial de un fenómeno más general** (...) El problema resaltado por la búsqueda de anagramas por parte de Saussure es la exclusión que una lingüística del signo y el código hace de una serie de patrones potenciales" (186-187). "Una lingüística de la escritura (...) consideraría los signos discretos como casos especiales de una resonancia general (...) La tarea de la lingüística ha sido dividir lo significativo de lo no significativo, excluyendo esto último de la lingüística, pero si esta región fronteriza es central en el lenguaje y en su funcionamiento, entonces (...) la materialidad problemática del lenguaje que puede o no ser portadora de significado y producir o no efectos, deben situarse en el centro de nuestros intereses" (1921. Se

cuadernos inéditos de F. de Saussure y su hipótesis sobre el carácter anagramático de la poesía[2]. Pero vaya por delante que así como esta hipótesis no nos decubre una nueva poesía (aunque posteriormente se hayan escrito libros explícitamente anagramáticos, de poco valor) sino nuevos aspectos que pueden añadir rigor a la interpretación de la poesía que todos previamente reconocemos como tal (exactamente como hizo la escala musical con el sonido de la lira que ya sonaba acordadamente antes de su matematización pitagórica), así, para nosotros, ese "otro Saussure" no viene a desmentir al que ya conocemos, sino a explicárnoslo mejor, a relativizar tal vez algunas de las ideas del *Cours* que habían sido tomadas casi dogmáticamente, y a situarlas precisamente en un marco más amplio, el marco profundamente filológico de una obra que hoy ve crecido su valor por la enorme importantacia teórica no sólo de sus reflexiones sobre la realización convencional o sistemática del lenguaje, sino también sobre su producto ejemplar, la poesía.

Saussure concibió, en los años inmediatamente anteriores al *Curso* (o cursos), mantuvo durante los mismos años en que los impartío, y comunicó a sus colegas y amigos más próximos (especialmente Meillet y Bally, que en todo momento le animaron) una sorprendente hipótesis que podemos llamar la hipótesis anagramática y que él consideró como el descubrimiento del principio constructivo fundamental de la poesía, a saber, la inscripción -velada por su diseminación, pero casi sistemática por su frecuencia- de nombres míticos al sesgo de la textura poética, de manera que esta "paráfrasis fónica de un nombre es la preocupación paralela impuesta al poeta constantemente fuera del metro."(134[3]). Además, y "a diferencia de la condición métrica, tal ley domina toda la expresión y todas las combinaciones de palabras que el poeta puede escoger", constituyendo "la base, deplorable en su naturaleza (sic) pero imposible de rehuir en sus efectos -reconoce el sabio-, que determinará casi exclusivamente la forma que el autor da con sus palabras a su pensamiento"(64).

Saussure siempre consideró el anagramatismo como un instrumento de producción textual, no como germen metafísico. Entusiasmado y convencido de su descubrimiento, señaló que toda la aparente dificultad del anagramatismo desaparece si se considera que "el método habitual y fundamental del poeta consistía en descomponer previamente la palabra-tema, y en inspirarse en

---

pues de "recomponer la empresa situando lo marginal en el centro" (184). Este congreso, que contó con intervenciones de Morris Halle, Paul Kiparsky, M.A.K. Halliday, Jacques Derrida, etc., se propuso explícitamente como revisión de aquel otro Congreso celebrado en el 58, en cuya conferencia de clausura Roman Jakobson expuso su noción de función poética generalizada, de tanta trascendencia en la poética lingüística.

2. La investigación del que ha sido llamado "el otro Saussure" se recoge en unos 130 cuadernillos, de extensión variable, pero que en conjunto forman un trabajo impresionante, como señala desde la primera página de su libro Jean Starobinski (*Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971); están dedicados a la métrica védica, a los versos saturnios (cuya aliteración había sido señalada repetidamente), a Homero, y a un buen número de los grandes poetas latinos (Virgilio, Horacio, Lucrecio), además de algunos pocos dedicados a la poesía moderna en latín (Thomas Johnson, Pascoli).

   Parece ser que Saussure estuvo a punto de comenzar su publicación, animado sobre todo por Meillet (como lo testimonia una carta de éste, de febrero de 1908, en la que además le aporta algún anagrama más); uno de los cuadernos, titulado "**Cuaderno primero. Para una lectura preliminar**", es de hecho un exposición provisional de los hechos y de las hipótesis desarrolladas por Saussure.

   Todas las referncias a Saussure se indican con el número de página correspondiente en el libro de Jean Starobisnki.

3. Esa ley normalmente se interpreta como una "nemotécnica" del poeta (64), aunque a Saussure le tentó la idea de que en sus orígenes se pudo tratar de un "análisis gramatico-poético natural a partir del análisis fónico-poético" (37), de modo que acaso "la ciencia gramatical de la India, desde el doble punto de vista fónico y morfológico, siguió así una serie de tradiciones indoeuropeas relacionadas con los procedimientos a seguir en poesía para confeccionar un carmen, teniendo en cuenta las formas del nombre divino" (38)

sus sílabas para las ideas que iba a emitir o las expresiones que iba a escoger"(127), y que, del mismo modo que la rima, lejos de constreñir, orientaba y guíaba el acto de creación poética. El hábito anagramático, para Saussure, debió llegar a ser "una segunda naturaleza para todos los romanos educados"(117).

Pero el maestro fracasó en la explicación de la combinatoria fonético-anagramática, en la localización de la clave fonética de los anagramas, y se sintió solo en su intuición. Por fin, y al parecer por la falta de una prueba exterior, de alguna observación teórica de la antigüedad que testimoniara el conocimiento de una figura que cada vez se le presentaba más recurrente, y cuya inflacción empezaba a ser una prueba en contra, Saussure abandona la investigación. Nos apresuramos a señalar que esa prueba externa sigue sin producirse[4]. En todo caso, a la vista de la evolución de sus investigaciones, el fracaso de Saussure fue ejemplar. Parece muy verosímil lo que señala Starobisnki, que las dificultades teóricas en sus investigaciones sobre la 'diacronía larga' de los símbolos de las leyendas (adelantándose con su noción de símbolo temático a los estudios de V.Propp), y luego sobre la 'diacronía corta' del anagramatismo lírico (pues desde el principio Saussure lo consideró un fenómeno de la lírica), tuvieron como efecto positivo una entrega al punto de vista sincrónico que inspiró el pensamiento del *Curso de Lingüística General*, expuesto entre 1907 y 1911, años en los que precisamente aquellas hipótesis se abandonan. El valor de los signos se estudia en el sistema. como sistema de paradigmas y diferencias, y se abandona el valor combinatorio.

Ocurre que aunque a veces las hipótesis más insólitas resultan fascinantes en sí mismas –y la hipótesis anagramática de Saussure lo fue–, su consistencia y su capacidad de promover cambios en la interpretación habitual depende de que sus verificaciones sucesivas den al campo en que se aplican una mayor inteligibilidad, capaz de sostener la nueva visión teórica. Y esto es precisamente lo que en su momento no ocurrió con la hipótesis saussureana, a pesar de los concienzudos análisis recogidos en los cuadernos. En su momento: porque como hemos señalado la influencia teórica ha sido tal que ha producido un fenómeno más que curioso recurrente en la historia de las ideas: sobrevivir, por una inspiración resucitada del maestro, a la crisis de su propio sistema.

La primera dificultad con que nos topamos a la hora de reconocer y proponer a otros lectores el anagrama de un nombre en un texto deriva sin duda de su carácter velado. Debe de haber un criterio, o al menos una restricción notable a la posibilidad aleatoria de 'encontrar' anagramas, para que la consideración de su papel en la 'intentio operis'[5], en la interpretación textual, no se convierta –como señaló U.Eco– en una deriva interpretativa sin fundamento.

---

4. Actualmente estamos estudiando algunas noticias sobre la **hipografía** griega. En todo caso, Esta carencia de estudios antiguos contrasta con el interés que la pulsión anagramática fue despertando en diferentes teorías analíticas, características de nuestra época: en el **psicoanálisis**, y dentro de la lingüística, en la **psicosistemática**. También en el marco de la llamada **lingüística de la escritura**, y de forma más general en la **deconstrucción**, encontramos perspectivas que pueden integrar teóricamente aquel fenómeno cuya exuberancia llegó a desconcertar a su propio descubridor: se trata de una nueva teorizacón acerca del significante.
Paradójicamente además, el aspecto generador del anagrama es afín a **la hipótesis semémico-textual** que Greimas ha formalizado; a saber, que todo semema es un programa narrativo potencial, e inversamente, un texto, como señalaba Eco en *Lector in Fabula*, es la expansión de un semema (Peirce la intuyó al señalar que todo término o rhema no era sino una proposición y un argumento potencial, y abriendo así el camino de las teorías sobre la enciclopedia). De hecho, la hipótesis anagramática es el correlato de esta visión en el significante, esto es, un programa de diseminación de un significante. M. Riffaterre ha tratado de revisar la hipótesis saussureana precisamente en clave de significado, concibiendo el anagrama como una nube de semas correspondientes a un significado no declarado.
5. Cf. U. Eco, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 29.

Saussure buscó –sobre todo por influencia de las intensas aliteraciones que habían sido reconocidas en los himnos védicos– restricciones de orden posicional (difonos del nombre anagramatizado colocados en orden concéntrico dentro del verso, por ejemplo) cuya regularidad no pudo llegar a verificar; también señaló algunas otras que deben seguir siendo adoptadas a la hora de proponer un anagrama; por ejemplo, una cierta complejidad fónica en la palabra supuestamente anagramatizada puede ser un indicio a favor; así, cuando observa el anagrama de 'Priamides' a propósito de Hector. En cambio, la frecuencia fonética de las sílabas y la sencillez de la palabra hacen al mismo tiempo muy sencilla esta recuperación y muy dudoso el anagrama como tal; así, en español, el nombre 'Venus' puede recuperarse en muchísimos contextos, por ejemplo como palíndrome imperfecto de la palabra "nubes", absolutamente habitual, por lo que en principio es caprichoso postular bajo "nubes" el anagrama de 'Venus'.

En cambio, el juego de recuperaciones posibles en el siguiente poema de A. Machado, uno de los más enigmáticos, sería, por la complejidad fonética, la abundancia, y la consistencia mitológica de los nombres, más indicativo:

¿MI AMOR? ¿RECUERDAS, DIME,
AQUELLOS JUNCOS TIERNOS
LÁGUIDOS Y AMARILLOS
QUE HAY EN EL CAUCE SECO?

¿RECUERDAS LA AMAPOLA
QUE CALCINÓ EL VERANO,
LA AMAPOLA MARCHITA,
NEGRO CRESPÓN DEL CAMPO?

¿TE ACUERDAS DEL SOY YERTO
Y HUMILDE EN LA MAÑANA,
QUE BRILLA Y TIEMBLA ROTO
SOBRE UNA FUENTE HELADA?

En el primer verso podríamos recuperar el nombre de EURIDIKE; en el segundo los de AQUERONTE, ESTIGE, TENARO, AVERNO y YACO; en el tercero el de DIONISOS, AMARILIS, e incluso OSIRIS; entre el tercero y el cuarto el de ZAGREO; entre el cuarto y el quinto el de CUPIDO; en el sexto AVERNO, URANO, y BACO; entre el séptimo y octavo PROSERPINA; en el octavo CREPERO; en el noveno ETER; en el undécimo TARTARO; y en el último verso, nada menos que ORFEUS, LETE, HADES, FANES y EROS. La abundancia de nombres, la mayoría de ellos relativos a los mitos de Orfeo-Eurídice y de Deméter-Perséfone (que temáticamente están sugeridos en el poema: el amor muerto, la amapola-adormidera, la fuente helada, etc.), hace que aquí la cantidad no deje de ser sintomática. Aún así, nos movemos en un terreno aún conjetural. Volveremos a este texto en las últimas páginas.

Antes de abordar el posible criterio de reconocimiento anagramático que proponderemos, dentro de lo que vamos a llamar 'hipótesis anagramática corregida', hay que subrayar que la dificultad derivada del hermetismo, de la ocultación del anagrama, es una propiedad nítidamente poética; proviene de la misma naturaleza del anagrama como figura, esto es, de las dificultades comunes a todo reconocimiento figural: y es que la mejor figura es la más sutil, aquella que, como el logos en Heráclito, 'ni se dice ni es oculta, se muestra por señales'. Por eso toda aparición explícita de una figura en cierto modo es una degradación de la figura, y no resulta por ello ejemplar. Lo mismo sucede con el anagrama: evidentemente, un anagrama marcado posicionalmente, por ejemplo un acróstico, es tan recuperable como, por lo general, poco poético. Las figu-

ras, sobre todo en el discurso sublime, deben lograr su efecto imperceptiblemente, como señaló Longino en *De lo Sublime* 17,1: "por ello la mejor figura es aquella que hace que pase desapercibido precisamente esto, que es una figura".

Si todo figura sublime debe ser también sutilísima, tan intensa como velada, en el caso del anagrama machadiano las cosas no suceden de otra forma. Pero, como veremos, el poeta conoció el fenómeno, lo reconoció, y se entregó a él con un alcance que excede con mucho el del ocasional juego verbal, por más que esto también lo practicara.

Machado definió poéticamente su primera inspiración como "sibilación escrita" (escrita "en el silencio de mil mares"), concretamente en el poema "Nevermore", compuesto en la época de *Soledades*[6]. El término "sibilación" no está recogido en el D.R.A.E., ni en el Corominas-Pascual, como anota Oreste Macrí (p.984); pero hemos encontrado su referencia en el *Diccionario castellano* de Esteban de Terreros y Pando, de 1786[7]: "silbido y pronunciación de las letras", siendo 'sibilar las letras' "pronunciarlas con una especie de silbido" (*íd.*). Más tarde, en *Juan de Mairena*, y comentando la definición de poesía como diálogo del hombre con el tiempo, como palabra en el tiempo, escribía que era "algo así como quien conversa con el zumbar de sus propios oídos". Junto al arcaísmo (que no es el único desde luego en Machado, que los utilizó precisamente para cuestiones de poética –recordemos que la visión poética la concibe como videncia, propia de quien vee, no en el sentido de quien vigila o supervisa, sino en el de quien 've en el ver'– actitud que es la que necesitamos nosotros también para el reconocimiento de los anagramas más crípticos), sin duda Machado es consciente del parónimo 'sibila', precisamente profetisa inspirada. Por cierto que en este mismo poema la palabra del título, el estribillo de Poe, "Nevermore", se recoje en varios versos de forma bastante obvia:

...EL AGUA QUE BORBOTA
.....
ENTRE VERDES EVÓNIMOS IGNOTA
.....
EN EL SILENCIO DE MIL MARESES; LEVE
AURA DE AYER.....

Es la musa que en otro poema(744), tras mencionar "lo inmenso inconsciente", y "el infinito ritmo misterioso", se nombra como soledad que está "de locura adormida" (no 'dormida'):

la soledad, la musa que el misterio
revela al alma en sílabas preciosas
cual notas de recóndito salterio

Esas sílabas preciosas son, fijémonos bien, notas escritas, que el poeta trata de leer, más que de oír. A ello se refiere en otro texto de *Soledades*, como "deletreos de armonía". Además, las fuentes están llenas de leyendas escritas:

Cómo en la fuente donde el agua llora
se vela en piedra esta leyenda escrita:
del tiempo que murió falta una hora.
Y cómo aquella ausencia en una cita

6. Nº XII de las **Poesías Sueltas** en la edición de Oreste Macrí, por donde citaremos: *A.Machado, Poesía y Prosa*, tomo II, Madrid, Espasa Calpe, 1989, p. 750.
7. Esteban de Terreros y Pando, *Diccionario castellano*, 1786 . Ed. facsímil en Madrid, Arco Libros, 1987.

bajo los olmos que noviembre dora
del fondo de mi historia resucita!

Es la salmodia que otras tantas fuentes cantarinas le anuncian:

Escucha bien que hoy dice mi salterio
su enigma de cristal a tu misterio

No son sólo estas expresiones, en sí mismas enigmáticas, las que nos han hecho pensar en una poética anagramática, sorprendente en poeta tan sobrio y tan poco dado a figuras espectaculares, ni siquiera sus afirmaciones tan próximas a una concepción anagramática de la poesía, como la de que "toda poesía, es, en cierto modo, un palimpsesto"[8], sino su gran devoción por los nombres míticos, cuya frecuencia explícita no es sólo índice de su fervoroso conocimiento de la mitología clásica, sino aspecto esencial de su concepción del trabajo poético, ese vínculo que el gran poeta y extraordinario pensador –a través de Juan de Mairena– estableció entre poesía, lógica inversa o mágica, y metafísica como "ciencia del no ser", y es que "Todo poeta supone una metafísica; acaso cada poema debiera tener la suya –implícita claro está, nunca explícita– y el poeta tiene el deber de exponerla, por separado, en conceptos claros. La posibilidad de hacerlo distingue al verdadero poeta del mero señorito que compone versos"[9]

En su obra poética se citan numerosos dioses y héroes clásicos (normalmente con el adjetivo "definidor, esencial"). He aquí una relación, seguramente incompleta:

Caronte y Aqueronte (En el soneto *A D.Ramón del Valle Inclán*)
Hesperia, Dionysos, Apolo y Pan (En *A la muerte de Rubén Darío*)
Citeres y Teseo (En *A Narciso Cortés*)
Proteo, Nereo y Poseidón (En *A D.Vicente Aranda*)
Atenea ("la diosa de ojos glaucos"), Demeter ("Demeter jadeante"), Urano ("el ancho Urano"), Eleusis ("su querida Eleusis"), Homero ("el sol de Homero"), Keleos, Demofón, Afrodita ("Afrodita hermosa"), y Proserpina ("la bella Proserpina")(En *Olivo del Camino*, versión del pseudohomérico Himno a Demeter.)

En otros textos, en fin, menciona a Keleo, Nausica, Pegaso, Ayax, Diomedes, Hector, Aquiles y Lucila.

Los campos de Soria machadianos tienen por todas partes la homérica "negra encina" y muchos tintes de las Bucólicas, sin duda. Proyección de un pasado que es también el de su infancia[10]: Y es que "el huertecillo, el abejar, los trozos / de verde oscuro que el merino pasta/ entre

8. En O. Macrí ed., *op. cit.*, pág.1314.

9. También escribió Machado que "mi pensamiento está generalmente ocupado por lo que Kant llama conflictos de las ideas trascendentales y busco en la poesía un alivio a esta ingrata tarea", y lo dejó escrito en su *Autobiografía* (de 1913) en O. Macrí ed., *op. cit.*, pág. 1524. Es verdad que en su "gramática lírica", como la menciona el propio Machado, las figuras en general, y en particular la aliteración, o el enigma, no se debían buscar, "pero cuando la realidad los pone", o en el texto se han producido aliteraciones inconscientes, entonces es señal de "riqueza de imágenes"(*op. cit.*, pág. 1325). "Crear enigmas artificialmente es algo tan imposible como alcanzar las verdades absolutas. Pueden, sí, fabricarse misteriosas baratijas, figurillas de bazarque llevan el hueco vientre algo que, al agitarse, suene; pero los enigmas no son de confección humana; la realidad los pone, y allí donde están los buscará la mentereflexiva con ánimo de penetrarlos, no de recrearse en ellos" (*id.*, pág.1297). Y en una carta a Unamuno de 1904, señala que "la belleza no está en el misterio, sino en el deseo de penetrarlo". (*id.*, pág.1475).
En 1924, escribe bajo el epígrafe de *Poética. Libro proyectado*, lo siguiente. "Las primeras canciones del nuevo libro han de ser simples conjuros. En ellos ha de hacerse llamamiento a los poderes invisibles paraque nos conserven la razón".(*id.*, pág.1303)

10. Cf. R.Pérez Delgado, *Los clásicos en Antonio Machado*, Madrid, Díaz-Casariego Ed., 1975, p. 81. Las siguientes citas se dan con el número de página de este libro.

plomizos peñascales, siembran/ el sueño alegre de infantil arcadia". Es la Arcadia de la *Bucólica* I, que según Curtius ha de estar presente en el espíritu de todo aquel que pretenda entender la tradición literaria europea.

La mención de tantos nombres propios míticos es más que un indicio de interés, una prueba de "Las humanidades aprendidas que en los poemas machadianos saltan constantemente aquí y allá como la liebre"(84). Pero lo importante es que ese interés se textualiza, no es una mera cita erudita o caprichosa, modernista, sino algo inserto en la psicología misma de su escritura, como –y cito de nuevo a Pérez Delgado– "reencuentros de situaciones y momentos psíquicos"(p.84). Por ejemplo, en el soneto dedicado a Valle Inclán, en el que Machado lo asocia al Caronte de la Eneida. Del mismo modo, en el poema I de *Soledades*, "el viajero", "la misma mecánica psicológica hace aperecer a Ulises, o a Eneas, en el salón familiar, traído por el "mar sonoro" o "polisonoro". "Hay en el fondo del alma de Machado un inmenso caudal de imágenes de cosas reales o soñadas, de relatos oídos o leídos que son unas veces materia y otras forma de su operación poética. Es el rico tesoro de su memoria, arpa becqueriana..."(80). No es un alarde, sino un "Salto automático, no buscado (...) asociación espontánea de imágenes literarias", sobre todo "De Virgilio, siempre presto a saltar como experiencia vital a los puntos de la pluma de Machado"(p.74). No se trata por tanto sino de un mecanismo psicopoético en quien fue un "hombre logrado por la incorporación de la cultura, especie de encarnación de ésta al modo de Virgilio, de presencia constante en sus versos" (p.44).

Como decíamos, los textos que más nos interesan son aquellos en los que la figura anagramática se produce de forma más sutil. Trataremos después algunos poemas de esta naturaleza en Antonio Machado, poemas que por lo que sé no habían sido explicados desde este punto de vista[11] y, lo que es más importante, quedaban bastante inexplicados bajo rótulos tan amplios como 'simbolismo', o tan vagos en su aplicación literaria como 'impresionismo'. Previamente, vamos a explicitar en lo posible el punto de vista teórico con el que vamos a afrontralos, esta versión corregida de la hipótesis anagramática que vamos a exponer a continuación.

2. Frente a algunas propuestas de reinterpretación de la concepción anagramática recogida en los cuadernos de Saussure, formuladas desde el dominio del significado (por las que el anagrama vendría a ser una diseminación de semas[12]), la versión corregida que aquí proponemos lo es en el mismo dominio del significante en que surgió, al menos en dos sentidos: uno, por las aportaciones de la 'otra semiótica', la de Ch. Sanders Peirce; otro, por ese desarrollo de la semiolingüística saussureana que se llamó psicosistemática.

---

11. No soy el primero en señalar anagramas en el poeta. Macrí, en p.963 (notas) dice que el soneto IV de *Los sueños dialogados*, "bajo la constelación verbal MUSA-PORTENTO-PREGUNTA-DIAMANTE, se configuran anagráficamente (sic) los nombres comunes y propios de los padres, el suyo del poeta, la misma muerte, que es también 'Venus vagans'.

12. M.Riffaterre ha expuesto una versión semántica de la hipótesis anagramática con la que coincidimos parcialmente: la presión sémica es necesaria para promover el nombre. Cf. su artículo "**Paragramme et signifiance**". Para J.Kristeva, el anagrama o paragrama "se detecta por cimas o saliencias fónicas, sémicas y sintagmáticas, según un diadismo total" (*Op. Cit.* 250); no es "una palabra que suena a otra", sino un conjunto de alusividades o de tensiones del texto. Es esta expectativa temática junto a los indicios paronímicos, lo que provoca la hipótesis anagramática particular. Cuanto más específicos sean ambos vectores, más segura será su interpretación. Paralelamente, el texo anagramatizante, para Lyotard, "alberga el nombre, la fórmula canónica, pero dejando que resuenen sus elementos dispersos en su forma, forma que por consiguiente ha de poseer la misma naturaleza que ellos. La profundidad del hipograma pertenece al orden de la resonancia y de lo armónico (..) y Saussure acepta para su hipograma ese sentido de hipografein, que es 'subrayar por medio de afeites los rasgos del rostro'" *Discurso, Figura*, 268. Debemos mantener esta constelación de sentidos: caricatura, afeite, firma, secreto, anagrama.

La semiótica periceana y la psicosistemática guillomiana subrayan en común algo que está en la base de esa nueva lingüística que anunciaba Culler, y que la interpretación de *Cours* postergó en su consideración del significante: la relevancia otorgada al significante, ya por su capacidad de indiferencia icónica con el objeto, es decir, la capacidad introversiva del significante (que Peirce llama representamen) en la iconicidad propia, genuina, o abductiva (y que es fundamental para entender el poder literal del nombre propio); ya por el papel de las analogías significantes que en términos psicosistemáticos se denomina significancia, y que dan cuenta, en cambio, de la extroversión combinatoria, de la mise en oeuvre del significante en el discurso.

El problema de la dificultad de recuperación del anagramatismo sutil es que la figura se nos sustrae, y ante esta reserva de lo figural necesitamos practicar una lectura que se acerque lo más posible a la propia producción[13] anagramática del texto, de forma creativa y regular[14], capaz de ser considerada teóricamente. Esa abstracción puede aportarla la teoría icónico-abductiva de Peirce, como lógica de la creatividad[15], desarrollada con la noción de 'significancia'.

Recordemos brevemente las propiedades del icono propio peirceano: unidad del todo y las partes; indiferencia entre el signo y el objeto o pérdida de conciencia de su diferencia durante la experiencia de su reconocimiento; emergencia sobre un fondo, como el de una figura encubierta, pero permaneciendo siempre sujeta a ese fondo; interpretación no ligada, esto es, no deductiva, sino abductiva o hipotética. Estas características del icono pueden descubrirse con puntual exactitud, como veremos, en el reconocimiento de un anagrama en un texto, en esa 'unidad' del nombre velado y al mismo tiempo promovido por la diseminación de sus partes en el texto.

Al decir que el reconocimiento figural anagramático se produce en el curso de la lectura como abducción, estamos afirmando que ese reconocimiento posee un valor lógico, interpretante, demostrativo: el anagrama vendría abducido por la propia interpretación textual, no sólo como una palabra oculta (un icono) sino como una hipótesis sobre la producción y el sentido del texto que la encierra. No se trata de una mera táctica terminológica: la misma definición de anagrama en Saussure, tal como lo interpreta Starobinski, en tanto que "antecedente fónico de la realización fónica del verso"(62), es una caracterización del anagrama como antecedente abducido, esto es, como hipótesis concreta sobre un fenómeno, el sentido textual, anómalo o novedoso en mayor o menor grado. La abducción en Peirce es uno de los tres tipos de interpretante lógico, delomático o argumentativo, el interpretante de un "signo -escribía Peirce en el nº 538 de *Grafos existenciales*- que tiene la Forma de tender a actuar sobre el intérprete a través de su propio autocontrol". Ahora bien, frente a la deducción (donde el antecedente lógico es una ley ya formulada) y a la inducción (donde la ley es un consecuente generalizador), "una Abducción es un método para formar una predicción sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito, sea en un caso especial o con carácter general, teniendo como justificación que es la única esperanza posi-

13. Que reproduzca esa pulsión o esa pertinencia una lectura dotada de ese "formalismo isomorfo a la productividad literaria que se piensa a sí misma" que J.Kristeva proponía como solución al estructuralismo, precisamente al frente de su estudio sobre el anagramatismo, "**Para una semiología de los paragramas**", en J.Kristeva, *Semiótica 1*, Fundamentos, Madrid, 1978, pp.227).

14. "La axiomatización paragramática es un quehacer fogoso, 'exagerado' y 'excéntrico' que procede mediante trazos y por elección de detalles (caricatura despojada de su sentido peyorativo) para asemejarse a su objeto más de lo que lo hace una descripción discursiva (relato)" Pero también es verdad que hay que dar método a ese formalismo isomorfo, a esa mímesis interpretativa, porque "el esfuerzo por aprehender la lógica de los paragramas a un nivel abstracto es el único medio para superar el psicologismo o el sociologismo vulgares que no ven en el lenguaje poético más que una expresión o un reflejo, eliminando así sus particularidades". Kristeva, *id.*, 268 y 269.

15. Cf. Angel Herrero, *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva.* Madrid, Palas Atenea, 1986.

ble de regular nuestra conducta futura racionalmente, y que la Inducción, partiendo de experiencias pasadas, nos alienta fuertemente a esperar que tendrá éxito en el futuro"(*Id.* nº 270). Con el tiempo, la ley o interpretación abducida se puede convertir en hábito, como Saussure creía que debió haber sucedido con el anagramatismo en la poesía antigua.

Fue sin duda esa esperanza inductiva que según Peirce acompaña a toda hipótesis o abducción, la que llevó a Saussure a defender su hipótesis anagramática, convencido de que "el anagrama en sí mismo, la continua reproducción de las mismas sílabas en un espacio variable entre uno y 50 versos, será un hecho que todas las investigaciones y todos los controles llegarán a confirmar invariablemente"(124); hasta el punto de que "llegará un tiempo en que se reconocerá que el hipograma es tan incontestable que ya no se dudará ni de su existencia ni de su exactitud, ni de la pluralidad de vías que se abren para sus diferentes realizaciones"(134).

Por su parte, la noción de 'significancia', que viene a ser una suerte de paronomasia generalizada, nos permite entender los fonos o díffonos textuales que estimulan la recuperación del anagrama en su función de 'partes' o vectores del icono anagramático. "La significancia se presenta en el fondo (escribe M. Launay) como una lectura del significante, por el establecimiento de una relación analógica entre parecidos y diferencias que reconocemos en él y los parecidos y diferencias que estructuran nuestra aprehensión del universo referencial"[16]. El término 'significancia' corresponde al concepto clave de valor lingüístico[17], en un sentido que Saussure sólo pudo definir para el sistema, no para la puesta en discurso de la lengua.

La significancia indica un potencial de asociación, de connotación semiótica (en sentido de Benveniste) que los significantes, en cuanto son elementos de lengua, llevan inscrito; las significancias son inscripciones de esa potencialidad de remisión analógica de unos significantes a otros. Esta remisión constituye la urdimbre de nuestra nemotécnica lingüística, y por ello se ha llegado a decir que en ella radica el objeto de la (nueva) teoría lingüística. Una lengua no sería otra cosa que una sistematización de la significancia.

La significancia, los efectos de sentido del significante, no ocasionan un mero ejercicio de asociación formal, sino que condicionan el ejercicio denotativo o referencial limitándolo o transformándolo, como una paronimia con efectos de control: por ejemplo, diferenciando la significación de los pretendidos sinónimos, de manera que dos sinónimos no sirvan para producir las mismas metáforas, aunque su connotación semántica sea equivalente. La connotación semiótica de un significante condiciona su capacidad de denotar metafóricamente[18].

Tendiendo en cuenta estas observaciones, la hipótesis anagramática la interpretaremos

16. Cf. Michael Launay: **"Effet de sens: Produit de quoi?"**, en *Langages* 82, **'Le signifiant'**, Junio 1986, 37.

17. "La significancia (escribe Launay) sería el resultado de la puesta en relación, por analogía, de la presión paronímica y la presión diferenciadora. Esta relación es lo que confiere al significante un VALOR" (37)

18. Para Launay, ese condicionamiento de lo semántico por lo semiótico, de la referencia por la significancia, da cuenta también de las leyes gramaticales (36), tal como vió Guillaume: la ley gramatical no sería en el fondo más que el resultado de la consideración de una u otra de las connotaciones semióticas de las que el significante puede ser portador. Launay da dos ejemplos españoles:

-AUN, apto para expresar en español la temporalidad, la inclusión y la concesión, no debería esta competencia semántica sino al hecho de que significa una 'marcha a la unidad', al hecho de que su connotación semiótica le liga paronímicamente a A y a UN

-La diferencia de sintaxis entre las oraciones hipotéticas con SI en español y francés se explicaría por las connotaciones 'afirmativas' de este morfema hipotizante en español.

Por otra parte, el cruce de connotaciones es en cierto modo es natural, desde el momento en que son tan necesarias las dos cadenas como a veces aparentemente contrarias: "Nuit" connota semánticamente oscuridad, miedo, etc., pero semióticamente luz, por LA PARONIMIA que le asocia por ejemplo con LUIRE. Del mismo modo "table" connota semióticamente tablier, tableau, établi, etc. Cf. Maurice Molho en **Grammaire analogique, grammaire du signifiant"**, en *Langages*, 82, pp.41y ss

como **abducción** (en términos peirceanos) de una **figura de significancia** (en términos psicosistemáticos), la de un **icono léxico-textual**.

Lo que el *Curso* vendría a establecer como paradigma, el sistema fonológico, no era en sí mismo suficiente para establecer las leyes desconocidas de orden fonético en que disponer los difonos anagramatizantes, la 'mise en oeuvre' del significante, esa variación necesaria que acompaña su inscripción. El significante saussureano se vacía de forma, para ser un mero valor diferencial: pierde su valor icónico, que no hay que confundir con la noción de semejanza ni con la de legisigno: un icono es, por definición, borroso. Desde nuestro punto de vista, este fracaso tiene gran relación con la presunción de que el nombre anagramatizado debía estarlo de forma exacta, en lugar de concebirlo como una pulsión que necesariamente tiende a evocar el nombre por exceso, pero también acaso parcialmente, subrayando lo más característico ('hipografein'), y no fonema o fono o gramema uno por uno.

Pero Saussure, buscando un criterio para el reconocimiento figural fuera de la disposición regular y exacta (obsesivamente exacta) de los fonos o difonos anagramatizantes, aludió a otro 'locus princeps' para el reconocimiento de un anagrama que me parece muy próximo al que aquí propondremos, y es el que se produce en fragmentos o en textos "sublimes en su expresión"(53), en los que "no encuentro razón alguna -escribía Saussure- para rechazar el anagrama", del mismo modo que no se rechaza otra figura. Así, "la visión de Hector (en la *Eneida* II, 268-297) llama evidentemente como anagrama al nombre de Hector"(íd.), nombre que precisamente por la relativa insignificancia de su composición fónica da bajo la fórmula más marcada y descriptiva de "priamides", de manera que "el nombre, que no es pronunciado en el fragmento, deviene tema de una cadena de anagramas ininterrumpida"[19]. Es tal vez desde ese locus princeps desde el que se puede responder a la pregunta clave que se formulaba el propio Saussure, "de dónde surge el anagrama"(124).

Desde el punto de vista que mantemos en este trabajo, son estos momentos de cruce de expectativas temáticas y connotaciones semióticas los que determinan la posibilidad (suscitan la hipótesis) de la recuperación anagramática en los casos más arduos: no por la 'ratio facilis' del juego con el texto o de su lectura meramente superficial, sino por la 'ratio difficilis' de la propia semántica. Por su propia presión temática (que actúa más allá del sentido anecdótico o descriptivo) el nombre anagramatizado viene a caer, diseminado, en el texto que inspira, haciendo que los componentes fónicos de los otros nombres adquieran un peso o un espesor en la conciencia tanto del poeta como del receptor, ya por su saliencia (en la selección léxica o en la elocución rítmica que señalan), ya por su recurrencia a lo largo del texto. Por esta puesta en primer plano esos aspectos diseminados en el texto liberan su significancia para dar una imagen diferente, como vectores de segregación que suspenden la interpretación del fondo para cerrarse en una imagen icónica nueva, como señaló Peirce[20]. Por cierto, entre los griegos se conocía como '**gramma**'

19. Importantísimo me parece el hecho, demostrado por Dodds entre otros, de que las invocaciones homéricas a las Musas (y la mayoría de las posteriores) son peticiones de ayuda acerca del **contenido**, no de la forma (E.R.Dodds,*The Greeks and the Irrational*, 1951. Ed, española en Madrid, Alianza Editorial, 1983, p.86). Homero pregunda acerca de hechos, y entre ellos incluye la súplica de que **se le inspiren los nombres** de jefes militares de ciertas batallas, 'porque vosotras sois diosas que todo lo veis y todo lo sabeis; pero nosotros sólo de oídas sabemos las cosas"(*Iliada* 11.218, 16.772, 14.508). "El don, pues, de las Musas, o uno de sus dones -concluye Dodds- es el poder de **la palabra verdadera**(...) Hesíodo tenía pasión por los nombres, y cuando se le ocurría uno nuevo, no lo consideraba como algo que acababa de inventar; lo oía, creo yo, como algo que le había dado la Musa y que él sabía, o esperaba, que fuese verdadero" (87). Esto se traslada incluso a los héroes, y así en Ayax se da un fenómeno de glosolalia (90).

20. Cf. *Semiótica y creatividad*, pp. 37 y ss.

no sólo la letra, sino una medida de peso. La propia significancia de la palabra "gramma" (y de su compuesto "anagrama"), como piedra y nombre, nos remite así al peso de la letra o, para decirlo en clave lacaniana, a una imagen de la inscripción verbal que, como el planeta newtoniano, no sólo gira en la región intangible del éter de los significados, sino que pesa, cae[21] en el discurso, imponiendo su materialidad.

Pero si el anagrama se revela en ese caer diseminado es ante todo porque el nombre que se disemina no es un nombre cualquiera, sino un nombre clave, un nombre 'de peso'. Hay que subrayarlo: el anagrama lo es siempre de un **nombre propio** (y además, extraordinario), y por tanto su gramma es el de un significante que no connota semánticamente, que no establece clases de referencia, mientras no se somete a procesos de metonimia o metaforización, porque su referencia es meramente extensional, y única[22].

C. Levy-Strauss nos dejó una definición magnífica del nombre propio:

> "Dentro de cada sistema, los nombres propios representan cuanta de significación por debajo de los cuales ya no se hace más que **mostrar**. Alcanzamos así en su raíz el error paralelo cometido por Peirce y por Russell, el primero al definir el nombre propio como un índice, el segundo por creer descubrir el modelo lógico del nombre propio en el pronombre demostrativo. Efectivamente, esto es admitir que el acto de nombrar se sitúa dentro de un continuo donde insensiblemente se llevaría a cabo el paso del acto de significar al de mostrar. Al contrario, esperamos haber establecido que ese paso es discontinuo, aunque cada cultura fija de manera diversa sus umbrales"[23].

---

21. En *El saber y la verdad*, recogido en *El Seminario, 20. Aún*, Barcelona, Paidós, 1981, p. 118 y 112. En esta misma ocasión Lacan escribía: "La función que, en cuanto al saber, doy a la letra (...es...) aquella que hace a la letra análoga a un germen". Junto a la imagen del 'caer' de los significantes por la atracción gravitatoria del tema anagramático, Lacan escribió en el mismo lugar otra imagen muy sugerente sobre la textura anagramática: y es que "Lo real (si lo tomamos en nuestro caso como el referente anagramático) no puede inscribirse sino como un impase de la formalización (...), en los puntos del impase, de sin salida, que muestran a lo real accediendo a lo simbólico (en la tela de araña)"; el objeto 'accede' al significante a base de atraerlo, significándose en su propio impase, en su espaciamiento (diríamos con términos derridianos). Lo que habría que justificar es esa resistencia del objeto que obliga a los signos a producirlo diseminadamente, más que a reproducirlo, deslizando, inclinando, doblando, la cadena de significantes codificados del discurso, por la fuerza gravitatoria del objeto. No de cualquier objeto, sino del objeto no clasificado, diremos con Peirce que icónico, y que como tal es inefable. "Lo que caracteriza, en el plano de la distinción significante / significado, la relación del significado con lo que está allí como tercero indispensable, a saber el referente, es propiamente que el significado lo yerra" En **A Jakobson** (*Aún*, 29). El objeto de deseo, en Lacan, es un límite: "Falla. Es algo objetivo. (...) y hay que centrar en torno a eso, en el discurso analítico, lo que atañe al objeto. El fallar es el objeto (...) El objeto es una falla. La esencia del objeto es fallar". (**A Jakobson**, en *Aún*, p.73).
22. El nombre propio establece "relaciones directamente entre el significante y el referente (...pues...) el sentido del nombre propio está determinado por el referente" Cf. Leo H.Hoek, *La marque du titre*, Mouton, La Haya, 1981.
23. Cf. *El pensamiento salvaje*, p.286, comentado por J. Derrida en *De la gramatología*, Barcelona Siglo XXI, p.143, nota 6. En su **Discurso, Figura** (de 1974), Barcelona, G.Gili, 1979, Jean.-François Lyotard escribía a propósito de otra dualidad importantísima:
"Hay un movimiento que no se resuelve en esta actividad que Jakobson llama selección y combinación. El movimiento mediante el cual lo sensible se presenta es siempre una gesticulación, un baile" (57). Ese otro movimiento pertenece al símbolo, no al signo, en términos de Hegel: frente al signo, cuyo significante es arbitrario en relación a la idea, la idea en el símbolo es inmanente al significante (59) -por cierto que ese símbolo hegeliano nos remite al icono propio en Peirce, no a su símbolo-. Para Lyotard, se trata de la figura con que el discurso, excediéndose a sí mismo, se deja ver, y no sólo ver, leer. Debemos de tener cuidado en no concebir esta expresividad o esta manifestación de lo sensible como algo presemiótico. En términos semióticos peirceanos se trataría no del símbolo hipoiconizado, sino del icono propio.

Por eso los nombres propios sirven, como bien sabían los poetas orales, para traer a la memoria los hechos: aquello que le sucedió a Demofón, lo que ideó Dédalo, etc...El nombre propio anagramatizado señala así al mismo tiempo una constelación temática y un referente reservado, como un secreto a voces(24). Pero, por otra parte, y paradójicamente, como el nombre propio es de hecho un conocimiento referencial compartido (en términos machadianos, una idea cordial); al darlo se descubre la pertenencia del interlocutor al mundo que lo conoce. Lo propio funciona así como lo secreto dentro de lo expuesto. No es un índice o señal –pues el referente al que se remite no se deja ver–, ni es tampoco un símbolo, porque ese referente es único. Esa singularidad que se logra en la diseminación por una totalidad que sentimos única -texto poético-, es la del icono propio, en términos de Peirce (no una semejanza establecida, hipoicónica, sino una icogénesis).

Curiosamente, Antonio Machado se refirió con precisión a esta singularidad enmarcada en "la cubicación del poema", como lo primario o cualitativo, "lo inmediato psíquico (...) algo que vaga, azorado, mientras no encuentre un cuadro lógico en nuestro espíritu donde **inscribirse**"(25). El texto anagramático es un icono textual del nombre anagramatizado, la mostración de una referencia inaccesible, "pero –señalaba el poeta– esta nota sine qua non de todo poema necesita, para ser reconocida como tal, el fondo espectral de imágenes genéricas y familiares sobre el que destaque su singularidad" (*íd.*).

El texto no sólo debe proporcionar por consiguiente asociaciones fónicas con el anagrama, sino que las debe al mismo tiempo promover y controlar por las condiciones referenciales internas del texto (de su fábula), que al mismo tiempo confirman la expectativa temática y el nombre oculto. Las expectativas temáticas sirven así de condiciones de satisfacción de la hipótesis anagramática. Sin ese control, evidentemente, la hipótesis de una figura anagramática nos resultaría caprichosa. El anagrama diseña al mismo tiempo una palabra oculta y un texto dado, siendo una estrategia textual constrictiva.

Forma de referirse a lo que carece de clase de referencia, a lo único, el anagrama parece vincularse a la misión del poeta de mostrar los nombres verdaderos, por su capacidad de liberar significancias capaces de mostrarlos a través de hechos analógicos; pues la diseminación anagramática no se limita a imitar el nombre, a traerlo a la mente del lector como mero nombre, sino que lo analiza por resonancias analógicas que dan cuenta a un tiempo de la verdad de ese nom-

---

24. Secreto a voces es la identificación, por ejemplo, de la imagen del Cristo con Adonis: la herida mortal, su identificación con el tronco de un árbol, las plañideras de ambos, etc. San Juan de la Cruz no cita otro nombre de la mitología pagana en sus *Declaraciones* más que el de Adonis -escandalizándose de aquellas plañideras paganas. Me parece bastante razonable leer su nombre anagramatizado en el primer verso del Cántico al que esas Declaraciones se dedican:

    Adónde te escondiste

    Teniendo en cuenta además la posible compensación de sílabas entre los dos primeros versos, si hacemos dialefa en el segundo por respeto al sentido, este anagrama sería un caso claro de **maniquí**:

    Adónde te escondis-

    te+Amado, / y me dejaste con gemido.

25. En O. Macrí, ed., *op. cit.*, pág. 1279. Machado insistió repetidas veces en que "el sentimiento no es lo inmediato psíquico, (sino) la idea, la idea cordial", y que el material de trabajo del poeta "no es el elemento sensible en que lenguaje se apoya, el sonido, sino aquellas significaciones de lo humano que la palabra, como tal, contiene. Trabaja el poeta con objetivaciones de lo humano" (*íd.*, pág. 1325) . Pero esas significaciones tampoco son las léxicas, porque "si la palabra es producto de (...) convención entresujetos, moneda para uso de todos, será preciso borrarle el valor que tiene en la conciencia humana, su significación léxica, si ha de expresar el hondo monólogo de cada espíritu" (*íd.*, pág.1360)

bre y de ese texto que lo encierra. El texto es así el mensajero de su nombre, de su destino, como el mensaje que Belerofonte, proscrito, llevaba a los reyes de otras tierras con su propia condena.

El ejercicio anagramático, como el resto de figuras, nos revela un saber que no es el que el metalenguaje hace explícito, es más profundo, pues corresponde a la experiencia misma del hacer lenguaje: saber anagramático, capacidad de promover un nombre a la textualidad que le reproduce, a partir de unas expectativas temáticas, en su significancia diseminada. Pero al mismo tiempo puro saber de experiencia poética, sutileza formal.

3. En Antonio Machado, como en todo gran poeta, los poemas más reconocidos son al mismo tiempo los más enigmáticos, por el laconismo con que el poeta presenta los objetos que componen el cuadro o lo que parece sólo un cuadro. Su evidente hondura poética parece estar en estrecha relación con su aparente laconismo referencial. Vamos a aplicar las observaciones anteriores a algunos de estos poemas, con objeto de probar la vía temático-expectativa por la que abducir un anagrama textual. Lo haremos en un orden creciente de dificultad, en función del grado de previsión o expectativa del nombre anagramatizado.

Se han señalado las abundantes aliteraciones y la armonía vocálica en la poesía machadiana, así como palíndromes curiosos ('galería':'alegría'). Pero vamos a ver que en muchos casos las series de sílabas o difonos parecen constituir una suerte de tema fónico estrechamente relacionado con un nombre clave explícito en el texto. En estos casos, podemos a llegar a la hipótesis anagramática de forma relativamente sencilla, dada la explicitud del nombre (aunque nada nos dice a priori que esa palabra está a su vez anagramatizada). Si, como es el caso siguiente, ese nombre presenta grupos de fonemas de realización característica (relativamente poco frecuentes), entonces la abducción se ve guiada por el hecho de que su reproducción en las otras palabras hace aún más llamativa la ocurrencia de esos grupos.

Pongamos un ejemplo de diseminación fónica de un nombre dado. El poema CIV, correspondiente a *Campos de Castilla*, cuya primera estrofa disemina el nombre ('mítico' para el poeta y para la generación a la que pertenecía) de la sierra a que da nombre el río Guadarrama, al que comienza dirigiéndose precisamente para preguntarse acerca de su presencia:

¿ERES TÚ, GUADARRAMA, VIEJO AMIGO,
LA SIERRA GRIS Y BLANCA,
LA SIERRA DE MIS TARDES MADRILEÑAS
QUE YO VEÍA EN EL AZUL PINTADA?.

Podríamos decir que la presencia anagramatizada (como antes señalábamos, por exceso) del Guadarrama, no es aquí un mero recurso fónico sino una prueba para el propio poeta, que reconoce a través de la diseminación fónica esa presencia por la que se preguntaba, y con un efecto multiplicador (como todo icono abductivo verificado):

POR TUS BARRANCOS HONDOS
Y POR TUS CUMBRES AGRIAS
MIL GUADARRAMAS Y MIL SOLES VIENEN
CABALGANDO CONMIGO, A TUS ENTRAÑAS.

El "Guadarrama" vuelve a estar en el texto, promoviendo la experiencia de su reconocimiento precisamente a través de esos "barrancos" y esas "cumbres" del texto.

Cuando el nombre anagramatizado pertenece al texto, es decir, está explícito, como en este ejemplo, estamos ante anagramas de relativamente fácil abducción, en relación con la propia excepcionalidad fónica del nombre. La facilidad se hace aún mayor si el texto en cierto modo anuncia la operación anagramática que va a realizar (como lo hacían los etimologistas, al definir

una palabra por diseminación de sus sílabas en una sarta de palabras paronímicas, es decir, con sílabas comunes, y además explicativas del sentido, étimos parciales, aportando parte de su significado al significado del nombre); este anuncio convierte al texto en una paráfrasis fónica explícita (pero por ello seguramente mucho menos poética). Es el caso del siguiente fragmento de un texto recogido en *Abel Martín*(724):

> !Bajar a los infiernos como el Dante!
> ¡llevar por compañero
> a un poeta con nombre de lucero¡
> ¡Y este fulgor violeta en el diamante!

El compañero deseado para ese viaje dantesco es, evidentemente, Virgilio, con nombre de constelación (más que de lucero), 'Virgo', y su nombre aparece anagramatizado en el verso siguiente ("Y este fulGOR VIOLeta en el dIamante"). Pero además, en este mismo verso, una vez inscrito el anagrama de Virgilio, se lee, en "en el dia-" con gran facilidad la palabra 'Eneida'.

Nos acercamos al anagrama hermético, sin embargo, cuando el nombre no está explícito, y sólo se puede presentir por la presión temática asociada a ciertos significantes del texto; pero por la misma dificultad de la abducción anagramática, el reconocimiento proporciona una notable satisfacción interpretativa, como antes hemos señalado, porque viene a ofrecer una comprensión temática del poema.

Así, en el poema LXII, también de *Galerías*:

> DESGARRADA LA NUBE; EL ARCO IRIS
> BRILLANDO YA EN EL CIELO,
> Y EN UN FANAL DE LLUVIA
> Y SOL EL CAMPO ENVUELTO.
>
> DESPERTÉ. ¿QUIÉN ENTURBIA
> LOS MÁGICOS CRISTALES DE MI SUEÑO?
> MI CORAZÓN LATÍA
> ATÓNITO Y DISPERSO.
>
> ...¡EL LIMONAR FLORIDO,
> EL CIPRESAL DEL HUERTO,
> EL PRADO VERDE, EL SOL, EL AGUA, EL IRIS!...
> ¡EL AGUA EN TUS CABELLOS!...
>
> Y TODO EN LA MEMORIA SE PERDÍA
> COMO UNA POMPA DE JABÓN AL VIENTO.

Fijemos la atención en esa imagen recuperada del sueño, con los cabellos empapados: saliendo del agua de lluvia del sueño, como Venus del mar. Pero la Venus marina, que emerge del agua, es la Venus Citerea. Pero además Venus Citerea, como indica Pierre Grimal, era desde sus orígenes en Grecia la diosa protectora de los huertos. Pues bien, CITEREA, o Citera, (cuyas sílabas no son tan "fáciles" de anagramatizar como las de Venus, por ejemplo bajo "nubes"), puede abducirse anagramáticamente en momentos claves del poema: en "cristales", en "mi corazón latía" (con "i" en lugar de "e"), y en "cipresal del huerto". Y VENUS CITEREA puede leerse nada menos que en tres dísticos: en los dos versos iniciales, en los dos penúltimos (versos 11 y 12), y en los dos finales, y además en el verso 5º que señala la necesidad del descubrimiento("Desperté. ¿Quién enturbia...?").

desperté quién enturbia

S EN U V
ERTE KI A

Creo que es evidente que estas recurrencias fónicas, estos temas sonoros del poema no sólo armonizan la forma fónica interna del texto, sino que muestran el nombre y el tema mítico recogido bajo la palabra o palabras anagramatizadas, las que precisamente inducen al arrastre silábico repetido. La diseminación anagramática es así también una inseminación temática, llevando el tema del poema hasta el mito conocido bajo su nombre.

En la obra machadiana podemos encontrar otros ejemplos más puntuales y, por ello mismo, asombrosos; así, en el siguiente texto:

ANTE EL PÁLIDO LIENZO DE LA TARDE
LA IGLESIA, CON SUS TORRES AFILADAS
Y EL ANCHO CAMPANARIO, EN CUYOS HUECOS
VOLTEAN SUAVEMENTE LAS CAMPANAS,
ALTA Y SOMBRÍA, SURGE.

LA ESTRELLA ES UNA LÁGRIMA
EN EL AZUL CELESTE.

BAJO LA ESTRELLA CLARA
FLOTA, VELLÓN DISPERSO,
UNA NUBE QUIMÉRICA DE PLATA.

El anagrama está "disperso" y "flota" precisamente en ese "vellón"(26). La lectura del texto difícilmente puede ignorar las connotaciones temáticas asociadas a la quimera y al vellón, así como

---

26. Machado emplea la imagen en otros textos, más explícitos en su valor metapoético, aunque no tan enigmáticos como el anterior:
"Dime, ilusión alegre,
¿dónde dejaste tu ilusión hermana,
la niña de ojos trémulos
cual roto sol en una alberca helada?
.....
Yo la amé como a un sueño
de lirio en lontananza;
en las vísperas lentas, cuando suenan
más dulces las campanas,
y blancas nubes se vellón esparcen
sobre la espuma azul de la montaña" (746)
En el poema siguiente leemos esas formas de nubes, como 'ídolos del poeta':
"Siempre que sale el alma de la obscura
galería de un sueño...
.....
Surge el hastío de la luz; las vagas
confusas, turbias formas
que poblaban el aire, se disipan,
ídolos del poeta, nebulosas
amadas de las vísperas carmíneas
que un sueño engendra y un oriente borra" (747)

el laconismo estremecedor con que queda referida la estrella, y la extrañísima aparición de esa iglesia "alta y sombría", descrita con una cierta agresividad. La palabra quimera ya nos remite directamente al mito de Belerofonte sobre el caballo Pegaso, convertido posteriormente en constelación, tras la lucha con la Quimera, ese monstruo (que imaginamos bicéfalo) que destruía los corderos dejando sólo jirones de vellón. Pues bien, como decíamos, el anagrama –en este caso efectivamente 'difícil', sutil– del héroe, Belerofonte, aparece con bastante claridad, confirmando la estrecha relación entre el mito y la construcción tanto temática como formal (significancia) del texto:

FLOTA VELLÓN DISPERSO

BEL ER O
F ON
T

La interpretación, obviamente, no debe detenerse aquí: falta precisar el sentido de la evocación del mito, su relación con la propia poética machadiana (recordemos aquellos "Pegasos, lindos pegasos / caballitos de mis sueños..."). Aquí no vamos a proseguir el curso de esta interpretación, sólamente dejamos anotado que el intérprete no debería omitir ya el significado del anagrama (y por tanto del mito) para la comprensión del texto.

A veces la hipótesis anagramática no surge de la expectativa temática de un texto en particular, sino de una figura temática recurrente en un corpus de textos. Así, el 'árbol seco' en la poesía de Machado tiene una fuerza poética notable, y aparece en varios textos (con extraordinaria tensión, por ejemplo, en el poema 'Campo'). Creo que no se acabará de comprender si no se recuerda el mito de Filis y Demofoonte, o del hermano de éste último, Acamante, en el que ella, por la larga ausencia de su prometido, intentó suicidarse y los dioses, compadecidos, la convirtieron en un almendro ("phylla" en griego), que al regreso de Demofoonte floreció. La casi paronomasia entre "camino", y aún más "caminante", y "Acamante", hace que las expectativas temáticas de esos textos en los que un árbol roto negrea en el camino, al caer la tarde, y el poeta expresa la esperanza o al menos la latencia de un amor ausente, llamen a esas y otras recuperaciones anagramáticas posibles.

La función del anagramatismo en la poesía machadiana merece un estudio completo. De la ocurrencia explícita de nombres míticos ya hemos señalado anteriormente su abundancia. En forma anagramática, esto es, implícita, y más allá de estos casos característicos de anagrama singular (Virgilio, Bellerofonte, Venus Citerea...) apuntábamos en las primeras páginas un poema en el que podíamos recuperar en cada verso a veces hasta tres nombres correspondientes casi todos ellos a alguna de las versiones de los mitos del amor y la muerte, los de Orfeo y Eurídice, y Perséfone y Deméter. Volvamos, para terminar, a esta forma de anagramatismo múltiple, que nos ofrece una imagen de la producción textual distinta, no basada en la expansión de la significancia de una única palabra, sino en una constelación de nombres asociados por un mismo mito. Aquí el comentario del poema pasa por ser un comentario de los mitos a que alude. Si esos anagramas son sintomáticos, se diría que es el mito, y no el héroe o dios, el que aquí produce y se reproduce en el texto, organizándolo. Veremos que es exactamente así, y ello nos señala una dimensión al fenómeno del anagramatismo que excede la de mera figuralidad ocasional: el texto se vacía en la alusión de circunstancias, promoviendo nombres que las llenaron una vez de significados, de tramas, para inspirarse en ellos, como hacía Homero; hechos, hechos sagrados que se asocian a nombres, o mejor, que se han convertido en nombres. Pero si se buscan esos nombres es porque se cree en la verdad verbal que esos nombres conservan y relatan. Recordemos el texto:

¿Mi amor? ¿Recuerdas, dime,
aquellos juncos tiernos
lánguidos y amarillos
que hay en el cauce seco?

¿Recuerdas la amapola
que calcinó el verano,
la amapola marchita,
negro crespón del campo?

¿Te acuerdas del soy yerto
y humilde en la mañana,
que brilla y tiembla roto
sobre una fuente helada?

Se trata, otra vez (como en "Ante el pálido lienzo..."), de tres espacios o visiones: el de unos juncos en un cauce seco, el de una amapola marchita en el campo, y el de un sol débil brillando en una fuente helada. Pero entre estos espacios -el lector lo advierte en seguida- hay saltos de cohesión espacial difíciles de salvar (¿dónde ubicar la "fuente helada"?), y lo mismo sucede con las referencias temporales (sobre todo "la mañana" de la tercera estrofa). El esquema de tres estrofas paralelísticas, muy antiguo por lo demás, se somete en este poemita, de una transparencia casi onírica, a un vertiginosa complicación. Los espacios no parecen formar parte de un lienzo, sino de un proceso, por más que éste venga señalado de forma tan sucinta y enigmática.

La sucesión de estrofas, las tres preguntas al Amor, parece responder a una lógica de espacios que jalonan un recorrido ritual, o al menos repetidamente compartido, que los anagramas nos van a ayudar a comprender, como veremos, y la anáfora transformada nos subraya con un valor de reminiscencia progresiva ("¿Mi amor...?", "¿Recuerdas...?", "¿Te acuerdas...?"). La interrogación al amor resulta más que retórica (que sería su interpretación en un uso real), patética, porque el receptor no está, o no responde.

El camino, y con él nuestras presunciones, nuestras expectativas, acaba en la fuente helada[27]. Fuente de Olvido, LETE: anagrama acaso demasiado sencillo fonéticamente como para promover inmediatamente la interpretación del poema que, sin duda, sería muy general. ¿Porque, de qué es ese olvido? Claramente, como veremos por el resto de elementos coreográficos del texto, el olvido es el olvido del amor, y ello explica las preguntas, el ejercicio de anamnesis sobre

27. La tradición lírica española está llena de estas fuentes, que Machado debió conocer así por doble vía. Fuente fría de los amadores: "Cervatica tan garrida / no enturbies el agua fría"; o en: "Enviárame mi madre / por agua a la fuente fría:/ vengo del amor herida."
En todo caso, la fuente fría, "helada" (Morales Blouin, *El ciervo y la fuente*, Madrid, Porrúa, 1981) especialmente intacta por lo transparente y a veces por lo inaccesible, fue un símbolo de la virginidad, antes de conocer el amor físico, pero también del rito de amor, propicio a la fecundidad. Así interpretó D.W.Foster la 'fonte frida', y se sabe que la novia judía hundía sus pies en agua fría. Hay una bellísima canción tradicional, la de "la fuente del rosel", en la que se lavan uno a otro la cara la doncella y el doncel, que nos interesa destacar por otra razón: en ella puede estar implícito el otro elemento, la adormidera: "En la fuente del rosel / ambos vuelven el agua clara, / la doncella y el doncel./ En la fuente del rosel / con las manos se lavan la cara / él a ella y ella a él, / la doncella y el doncel". La palabra rosel no es de fácil comentario, aunque indudablemente la sentimos próxima a rosal. Pero si consideramos la gracia del texto en el doblete doncel/doncella aplicado a la fuente, descubriríamos en la correlación de "rosel"/"rosella" la palabra castellana "rosella" que todavía Terreros databa con el significado de "adormidera". Fuente de reconocimiento en el olvido, fuente de adormidera (aún podríamos valorar la significancia de 'roser', rocío).

el amor. Tras la amapola, "símbolo o indicio del amor según lo entendían los antiguos", como apuntaba Cesare Ripa[28], la fuente-olvido del Amor; la iconografía del "Olvido del Amor" la explica así Ripa: "Muchacho alado y sentado que aparece durmiendo, pintándose junto a una fuente en cuya base se escribe: Fons Cyzici", la fuente de Cupido, según Plinio (II, 149). El comentario y las referencias de Ripa son amplias. Bocaccio, en *La genealogía de los dioses paganos*, refiriéndose al Sueño, anota: "El descanso vive mudo. Sin embargo, sale de la profunda roca el río del Olvido, deslizándose a través del cual el agua, con un murmullo, llama al sueño a las bulliciosas piedrecitas. Ante las puertas del antro florecen fecundas adormideras e innumerables hierbas de cuyo jugo extrae la noche el sopor"; Ripa lo confirma: "la adormidera que lleva en la cabeza (el Olvido del Amor) es indicio del reposo del que goza el que da en olvidarse del Amor". El amor así dibujado aparece en el texto inmediatamente anterior de Machado: "el alado y desnudo amor de piedra/que sueña mudo. En la marmórea taza/ reposa el agua muerta".

Es importante la relación iconográfica entre el agua del olvido y la adormidera (lo que en otras versiones es el enebro, el 'ramo leteo'), toda vez que podamos tomar a la amapola marchita del poema por un tipo de flor de la familia de las adormideras: sus diferencias más marcadas, el color y el tamaño, se neutralizan en la imagen de la amapola marchita, calcinada. Pues bien, la asociación mítica entre adormidera y agua helada (el amor, más que olvidado, reducido en el antro de la muerte) se da en el escenario del descenso a los infiernos, que entre los dioses cumplió Perséfone y entre los héroes Orfeo. Ovidio define la adormidera como "la adormidera grata a Ceres". La mención de Ovidio es importante: CERES (o Deméter, a quien dedicó Machado especial atención en su largo poema *Olivo del camino*), se representaba con una túnica coloreada en un rojo amarillento, rodeada de gavillas y espigas de trigo, y tomando adormidera por orden de Júpiter, de quien, al despertar, recibe el poder de recuperar a PROSERPINA (o Perséfone), como recuerda Bocaccio.

Estos dos atributos campestres, la espiga y la amapola, eran conocidos por Machado. En *Abel Martín* escribe:

> TIENE AMOR ROSA Y ORTIGA,
> Y LA AMAPOLA Y LA ESPIGA
> LE BROTAN DEL MISMO GRANO.
> ARMONÍA;
> TODO CAMBIA EN PLENO DÍA.
> BORRA LAS FORMAS DEL CERO,
> TORNA A VER
> BROTANDO DE TU VENERO
> LAS VIVAS AGUAS DEL SER.

Perséfone habitó HADES; en su entrada se puede beber de dos fuentes, la del olvido, LETE, de agua oscura -a la que el poeta se refirió: "junto al agua negra (1920)"-; y la de la memoria, tema machadiano fundamental. El poema presenta en tres instancias tres lugares y en cada uno de ellos los atributos de DEMETER, hasta llegar (con la claridad del día) a la fuente. Acaso los tres espacios del texto los podemos ver ahora como un recorrido ritual, siguiendo lo que sabemos de los misterios Eleusinos en honor de Deméter-Ceres, madre de Perséfone-Proserpina, la raptada por el Hades, y que por consiguiente celebraban su búsqueda transmortal. También se celebraba esta búsqueda bajo el otro gran rito de descenso, el de los órficos.

---

28. Cesare Ripa, *Iconología*, II, Madrid, Akal, 1987, p.7

En Atica, se conmemoraba la gesta de Deméter en las fiestas Tesmosforias, celebradas en octubre. Los ritos relataban la salida de Perséfone-Kore del Averno, de "la polvorienta mansión del glacial Hades"[29]. Duraban tres días: en el primero se celebraba una procesión hasta el cabo Kolias; el segundo era un día de duelo; el tercer día había sacrificio y banquete, en algún lugar próximo a donde se ubicaba la salida de Perséfone.

La salida se producía en algún pozo de montañana, esto es, una fuente, como la mayoría de las que en Grecia se consideraron entradas del Infierno (En TENARO, al sur del Peloponeso, se situaba la puerta por donde ORFEO descendió al reino plutónico en busca de EURIDICE[30]). En esas grutas del infierno se filtraba agua helada (la palabra psykhrón no significa, simplememnte 'frío', sino también refrescante; es de la misma raíz que psykhé. Es notable que en el cristianismo se emplee el símil en las fórmulas sepulcrales 'in refrigerio anima tua', 'Deus te refrigeret'). Hesiodos habla también con espanto de esa agua negra: "Ni árboles, ni plantas, ni traza de vida en aquel abismo (..) y arriba, se ve un hilillo de agua negra (...) de pronto, desaparece, se hunde en la nieve" (*Teogonía* 785). Recueda Bocaccio que el Hades también "se donomina TARTARO y se llama así, según Isidoro en *Las etimologías* (XIV,9,8), por el temblor del frío; pues allí no pudo penetrar ningún rayo de sol ni ningún soplo de aire con cuya frotación pudiera calentarse" (*Genealogía de los dioses paganos*, 89).

Pero el agua glacial del AVERNO, el agua del olvido, que comunica la fuente de lete y la ESTIGE, cumplía también una función casi jurídica, que nos ha llegado a través de Alfonso X. En efecto, en la *General Estoria*[31], a propósito de la laguna Estigia o Stix, o, como se lee allí, Stir, se señala que "non era ninguno de los dioses de los gentiles tan alto que, pues que por aquella laguna jurasse, que jamás quebrantasse la jura, ca dizen los auctores de los gentiles que qui del agua daquella laguna beue que luego olvida cuanto sabe, e que ley era entre los dioses de sos gentiles que tod aquel que non tenie lo que juraua e fincaua periurio, que auie a beuer del agua daquella laguna e oluidaua luego quanto sabie, por que era dios e perdie la deydad e de seer dios". Curiosamente, son los traductores los que añaden esta explicación sobre la laguna Estigia, a lo que contó Ovidio.

---

29. W.K.C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, London, Methuen, 1966. Ed. española *Orfeo y la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1970. p.32 y 179

30. La epigrafía nos ha suministrado importantísima información acerca del viaje trasmortal en los órficos, por las diminutas tablillas de oro depositadas en diferentes tumbas, desde el siglo V a.c. por lo menos (Guthrie, 173). En casi todas ellas se habla de las dos fuentes, la del Olvido (que beben los que se aprestan a una nueva reencarnación) a la izquierda, y la de la Memoria, a la derecha, ésta de "fresca agua", y que bebe el que ha llegado a escapar del círculo del nacimiento y la muerte y está a punto de entrar en la divinidad perfecta. Ante ella, a aquel que conserva su parte divina, los guardianes de la fuente de la memoria "te darán de beber de la fuente sagrada".
"He escapado del doloroso y triste círculo.
He pasado con raudo pie a la diadema deseada.
Me he hundido bajo el seno de la soberana, la reina del Hades
y ahora vengo como suplicante a la sagrada Perséfone"
(175 Guthrie)
Leamos el comentario de Guthrie: "Siguiendo, pues, por la derecha, el alma llega a una fuente (...) el alma ha pasado por el camino del cual se dice en la República que conduce a la llanura de Lete 'a través de terrible y sofocante calor, pues está desnudo de árboles y de todo fruto de la tierra'(...) la misma plegaria aparece en el Libro de los Muertos, y de allí fue adoptada por la religión helénica, como lo demuestra (...) las tablillas de oro en Italia, dode figura la fórmula 'Que Osiris te dé el agua fría'" (Guthrie 178)

31. Benito Francaforte ed.: *Las Metamorfosis y las Heroidas de Ovidio en la General Estoria de Alfonso el Sabio*, Madison, 1990, p. 10.

En cierto modo el perjurio de Orfeo al volverse a mirar a Eurídice es lo que le impide volver al Infierno, desprovisto de saber, y lo que acabará con él. Cuando Eurídice bajó al Hades, "bogaba ya, helada, sin duda, sobre la barca estigia. Y se cuenta que por espacio de siete meses, al pie de una elevada roca, en la orilla del desierto Estrimón, Orfeo lloró narrando sin cesar su desventura, en el fondo de los antros helados" (Virgilio, *Geórgicas*, IV, 227) Y sigue luego solo, "recorriendo los hielos hiperbóreos, el nevado Tamais, y los campos jamás viudos de escarcha". Pero al fracasar en la salida, al querer ver, ella "se disipa en el aire impalpable", escribe Virgilio.

Este poema es la paráfrasis fónica (anagrama) de varios nombres del mito de descenso de Orfeo/Perséfone, mito que de hecho inspira también "lo que se dice" en el poema. La consideración del anagramatismo conduce así, como hemos visto ya en otros textos anagramáticos, a dar al tema del poema una dimensión mítica, importante para su interpretación.