



La lengua literaria de Pedro Salinas

M.^a Luisa Peces

EL POETA Y EL LENGUAJE

«Sólo el artista de intensa fantasía es capaz de crear la expresión que traduzca, sin falsearla, la originalidad de su mención psíquica. Por eso se emancipa, cuando es preciso, de su comunidad lingüística; pasa por encima o por debajo de las palabras, mediante notas, melodías, ritmos, colores, etc.» (Salinas, 1984²: 244). En estas palabras del filólogo Vossler, Pedro Salinas quería encontrar un testimonio desinteresado que describiera la relación del poeta con su lengua. El lenguaje reúne capacidades que provocan la maravillada defensa de Salinas: la construcción del pensamiento y la comunicación. Pero es la lengua escrita la que puede hacer cumplir las ambiciones más hondas del ser humano: la sed de crear y la de perdurar («en el lenguaje el hombre [...] *se vive* [...] *se retrovive* [...] *se sobrevive*»). Si en el lenguaje están contenidas todas las potencialidades de expresión de lo humano, el poeta tiene en él atribuciones de soberano: porque ensancha las posibilidades del lenguaje vivo en grado sumo, puede renovar el espíritu del lenguaje, y revela a los demás la anchura del idioma. [366]

La lengua en manos del poeta cae en la esencia misma del arte: descubrir. Es claro que el escritor no puede soltarse de todas las cuerdas que sujetan una lengua y entregarse totalmente a un código distinto y personal, pues daría en la incomunicación. Novedad y tradición están en el lenguaje y en el arte, y de esta manera también la literatura es siempre secuencia, hasta en aquellos que quieren romper con todo.

Estas afirmaciones vertidas en los ensayos de *El defensor* vuelven a repetirse en varios lugares de la obra crítica de Salinas. Así, al comentar un poema de Unamuno, sentencia: «Misterio de la poesía, encerrado dentro del misterio de la lengua». El poeta saca a la vida todas las plantas que puede de entre «esos encantados vergeles que sólo él vislumbra porque crecen muy ahondados, bajo todas las capas de las potencias y funciones del lenguaje (Salinas, 1983, III: 254-255).

Ante la situación del idioma español en Puerto Rico Salinas hace una llamada a la responsabilidad de los hablantes y se muestra contrario a los postulados positivistas, según los cuales la vida de las lenguas escapaba de la influencia de la acción voluntaria del hombre. Sin embargo, su militancia en la reacción al positivismo no es circunstancial: muy clara resulta la huella de la escuela de Menéndez Pidal, así como la defensa del idealismo de Croce y Karl Vossler. Bastaría tener en mente sus ideas acerca de la tradición, la creencia en los caracteres permanentes de la literatura nacional,⁽¹⁷⁴⁾ o su concepción del cambio lingüístico. Por ejemplo, el poeta está convencido de que las innovaciones de la lengua literaria pueden pasar a la lengua corriente y renovarla.

El que pretenda un acercamiento a la lengua literaria de Salinas está avisado por el propio autor de que sólo rozará uno de los elementos circundantes de la poesía.⁽¹⁷⁵⁾ Porque, si no bastan las ideas para hacer un poema, tampoco se trata sólo de palabras: «hay que contar, en poesía más que en nada, con esa fuerza latente y misteriosa acumulada en la palabra, debajo, disfrazada de palabra, contenida, pero explosiva» (*Ibid.*: 379).

Quien dedicó tantas explicaciones a la literatura, con algunos ejemplos de análisis considerados por la crítica como obras cumbres de la [367] estilística española en los años cuarenta, se muestra contrario a la ciencia en el terrero del estilo, y así se lo manifiesta a Guillén:

«Sucede que el descubrimiento de todos esos esquemas estilísticos, de esos *tópicos*, como dice el otro, Curtius, por interesante que sea no toca jamás a la entraña del fenómeno poético... Sigo creyendo que a esa esencia no se llega por escalerillas de *tópicos*, ni de fuentes, o lo que supera la mecánica de un recurso estilístico... Siento cierta sensación de pena al pensar en que Dámaso, con su tremenda inteligencia y su sensibilidad, se ha pasado meses y meses, en la averiguación de minucias.... para dar, al cabo, con un tranquillo que usan ciertos poetas -cuando lo hacen conscientemente, por artificio- o por obediencia a una *tendencia* de la lengua poética, que otros como Unamuno o Bécquer perciben y usan por fidelidad a los mandatos, a la *corriente* de esa lengua... Muy bien que cada Garcilaso tenga su Herrera..., pero lo que más importa es que tenga sus lectores, sin anotaciones» (Soria Olmedo, 1992: 567).

PRIMEROS LIBROS

Con toda nitidez se distinguen tres fases en la poesía de Salinas: las primeras obras, *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*, salen entre 1924 y 1931 y forman un grupo. Una segunda etapa está centrada en el tema amoroso con *La voz a ti debida*, *Razón de amor*, y *Largo lamento*. A ellos se añaden los libros publicados después de 1940: *El Contemplado*, *Todo más claro* y *Confianza*. Varios poetas de su generación invitan a considerar la obra de Salinas en su conjunto. Así, Jorge Guillén sugiere comprobar que Salinas es Salinas a lo largo de toda su carrera. Del mismo modo la crítica ha solido destacar dentro de la evolución los caracteres que agavillan todo el conjunto, con particular referencia a los temas presentes en todas las trilogías (Palley, 1966; E. de Zuleta, 1971: 67 ss.; etc.). Han sido objeto de análisis -por ejemplo- la presencia del diálogo a lo largo de toda la obra (A. de Zubizarreta, 1969); las distintas preferencias dentro del versolibrismo, etc. Teniendo presente esta unidad, apuntaré aquí algunas notas de la lengua de Pedro Salinas refiriéndome a las tres etapas de su poesía.

Presagios contiene los poemas más breves en extensión de toda la obra del escritor.⁽¹⁷⁶⁾ Pese a las dependencias que mantiene con otros [368] poetas (Bécquer, Juan Ramón, Unamuno, Machado),⁽¹⁷⁷⁾ en los años que ha tardado en «forjar los eslabones» de *Presagios* Salinas ha ido tomando opciones que se habrán de mantener en toda su obra posterior: a la altura de 1914 y 1915 las cartas a Margarita Bonmatí testimonian su inclinación por el verso libre.⁽¹⁷⁸⁾ El joven Salinas entiende el significado de la renovación poética que vivía Francia: participa en la antología preparada por sus amigos Díez-Canedo y Fortún en 1913;⁽¹⁷⁹⁾ y desde las cartas dirigidas a Margarita, cuando es profesor-lector en París, comenta su postura ante la renovación del lenguaje poético:

Te diré que efectivamente hay hoy en España como en Francia, una renovación de las letras. Mucho más *réussi* en Francia [...]. Aquí empieza a iniciarse una tendencia moderna que en poesía se ha de manifestar creo yo, por el verso-librismo, y que tiene un carácter marcadamente idealista, pero sin perder sus dotes de realidad. La poesía española de hoy ha llegado con Rubén Darío, con Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado, a nobles cimas. Pero los poetas jóvenes ya no podemos seguir ese camino, y buscamos formas nuevas para nuestros pensamientos (1984: 128).⁽¹⁸⁰⁾

Así pues, en *Presagios* es claro que, como a su admirado Verhaeren, la métrica tradicional se ha convertido en un traje demasiado estrecho. Todavía permanecen vagas asonancias, pero ha prescindido del aliño sonoro de bastantes recursos modernistas.⁽¹⁸¹⁾ Queda, eso sí, la complacencia en suaves armonías vocálicas, rimas internas, y marcadas aliteraciones:⁽¹⁸²⁾ [369]

Y sólo así se están quietas,
enclavijadas,
asidas ansia con ansia
y deseo con deseo (Salinas, 1981: 55⁽¹⁸³⁾).

El poeta se inclina decididamente por un léxico sencillo: ni el color, ni el exotismo, ni el brillo cegador del modernismo se encontrarán aquí. *Agua, labio, beso, mano, mar, mundo, noche, alma, nombre, ojo, luz, cuerpo, vida...* son todos sustantivos que, ya desde *Presagios*, irán sumando muchas apariciones a lo largo de su obra. Junto al gusto por los significantes de tradición poética, que comparte con los poetas de la Generación del 27 -tal como vio González Muela (1954: 62)- (*silbo, claridades, nostalgia*), se da en Salinas el empleo de expresiones coloquiales, metáforas desgastadas por el uso y repeticiones de la lengua oral, algunas veces con un marcado tono humorístico o con fines de contraste: «sentar la cabeza», «va a su negocio», «corre que te correrás», «nada más... nada menos», «otra vez será», etc. No se puede rechazar ningún vocablo,⁽¹⁸⁴⁾ porque -como decía Jorge Guillén- «la poesía no requiere ningún especial lenguaje poético»; «no hay más que lenguaje de poema: palabras situadas en un conjunto» (1983: 195). Caben pues palabras como *anarquista* o *casquivana*, voces que se presentan en coordinaciones un tanto sorprendentes: «La niña estaba callada,/ toda en nostalgias románticas/... Y mamá que no tenía/ *ideales ni reúma*», o en las típicas enumeraciones de Salinas («cuna, caballo, avión/ y servicio militar»⁽¹⁸⁵⁾).

Un poeta de su generación, Alberti, subrayaba en la primera obra de don Pedro el realismo, la nota madrileña y populachera clavada en un fondo de poemas de tono íntimo, contenido, sofrenado. «Castellana al fin, la lírica de Salinas mostró, desde un principio, una línea escueta, tensa, sin halagos externos, cuya columna va por dentro, sosteniendo, esqueleto seguro, la carne verdadera que la envuelve» (1983: 324).

La sintaxis de *Presagios* exhibe asimismo notable sencillez y agilidad, con un amplio uso de la oración simple y de la yuxtaposición para traducir diferentes tipos de dependencias sintácticas. Puede tratarse de grupos oracionales de sentido adversativo seguidos de negación: «No [370] de cantera nacida,/ ni de piedra ni de hierro,/ no trabajada por manos, hecha del alma» (70); o de relaciones adverbiales: «Estos dulces vocablos con que me estás hablando/ no los entiendo, paisaje,/ no son los míos» (74). En muchas ocasiones encontramos acumulaciones de frases; por ejemplo, las imágenes adquieren habitualmente la forma de frases bimembres, con dos miembros yuxtapuestos: «Agua en la noche, serpiente indecisa,/ silbo menor y rumbo ignorado» (54); «frente a frente tierra y cielo,/ paralelismo de espejos» (84); «¡Facilidad, mala novia! « (91). Aunque no faltan las oraciones con el verbo copulativo explícito: «El árbol... es un chiquillo/ que lloraba por tener/ vestido nuevo» (68); «libro mío/... eres un frío mazo de papel blanco» (78). La omisión del verbo se corresponde con la descripción impresionista de algunos poemas. En el siguiente ejemplo también concurre la ausencia del artículo, que simplifica aún la construcción oracional:

Octubre era noche. [...]
Brazo de sembrar
estaba rendido.
Y entonces la nube
de lluvia callada
en noche de octubre.
Junio moceaba [...]
Años abolidos,
sin junio ni octubre,
y el tiempo infinito.
En la tarde ancha,
una nube sola.
En la tierra, nada
-ni temor ni espera-
sembrado o crecido (62-63).

Los adjetivos se presentan con frecuencia en parejas: «cálida y áurea»; «virgen y sola», «alta y súbita», «tenue y vaga», «altos y difíciles», «áureos y tensos», «exacta e inaccesible», «redondo y fresco», «versátil y clara», «ansioso y torpe», «dura y seca»... Predomina en el estilo nominal de Salinas el adjetivo pospuesto. En varios poemas de *Presagios* el poeta quiere captar la realidad que se halla detrás de la apariencia, descifrar los engaños, disolver el incómodo movimiento de las cosas, tantas veces repetido, monótono. Entonces Salinas suele dirigir la palabra a objetos o abstracciones y en su diálogo surgen vocativos y aposiciones, frases sin verbo y nombres sin determinante que señalan las esencias perseguidas por el poeta: «Posesión de tu nombre,/ sola que tú permites,/ felicidad, alma sin cuerpo». Ocasionalmente la oración se dilata para reproducir la indagación del [371] poeta, en la sombra -por ejemplo-: «Me define de modos muy distintos,/ es más ágil que yo y en tanto lucho/ por dar con el secreto del movimiento justo/ para mi verbo, ella se expresa bien, se alarga,/ se hace tenue y vaga como la noche exige/ o se precisa como verso de mármol/ si así lo quiere el sol» (85).

Son temas repetidos la nada, la ausencia, la percepción de los objetos. Suaves paralelismos, casi nunca mantenidos en largos espacios, y el uso aún tímido de *laderivatio* ponen de relieve los contrastes en la búsqueda del poeta (placer-dolor, brusco-lento, hoy-mañana, luz-oscuro...), y explicitan las paradojas: «¡Soledad, soledad, tú me acompañas/ y de tu propia pena me liberas!/ Solo, quiero estar solo;/ [...] Y me destila las verdades dulces/ la divina mentira de estar solo» (65); «mano de ciego no es ciega» (55); «Y por eso la mato cada día/ entrándome en la casa, toda sombra sin sombras,/ asesino pueril y Caín de burla» (85). Surgen así repeticiones; de ellas y de la rima procede la armonía de la composición que a veces exhibe una estructura circular (poema nº 1). A los poemas de *Presagios* les corresponde una oración breve, poco inclinada al hipérbaton (salvo en los sonetos de libro), contenida en metros predominantemente cortos y con suaves encabalgamientos. Parecen

notas destacadas la extensión de los sintagmas bimembres y el uso todavía reducido de la enumeración.

Guillén vio cómo *Seguro azar* anuncia desde su título más sutilezas de intelecto y sentimiento. En efecto, la metáfora, la sinécdoque, la personificación conocen ahora un uso más amplio. Ahora se acumulan para conseguir efectos variados (V. Cabrera, 1975: 115): contrastes, equívocos, ironía, humor.. Salinas rechaza la definición de la metáfora como comparación lógica entre dos ideas y en su lugar levanta el concepto de creación:

Una metáfora es como la expresión de lo que el poeta piensa del mundo y de las cosas [...]. La metáfora es un acto intuitivo por el cual el poeta se apodera de una realidad nueva, en la cual quedan absorbidas las dos realidades anteriores. Porque la metáfora tiene eso de capital: al comparar dos cosas, destruirlas; pero no destruirlas para que no sean, sino para que de ellas salga una tercera realidad nueva. De manera que la metáfora, como la poesía, para mí es una creación de nuevas realidades» (Salinas, 1983: I, 122)

Con imágenes visuales, que implican a menudo personificaciones, el poeta continúa su particular búsqueda de lo escondido o de impresiones sensoriales, y se propone captar muchos instantes de tránsito: cambio de un momento a otro momento, el paso del día a la noche, de [372] la percepción a la ausencia... Las imágenes de la ciudad y los objetos del mundo moderno cobran vida en *Seguro azar* y en *Fábula y signo*, y quedan aludidos mediante series de sustantivos en aposición: «artificial princesa, amada eléctrica»; «maniquí, creación de primavera».

A la escisión estrófica de los poemas contenidos en este libro de 1929 le corresponde una mayor fragmentación de la sintaxis: hay más guiones, más pausas que en *Presagios*. Las series binarias se convierten ahora en abundantes trimembraciones. Las enumeraciones que despliegan ya casi todos los poemas, se ponen al servicio de la descripción («Parecen nubes. Veleras,/ voladoras, lino, pluma,/ al viento, al mar, a las ondas/ -parecen el mar- del viento,/ al nido, al puerto, horizontes,/ certeras van como nubes» [108]); pero sirven también para desintegrar percepciones engañosas, para reflejar el caos, o para trazar el movimiento de las cosas («Si descansan sus guardas a los lados/ acero, prisa, ruido, corren» [130]).

El adjetivo se presenta igualmente en grupos de tres elementos, aunque no escasean las parejas: «ligerísimas, escurridizas, altas»; «fría, invencible, eterna»; «amarillo, verde, rojo»; «fragmentado, alegre, vivo»; «tersa, pulida, rosada»; «enormes, verdes, azules/ servicial, lisa, esquemática». Así pues, vemos que el poeta deja constancia en *Seguro azar* de su preferencia por las series de tres en la división de los poemas en estrofas, en las reiteraciones paralelísticas (poema «El mal invitado» [115]) y en los sintagmas nominales y adjetivos. Sin embargo, Salinas maneja acumulaciones de adjetivos sin ceder

al adorno gratuito, sin implicarse en estimaciones subjetivas y ello porque predomina la posposición de los adjetivos y además estos con frecuencia se refieren también al verbo:⁽¹⁸⁶⁾ «El primer día de la creación/ *humillado, pobre, vencido,*/ se marchó a llorar a un rincón» (134); «En la *calle hirviente, clara,*/ a las doce en punto, sola/ una *luz artificial/ olvidada/* en una ventana alta/ -sólo yo la veo- *flor/ amarilla y torpe,* errata/ de las doce y de lo gris» (147). De los adjetivos cabe destacar asimismo el frecuente uso del grado superlativo, que sólo había aparecido tímidamente con anterioridad y que desde aquí se hará constante en la lengua de Salinas: *blanquísimo, fugacísimo, brevísimo, clarísima, ligerísimas...* [373]

Domina, como en los primeros poemas publicados, el estilo nominal visible en estos versos de «El zumo»: «Pero el secreto defiende,/ invisible amarga almendra,/ su mañana, su secreto/ mayor, dentro. / Lo que da son disimulos,/ redondez, color, rebrillo,/ solución fácil, naranja,/ a la mirada y al viento» (112). Si bien las oraciones rápidas y breves son muy abundantes, Salinas también es capaz de manejar la estructura sintáctica de modo que las oraciones se dilaten, que las palabras se desplacen dentro del poema según sus intereses. Así, retrasan su aparición nombres y verbos para sugerir el enigma de una imagen, el movimiento o la aparición esperada de algo:

Verlo tanto
que esto que me queda ahora
clavado e inolvidable
como el más alto cantar,
esto, que nunca se olvidará
en mí porque fue del tiempo,
de tan mío, de tan visto,
de tan descifrado, fuera,
eternidad, lo olvidado (115).

Los recursos fónicos se hacen más perceptibles que en *Presagios*: rimas internas, paronomasias, aliteraciones... Estas últimas se encuentran con gran facilidad: «Yobusco por donde estaban./ Desbrozadora de sombras/ tanea la mano. A oscuras/ vagas huellas sigue el ansia» (124); «En febrero me rindo;/ a su núbil imperio/ -elpecho apunta apenas-./ resistencias ahorro» (140)... Feal Deibe (1965: 39-42) comenta otro procedimiento: el interesante uso del contraste entre vocales cerradas extremas y abiertas que colabora en la expresión de otra lucha de conceptos.

Junto a las imágenes visuales y conceptuales, que tanto han hecho hablar a los críticos de la relación de Salinas y las vanguardias (por ejemplo, C. Maurer, 1991: 147), creo que interesa destacar de *Seguro azar* la insistencia en los grupos ternarios y las armonías fónicas, sin olvidar el uso de la sinestesia que también desde este libro será una constante en la lengua del

autor: «seguridades dulces»; «días y noches blandos»; «miedo frío»; «voces redondas»; «silencio liso», etc.⁽¹⁸⁷⁾ [374]

En *Fábula y signo*, de 1931, aumenta la galería de objetos del mundo moderno traídos a la vida⁽¹⁸⁸⁾ -entre recuerdos de lo antiguo, entre referencias mitológicas- con perfiles precisos: exactitud de medidas, de tiempos, de formas, o precisión de cantidades. Así se dibuja, por ejemplo, el Escorial («seiscientos doce ventanas»; «Tres siglos tiene; tendrá/ veinte, ciento»).⁽¹⁸⁹⁾ Un ejemplo más:

Se ve que es una hora
en que no pasó nada más que ella:
sus sesenta minutos
lentísimos, sesenta besos largos,
inocentes
en la mejilla tierna de una tarde
de un setiembre cualquiera, no sé dónde (166).

En este poema llamado «reló pintado» la lentitud que expresa está significada por la dilatación de la oración con repeticiones, y encabalgamientos, que en este libro conocen un empleo recurrente al servicio del sentido. De este modo la sintaxis funciona como símbolo, por la relación motivada que liga el signo con la realidad poética. Las enumeraciones se apoderan del discurso, aunque no se halla tan desintegrado como en *Seguro azar*.

Junto al uso del superlativo se señala otro procedimiento de intensificación permanente en toda su obra: las construcciones consecutivas como: «tan sin pareja», «tan sin pruebas», «tan en silencio», «tan de flores», «tan de color»...

Los últimos poemas de *Fábula y signo* enlazan de manera especial con el ciclo amoroso, por su contenido y su diseño elocutivo. Basta recordar las derivaciones del poema titulado «Salvación»; las repeticiones (anáforas y epíforas) de «Los adioses»; los juegos de contrarios («Juntos ya siempre por la despedida,/ inseparables/ al borde mismo -adiós- del separarse») o la insistencia en los pronombres (en el [375] poema «Pregunta más allá»). Si bien es cierto que la epanadiplosis y otras figuras de repetición recorrían todo libro: «abril al treinta de abril»; «piedra, con alma de piedra»; «quieto en el agua quieta»...

TRILOGÍA SOBRE EL AMOR

Con *La voz a ti debida* se inicia otra etapa en la poesía de Salinas. No porque el tema del amor no haya aparecido. Además, aunque en este momento se reduce la variedad de los asuntos implicados, el tema consiste en definitiva en una nueva búsqueda.⁽¹⁹⁰⁾ Algunos elementos formales varían: el diálogo consigo mismo se reduce al tiempo que el heptasílabo se convierte en el metro dominante (65,2%). El metro menor, ahora enriquecido con registros precisos y delicados (Darmangeat, 1969: 129), permite la comunicación de la experiencia amorosa vivida desde el presente. El poeta indaga hasta dar con la expresión rigurosa y para ello acude tanto a las figuras troqueladas desde la tradición petrarquista,⁽¹⁹¹⁾ como a las novedades en los ritmos y hasta en el léxico. No escasea la sustantivación de adverbios, de sintagmas preposicionales, etc. («la apenas siendo»; «se desprendió del quiero»; «tropezando en acasos»; «repetir lo nunca igual»), ni el recurso, tantas veces citado, a creación de palabras: *trasnoche*, *trasamor*...

Las oraciones bien pueden ser ágiles («Y súbita, de pronto,/ porque sí, la alegría./ Sola, porque ella quiso,/ vino»), con la urgencia del imperativo o del presente de subjuntivo con valor optativo; o bien pueden reflejar una busca que se pone difícil:

«¿Y si hubiese
otra luz más en el mundo
para sacarles a ellas,
cuerpos ya de sombra, otras
sombras más últimas, sueltas
de color, de forma, libres
de sospecha de materia;
y que no se viesen ya
y que hubiera que buscarlas [376]
a ciegas, por entre cielos,
desdeñando ya las otras,
sin escuchar ya las voces
de esos cuerpos disfrazados
de sombras, sobre la tierra?» (328).

De varias maneras ha considerado la crítica las fases y los estilos narrativos dentro de la unidad de este libro subtulado «Poema», pero tanto en el gozo del encuentro y en la búsqueda de la realidad de la amada, como en el sobresalto de los temores puede hablarse de un enorme dinamismo de las imágenes y de las enumeraciones (Spitzer, 1974), de los grupos binarios y de las trimembraciones:

Porque cuando ella venga
desatada, implacable,
para llegar a mí,
murallas, nombres, tiempos,

se quebrarían todos,
deshechos, traspasados
irresistiblemente
por el gran vendaval
de su amor, ya presencia (222).

Su discurso poético registra aquí la máxima concentración de figuras fónicas y repetitivas (G. Morelli, 1992), aliadas firmemente con las paradojas (Spitzer, 1974: 206). Sólo destacaré que entre las numerosas amplificaciones, con las que se tejen los juegos conceptistas y que traducen prisa e intensificación, se encuentra *laderivatio*, recurso que ya no abandonará jamás la lengua de Salinas: «te mudas... en tu propia mudanza»; «alegría con que te alegraras»; «amor del que tú te enamoras»; «dolor,... me dueles»...

Razón de amor continúa en muchos sentidos el adorno elocutivo de *La voz*, con su furia enumerativa, con las múltiples repeticiones que sirven a la precesión, a la búsqueda de esencias. Aliteraciones y sinestesias hablan del amor sensual en un discurso donde se ha instalado la argumentación y el análisis para analizar un amor ya vivido. El verso entonces se alarga, la oración se ensancha para acoger las numerosas contradicciones que entraña querer «justificar la irracionalidad del amor» (M. Escartín-Salinas, 1996: 35):

Lo que queremos nos quiere
aunque no quiera querernos. [377]
Nos dice que no y que no,
pero hay que seguir queriéndolo:
porque él no tiene un revés,
quien lo dice no lo sabe,
y siguiendo en el querer
los dos se lo encontraremos.
Hoy, mañana, junto al nunca... (357)

Metáforas, comparaciones y personificaciones siguen presentes, mientras que los adjetivos en grupos ternarios apenas se dan. Tanto en *La voz* como en *Razón de amor* Salinas parece haber encontrado su madurez expresiva, su posición entre la tradición y la modernidad: el poeta «se emancipa» de la comunidad lingüística con creaciones propias (*más última; tuyamente; desensueña; transvivirse; traspresencia...*) y hace saltar los límites de un vocabulario estrictamente poético. Al lado de los recursos que le son más peculiares, como juegos de contrarios enredados en quiasmos, imágenes o sinestesias, Salinas acude aquí, y más en los libros del exilio, a la voz de otros poetas. Así, sólo en el poema nº 14 de *Razón de amor* leemos: «celo celeste»; «con las aguas de abril»; «¿En dónde están los pétalos?.../ Tiene que haber un cielo...», confirmando cómo entendía que literatura es secuencia. ⁽¹⁹²⁾

En los monólogos de *Largo lamento* una oración amplia vuelve a dominar la evocación del amor pasado. El autor, que había traducido en 1922 *En busca del tiempo perdido*, emplea un verso dilatado con un ritmo cercano a la prosa: «Yo te suplico que en futuras tardes/ de invierno alfombrados por olvidos,/ cuando tú en tu salón, tengas en una mano/ como vagos pretextos para vivir/ algunos poemas chinos ricamente encuadernados,/ y en la otra el cigarrillo que nos sirve/ como de un simulacro/ del suicidio tantas veces al día,/ concedas en tu erguida/ cabeza sola un minuto de audiencia,/ a la memoria de esa nuestra primer morada» (575-576).

El poeta sigue formulando su desencanto en los cauces habituales de juegos de contrarios: «Me lo siento en las manos,/ enormes fosas llenas de su falta./ Está yacente: tumba le es mi pecho./ Me resuena en los pasos/ que van, como viviendo, hacia mi muerte»; combinados a veces [378] con la sinestesia «quietud redonda»; «viento gris»; «rumor tierno», «luz tenebrosa y dura, luz sin sol»; «aire oscuro»; «primaveras redondas,/ cánticos que rebotan,/ elásticos». Pero resulta más habitual que, el desencanto y hasta los remordimientos se expresen en un tono conversacional más sosegado, falto de tensión sintáctica, donde tienen cabida muchas expresiones coloquiales: «cara a cara», «te hablo con absoluta claridad», «de par en par»... Al lado de las imágenes reiteradas de la sombra, la muerte, el agua, ya habituales en la lengua de Salinas, la comparación cobra en *Largo lamento* un protagonismo absoluto. El desarrollo de la comparación se adapta, mejor que la metáfora, a la fluencia del recuerdo y al ritmo del arte mayor:

Estoy triste esta noche
porque soy lo que soy, como los árboles
que esclavizados a su tronco sufren
tanto a los lados de las carreteras (472).

Paralelismos y anáforas constantes contribuyen a la plasmación de ese *tempo* lento característico de los poemas, sin embargo hay figuras de repetición mucho más frecuentes: poliptoton, *derivatio* y reduplicación.⁽¹⁹³⁾ Las recurrencias léxicas, cercanas a la lengua oral⁽¹⁹⁴⁾ pueden tener un valor intensivo («manos, muchas manos», «quieto, muy quieto»); también traducen movimientos repetidos o ritmos pausados: «entre sorbo y sorbo», «las he tenido entre las mías,/ un año y otro año y otro año», «pétalo a pétalo», «uno por uno», «de siglo en siglo», «porque los llenan gota a gota,/ día a día»; o manifiestan la angustia del poeta: «¿Y las alas, las alas?»; «Y busco y busco».

LOS LIBROS AMERICANOS

La última trilogía se abre con *El Contemplado. Tema con variaciones*, nuevo cambio en el sentido del diálogo y en la forma métrica.⁽¹⁹⁵⁾ [379] Aunque continúa el protagonismo del endecasílabo, ahora recupera las asonancias marcadas de la primera época al tiempo que avanza el octosílabo. El libro, que comenzaba con unos versos de *Cántico*, transcurre con más recuerdos de la lengua (y de la métrica) de Guillén, de Bécquer, de Unamuno, de los místicos, de Góngora...; sin que falte la evocación de su propia obra: en juegos de palabras recurrentes, en los títulos utilizados dentro de sus libros anteriores: «Presagio», «Salvación»... Junto a tan fuerte abrazo de la tradición, el poeta prosigue con los neologismos (*entimismado, trocadero*), aunque de sólo un nombre, dado al mar de Puerto Rico, se siente creador, de «el Contemplado» («Desde que te llamo así,/ por mi nombre»). Dentro de la gran sencillez de la sintaxis, el hipébaton cumple ahora fines rítmicos antes encomendados a los sintagmas bimembres, enumeraciones o encabalgamientos. En múltiples oraciones breves el retraso del verbo colabora con la alternancia de medidas y rimas para reproducir el movimiento del mar: «Al célico sosiego otro marino/sosiego le contesta./ Las últimas congojas de la ola/playa se las consuela» (627). Aunque las imágenes referidas al color, a la luz de «el Contemplado» son numerosas, se dejan sentir aún más al lado de los remedos del hipébaton gongorino en «texto-eje» del libro -en expresión de I. Prat (1983)-, en la variación VII («Las ínsulas extrañas»).

El libro carece de las violentas antítesis, y de tanta negación sostenida durante amplios fragmentos como se leía en el ciclo anterior; si bien es verdad que existe una parte del libro «más conceptual», donde caben todos estos recursos, según las diferencias que la crítica ha establecido (F. J. Díez de Revenga, Salinas, 1996: 26-27). Las repeticiones ahora no reflejan el desasosiego o la frustración, sino la constante contemplación del poeta y de los hombres («Míralo aunque se haya ido./ Visto o no visto, contéplalo./ El mirar no tiene fin» [621]; «¡Qué antigua es esa mirada,/ en mi presente mirando!» [647]). Y sobre todo hay repetición para la intensidad del azul, de la luz... («Van a su cielo:/ su cielo el mar, que azul, cielo duplica»; «la arena ¿quién la ha alisado,/ tan lisa, tan lisa» [629]); para el movimiento del mar («Cada vez tu obra se acerca/ ola a ola,/ más y más a sus modelos» [638]; «onda a onda»; «curvas, más curvas»). Idéntico sentido adquieren muchas aliteraciones. [380]

Los poemas urbanos de *Todo más claro*, extensos y de metro dilatado (domina el endecasílabo), contrastan en cierto modo con los otros libros del ciclo final. En la última trilogía la lengua literaria de Salinas expande la derivación y todo tipo de reiteraciones léxicas con más insistencia que nunca, mientras que el uso de adjetivos agrupados casi desaparece. En *Todo más claro* las recurrencias de lexemas y de significados son signo de la angustia del hombre que se siente «al mismo borde del borde». Salinas lo dice en su «Prefacio»: «Porque las angustias arremeten por muchos lados. Y ahí están las

mías, en este librito, para el que no se quiera cerrar a verlas: so capa de anécdota y por rodeos callejeros y alusivos en ciertos poemas de ciudad» (655). El movimiento descrito con las reiteraciones es muy diferente del que exhibirá *Confianza*, porque el «sino de la vida es lo incompleto»; «porque la vida, dicen, dicen, dicen, / es eso, es un correr, sin paradero»:

Perdido estoy, mi sangre
quiere que siga siendo,
escoge, contra mi sangre
quiere que siga siendo,
escoge, contra mí, contra vosotros,
la gran mortalidad: el movimiento (150).

Ahora representa los conflictos del hombre eligiendo de entre las fases de la realidad, las referidas a lo cultural, a lo fabril, a lo social.⁽¹⁹⁶⁾ La escisión del ser humano, lo absurdo de sus movimientos, lo limitado de sus elecciones se plasman en las múltiples antítesis que comenzaban en el «Prefacio»,⁽¹⁹⁷⁾ en acumulaciones y en las poderosas imágenes.

En los poemas de *Confianza*, escritos durante los años 40, no cede la «inquietud interrogativa». En el componente léxico no faltará tampoco ninguno de los rasgos característicos de Salinas: el uso de superlativos absolutos, nominalizaciones, expresiones coloquiales. Paralelismos sostenidos, frecuentes anáforas y estribillos, [381]organizan la armonía de un discurso en el que surgen a menudo aliteraciones: «Trino más trino, el ave su victoria/ proclama en trono verde./ De triunfos embriagado, por fin deja/ que un vuelo se lo lleve» (817).

Algunas notas traen a la memoria la sintaxis ágil o la variedad de temas de la primera etapa de Salinas; no obstante, aunque vuelven las formas de bases octosílabas y las composiciones se hacen más breves, pueden apuntarse diferencias con respecto a la lengua de los primeros libros: por ejemplo, los adjetivos apenas se presentan en tríos, y del mismo modo, escasean las parejas de calificativos. Varios poemas se refieren al tema de la creación poética, y en casi todos están presentes los elementos de la naturaleza: agua, bosque, río, pájaro, nube... Tratan, una vez más, de la búsqueda, del contraste entre lo aparente y lo real; ahora con más detalle de lo único y lo diverso, de lo plural y la unidad. Todas estas oposiciones se plasman en antítesis: «¿Nada quieto y todo en calma»; «Ni goce ni pena,/ ni cielo ni tierra,/ ni arriba ni abajo,/ ni vida ni muerte, nada:/ sólo el amor, sólo amando» (805); «Y si ayer vapor la vi,/ en mi mano está su peso» (789). Es claro que los recursos no son nuevos, pero en estos casos se trata de contrastes que han excluido toda violencia, de enumeraciones que no muestran el caos («anda o vibra o goza o canta»; «sale, luce, esplende, alegra»). El movimiento de las cosas ya no resulta perturbadoramente monótono, como en *Presagios*; se trata de un movimiento

seguro, lento, «redondo»:⁽¹⁹⁸⁾ «Y aquella deriva lenta,/ por los anchos firmamentos, en suave puerto termina: en la calma de unos pétalos» (788); «Un mundo rueda, tranquilo./ ¡Qué redondez tan perfecta!» (825). Cada metamorfosis pausada se *contempla* desde un presente («Ni recuerdos ni presagios:/ sólo el presente, cantando» -dicen los primeros versos del poema titulado «Presente simple»-), y mira a un futuro pleno de *confianza*:

Si no pasa nada, nada,
y un presente se hace eterno,
vivirá la gota clara
muchas horas, horas largas,
ya sin horas, tiempos, siglos (814). [382]

Además del uso de los tiempos verbales, el cauce de expresión de todo ello lo encuentra el poeta en los recuerdos de Bécquer: «Volverán agua y amor»; «Mientras haya/ lo que hubo ayer, lo que hay hoy,/ lo que venga». El «sentido de inminencia» que preside muchas de estas composiciones (E. de Zuleta, 1971: 69), la calma en la que «el mundo se mantiene rodando» se consigue con las múltiples reiteraciones y derivaciones: «El rosa, rosa tras rosa,/ disfraz y nuevo disfraz/ se prueba, de tallo en tallo/ buscando el rosa verdad» (818); «Benditos ojos, los ojos/ que hogaño este abril me dan./ Pero que abril me abrillea/ si pienso en ellos, colores,/ que están detrás» (802).

Así pues, parte del aderezo retórico ya conocido cobra ahora nuevo sentido expresivo. En *Confianza*, como en etapas iniciales, Salinas maneja un mínimo de recursos poéticos, su lengua se hace concentrada, precisa; sin embargo acrecienta las repeticiones de lexemas de manera parecida a los libros del ciclo amoroso. Semejanza parcial, puesto que ahora no sirven al juego de conceptos. En todas las variaciones de forma y de temas, desde la primera trilogía a la depurada composición de «Cero» (A. Soria, 1992: 321-322), hay siempre «arte de la poesía» -como decía Claudio Guillén (1983: 186)- «pero ningún huero formalismo. Claro que el semiignorante de hoy llama... formalismo a la plenitud de una forma bien trabajada, es decir *cuidadosamente ajustada a su contenido*».

Referencias bibliográficas

ALBERTI, R. (1983). *La arboleda perdida*. Barcelona: Seix Barral.

CABRERA, V. (1975). *Tres poetas a la luz de la metáfora: Salinas, Aleixandre y Guillén*. Madrid: Gredos.

DARMANGEAT, P. (1969). *Antonio Machado. Pedro Salinas. Jorge Guillén*. Madrid: Ínsula.

DIEGO, G. (1991). *Antología de Gerardo Diego. Poesía española contemporánea*. Madrid: Taurus.

DÍEZ-CANEDO, E. y FORTÚN, F. (1994). *La poesía francesa moderna (1913)*. Gijón: Universos.

ESCARTÍN, M. (1993). «El uso de los tópicos literarios en la obra poética de P. Salinas». *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, 135-157. Madrid: Pliegos.

FEAL DEIBE, C. (1983³). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.

— (1965). *La poesía de Pedro Salinas*. Madrid: Gredos.

GONZÁLEZ MUELA, J. (1954). *El lenguaje poético en la generación Guillén-Lorca*. Madrid: Ínsula. [383]

GUILLÉN, J. (1983³). *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza.

GUILLÉN, C. (1991). «Salinas en verso, Salinas en prosa». *Revista de Occidente* 126, 73-90.

MARICHAL, J. (1976). *Tres voces de Pedro Salinas*. Madrid: Josefina Betancor.

MAURER, C. (1991). «Salinas y las cosas: tradición y vanguardia». *Revista de Occidente* 126, 137-150.

PALLEY, J. (1966). *La luz no usada. La poesía de Pedro Salinas*. México: Andrea.

PARAÍSO, I. (1985). *El verso libre hispánico*. Madrid: Gredos.

PRAT, I. (1983). *Estudios sobre poesía contemporánea*. Madrid: Taurus.

SALINAS, P. (1981). *Poesías completas*. Barcelona: Seix Barral.

— (1983). *Ensayos completos*. Madrid: Taurus, 3 vols.

— (1984). *Cartas de amor a Margarita, 1912-1915*. Madrid: Alianza.

— (1984²). *El defensor*. Madrid: Alianza Tres.

— (1996). *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, M. Escartín (ed.). Madrid: Cátedra.

— (1996). *El Contemplado. Todo más claro y otros poemas*, F. J. Díez de Revenga (ed.). Madrid: Castalia.

SORIA OLMEDO, A. (ed.) (1992). *P. Salinas / J. Guillén, Correspondencia (1923-1951)*. Barcelona: Tusquets.

— (ed.) (1996). *Cartas de viaje (1912-1951)*. Valencia: Pre-textos.

SPITZER, L. (1974²). *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos.

ZUBIZARRETA, A. de (1969). *Pedro Salinas: el diálogo creador*. Madrid: Gredos.

ZULETA, E. de (1971). *Cinco poetas españoles*. Madrid: Gredos. [384] [385]

△▽

El anagrama saussuriano. Los textos y la crítica

Raúl Rodríguez Ferrándiz

Universidad de Alicante

(199)

C'est une expérience facile à faire, après avoir donné l'attention nécessaire au détail qui nous rive à l'écriture, de reprendre à haute voix ces groupes, et alors l'oreille dira son mot, et dans la plupart des cas déclarera qu'elle a reçu une impression d'ensemble rappelant en effet le nom ou le mot qui est en cause, et qui domine ordinairement le passage.

1. INTRODUCCIÓN

Entre 1906 y 1909, es decir, de forma contemporánea a los dos primeros cursos de lingüística general impartidos en la Universidad de Ginebra, Ferdinand de Saussure investigó ciertas figuras fónicas en [386] varias tradiciones literarias del dominio indoeuropeo, y en particular en la poesía latina, consignando sus descubrimientos en más de cien cuadernos de notas. Nunca se decidió a publicar los resultados, y los manuscritos permanecieron

inéditos no sólo a su muerte, en 1913, sino durante medio siglo más. La prolongada desatención hacia estos textos de los editores de Saussure -Bally y después Godel los conocieron bien- concluyó a mediados de la década de los sesenta gracias al celo de Jean Starobinski, quien publicó en varias entregas extractos de los cuadernos, material que fue recogido, ordenado y oportunamente presentado y comentado en el volumen *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure* (Starobinski, 1971⁽²⁰⁰⁾), verdadera *vulgata* de un trabajo que aún hoy no ha recibido una edición crítica íntegra. A partir de entonces se sucedieron algunas publicaciones, por lo general breves, de otros fragmentos inéditos procedentes de los cuadernos (Rossi, 1968; Wunderli, 1972a, 1972b; Rey, 1973; Lotringer, 1974; Starobinski, 1974; Ossola, 1979; Shephard, 1982, 1984; Prosdocimi-Marinetti, 1991), así como de la reveladora correspondencia intelectual de Saussure durante el período que nos interesa (Benveniste, 1964; Jakobson, 1971; Minassian, 1976; Amacker, 1995), que demuestra la absorbente dedicación del sabio a la hipótesis del anagrama, el conocimiento detallado que de ella tuvieron alumnos y colegas como Bally y Meillet, y el apoyo que recibió sobre todo de éste último, quien le animó a una inmediata publicación (158-159, Jakobson, 1988: 150).

La bibliografía saussuriana, tan corta en el propósito editorial del propio Saussure,⁽²⁰¹⁾ se veía así inopinadamente ampliada con los llamados *Cahiers d'Anagrammes*, de dimensiones y calado tan considerables, a los que habría que sumar la edición de otra serie de cuadernos manuscritos, los *Nibelungen* (Avalle, 1973; Prosdocimi, 1983; Saussure, 1986), que versan sobre la caracterización semiológica de las leyendas germánicas y que están conectados con aquellos,⁽²⁰²⁾ así como su juvenil [387] *Essai pour réduire les mots du Grec, du Latin et de l'Allemand à un petit nombre de racines* sobre el origen de las lenguas y los estudios indológicos y fonológicos que se conservan en la Universidad de Harvard. La obra completa de Saussure, que nos permitiría estudiar el conjunto y el proceso de su pensamiento filológico, aún no se conoce plenamente y es, por lo tanto, una obra todavía abierta. Ahora bien, la exhumación de estos inéditos de Saussure, y en particular de los *Cuadernos de Anagramas* que nos van a ocupar aquí, provocaron una verdadera convulsión en el panorama semiolingüístico, sobre todo en Francia, y alimentaron una polémica virulenta en ocasiones, pero fértil en aportaciones de la más variada índole, sobre el legado saussuriano.

Nuestra labor en las páginas que siguen será la perentoria presentación de la hipótesis saussuriana, casi completamente desconocida en medios filológicos hispánicos a pesar de su inmediata repercusión y de las numerosas contribuciones críticas que se ocuparon de presentarla, discutirla y, en algunos casos, aplicarla al análisis textual. Haremos también algunas calas en el panorama crítico que depararon los *Anagramas* en su momento, y

mostraremos que la herencia de estos textos alcanza a algunas recientes estrategias y corrientes semiolingüísticas y críticas.

2. LA HIPÓTESIS ANAGRAMÁTICA SAUSSURIANA

El origen de la investigación estuvo en un arduo problema de la métrica latina, el verso saturnio, de complicada sujeción a cualquiera de los patrones métrico-rítmicos conocidos. Saussure creyó descubrir que su clave compositiva era en realidad *fónica*, y consistía en una total duplicación de los sonidos que lo componían, es decir, una especie de aliteración generalizada, por la que cada elemento fónico singular o *monófono*⁽²⁰³⁾ aparecía redoblado antes del fin del verso, lo cual propiciaba sumas totales pares al cabo del mismo (20-26; Benveniste, 1964: 109-111). En el caso de producirse algún desajuste, algún monófono no emparejado, estaba prevista su compensación en el verso siguiente, que dejaría precisamente ese monófono sin emparejar para [388] proveer el ajuste pleno. Saussure practicó análisis satisfactorios tanto de saturnios epigráficos como literarios, y así, en el siguiente verso, que forma parte de una inscripción grabada sobre un sarcófago y concierne al cónsul Lucio Cornelio Escipión (33-34):

Subigit omne Loucanam opsidesque abdoucit⁽²⁰⁴⁾

Saussure establece las siguientes equivalencias fonéticas, constatando que «il y a une correspondance de tous les éléments se traduisant pour une exacte 'couplaison', c'est-à-dire répétition en nombre pair»:

2 veces ouc (Loucanam, abdoucit)	" "	a breve (Loucaam, abdoucit)	
" "	d (opsidesque, abdoucit)	" "	o breve (omne, opsides-)
" "	b (subigit, abdoucit)	" "	n (omne, Loucanam)
" "	-it (subigit, abdoucit)	" "	m (omne, Loucanam)
" "	i breve (subigit, opsides-)		

Ciertamente, la simetría en la distribución fonética es grande, pero no total: hay ciertos sonidos que no encuentran su par en el verso, como **p** (*opsidesque*). Saussure señala entonces que esos «residuos» hallan su justa correspondencia en los restos que a su vez dejan o el verso precedente o el siguiente. En el caso que nos ocupa, el verso anterior *libera* una **p** que restablece la simetría: TAURASIA CISAUNA SAMNIO CEPIT (33-34).

Saussure decidió aplicar estas leyes del acoplamiento a *corpus* poéticos de otras tradiciones literarias del dominio indoeuropeo, como la épica homérica (Amacker, 1995: 107-113), los himnos védicos (36-38; Shepherd, 1982) y la poesía germánica antigua (38-40, Shepherd, 1984), constatando que en ellos eran no menos implacables. Ahora bien, la ampliación del *corpus* textual y - como dice Saussure- el «entrenamiento gimnástico» en la atención fónica aplicada sobre los [389] versos permitió al maestro afinar el análisis. En primera instancia se produjo una modificación sólo cuantitativa, al percatarse Saussure de que las recurrencias no eran de hecho monofónicas (fonemas sueltos que se repiten a distancia en el interior del verso), sino al menos difónicas (grupos de dos fonemas sucesivos como mínimo, a veces coincidentes con sílabas). Y así, en el siguiente dístico de la *Odissia* de Livio Andrónico. ⁽²⁰⁵⁾

**IBI MANENS SEDETO DONICUM VIDEBIS
ME CARPENTO VEHENTE DOMUM VENISSE**

los grupos polifónicos DE, BI, DO, VE, TO, NI, EN, SE, ENT y UMV aparecen duplicados (35; Benveniste, 1964: 110-111). El principio del difono como unidad irreductible de las recurrencias fónicas tuvo como efecto desactivar la posible objeción de *gratuidad* de los acoplamientos monofónicos, en buena medida justificables por el limitado inventario de fonemas de cualquier lengua, y establecer un orden mínimo, el de la secuencia difónica. Los análisis practicados nuevamente en versos védicos y homéricos fueron muy satisfactorios, hasta tal punto que en la minuciosa lectura y el recuento de grupos difónicos en estos textos habría de producirse la decisiva inflexión, en este caso cualitativa, de la hipótesis: Saussure descubrió que las insistentes aliteraciones, rimas interiores y acoplamientos fónicos variados tanto en los himnos del *Rig-Veda* como en los versos de la *Ilíada* parecían tender a evocar, al sesgo de la lectura poética, un nombre propio, que era invariablemente el del héroe o dios concernido por los versos. Y así, los nombres *Agamemnon*, *Bellerofontes* y *Zefiros*, descompuestos en sus dífonos, resonaban «anagramáticamente» en el espacio de unos pocos versos homéricos (127; Amacker, 1995: 114-119), aquellos precisamente que versaban sobre ellos, y sin perjuicio de que dichos nombres fueran también enunciados explícita, *gramáticamente*. En el primer himno del *Rig-Veda*, Saussure escucha la insistente diseminación de los nombres de las divinidades invocadas en cada estrofa: *Agni*, *Aditya*, *Indra* (37; Shepherd, 1982: 519-521). De forma análoga, los versos de las epopeyas germánicas *Hildebrandslied* y *Nibelungenlied* anagramatizan los nombres de los héroes -*Hiltibrand*, *Hadubrand*, *Hagen*, *Kriemhilt*, *Sigelint*-, y en el *Evangelio* de Otrfrido de Wissemburg (siglo IX), la primera obra de autor conocido escrita en alemán, Saussure descubre la presencia masiva de nombres propios bíblicos que insemnan a cada paso la trama fónica del

texto: [390] *Magdalena, Moyses, Samaria, Pilatus, Salomon, Paradyses, Galilea, Barrabas, Kaifas*, etc. (Shepherd, 1984: 61-64).

La inicial hipótesis fónica de los acoplamientos devino, pues, fonosemántica al venir ordenadas las recurrencias en torno a lo que Saussure llamó *palabra-tema*, variable semántica novedosa en la teoría pero, como se aprecia, nada críptica o hermética: no se trata de enunciar veladamente, a través de una clave, un nombre censurado u objeto de tabú -como suele ser el caso del anagrama *clásico-*, sino sancionar, a partir de la propia textura fónica del pasaje, la centralidad temática ya evidente de los protagonistas del relato mítico, la invocación ritual o, andando la investigación, la misma autoría -o el destinatario, o el mecenas, en su caso- en las composiciones de aliento más lírico. Las alusiones de Saussure a este respecto son inequívocas:

L'anagramme peut se dérouler soit sur un nom qui figure dans le texte, soit sur un nom qui n'est pas prononcé du tout, mais se présente naturellement à l'esprit par le contexte (Benveniste 1964: 111) Il reste remarquer combien l'anagramme est en irréprochable concordance avec le sens contenu dans les vers, ou la manière dont on les découpera d'après ce sens (Lotringer 1974: 105). Les sons se trouvaient faire allusion à un nom que tout le monde avait dans l'esprit (125-126).

Saussure dedujo que esta paráfrasis fónica de un nombre propio era la preocupación que el poeta se imponía constantemente además de la del metro (134), una estrategia textual verdaderamente constrictiva (30), y describió con detalle el procedimiento. El versificador debía

Avant tout, se pénétrer des syllabes, et combinaisons phoniques de toute espèce, qui se trouvaient constituer son THÈME. Ce thème -choisi par lui-même ou fourni par celui qui faisait les frais de l'inscription- n'est composé que de quelques mots, et soit uniquement de noms propres, soit d'un ou deux mots joints à la partie inévitable des noms propres. Le poète doit donc, dans cette première opération, mettre devant soi, en vue de ses vers, le plus grand nombre de *fragments phoniques* possibles qu'il peut tirer du thème; par exemple, si le thème est *Hercolei*, il dispose des fragments *-lei-*, ou *-co*; ou avec une autre coupe des mots, des fragments *-ol-*, ou *-er-*; d'autre part de *rc* ou de *cl*, etc. Il doit alors composer son morceau en faisant entrer le plus grand nombre possible de ces fragments dans ses vers, par ex. *afleicta* pour rappeler *Herco-lei*, ainsi de suite (23-24).

La méthode habituelle et fondamentale du poète consistait à décomposer préalablement le mot-thème, et à s'inspirer de ses syllabes pour les idées qu'il allait émettre ou les expressions qu'il allait choisir. C'est sur les morceaux de l'anagramme, pris comme cadre et comme base, qu'on commençait le travail de composition (127). [391]

Tras algunas vacilaciones terminológicas (27-33; Wunderli, 1972b: 42-54), producto de la voluntad de marcar la especificidad del fenómeno que había descrito, Saussure se decidió por *anagrama* como marbete genérico, precisando algunas de sus especies concretas con los nombres *paragrama*, *hipograma*, *anafonía*, *paramorfo*, *locus princeps*, *maniquí*, *logograma*, *silabograma*, etc. A pesar de la etimología del término y de su larga tradición poética y retórica -sobre todo renacentista y barroca, aunque también rastreable en época helenística-, Saussure entiende por *anagrama* un fenómeno esencialmente fónico (27, 31) de diseminación -más que de

permutación, que es facultativa- de los dífonos o sílabas de un nombre en una porción textual más extensa (un sintagma o una frase, un verso o incluso una estrofa). No se trata de combinar las letras de un nombre en otro, sin resto posible (*Alcuino* y *Luciano* como anagramas de *Calvino*, *Salvador Dalí* anagramatizado en *Avida Dollars*), sino de extender las mallas fónicas de un nombre a un pequeño texto, convirtiendo a aquél en el bastidor sobre el que éste se teje. Saussure insistió siempre en la irreductibilidad de su *anagrama* a su homónimo más tradicional, que denominó «anagrama gráfico moderno» y calificó de «forma inferior» (72-73), así como a otras figuras como la paronomasia, la figura etimológica, el fonosimbolismo o la propia aliteración y la rima, que sí acercó en su momento al acoplamiento fónico.

Casi de inmediato, Saussure confirmó también la práctica de este anagrama en los versos saturnios, *corpus* de control sobre el que probaba todos sus descubrimientos. En ese punto dejó de interesarle el acoplamiento fónico, objeto hasta ese momento de lo que ahora denomina «vérification amusante», para centrarse en la búsqueda de esos segmentos fónicos que saturan el texto y promueven con ello su recolección en un nombre temáticamente pertinente. Y así, en un verso del epitafio del Lucio Cornelio Escipión señalado arriba a propósito del acoplamiento, Saussure lee anagramatizado el nombre *Scipio* (29):

Taurasia Cisauna Samnio cepit
 S.....
CI.....PI
IO

La búsqueda de esta *poésie phonisante*, y los sorprendentes hallazgos, se extendió a la poesía latina clásica, y en versos de Lucrecio, Virgilio, Horacio, Ovidio y Séneca, entre otros, descubre Saussure los nombres resonantes que los poetas habrían impuesto a su imaginación [392] creadora verbal en el origen mismo de la composición. Así, una palabra-tema como *Augustus* haría resonar algunos de sus dífonos posibles, en su estricto orden además (lo cual no es preceptivo) en este verso de las *Geórgicas* (I, v. 496): *Aut gravibus rastris galeas pulsabit inaneS*. En este caso el nombre es recuperable en el espacio de un solo verso, sin mediar insistencia, sobrerrepresentación de sus dífonos. En otros casos, en cambio, el nombre está diseminado en un fragmento de texto mayor, y entonces se hace necesaria esta reiteración de los dífonos conductores. Y así, en los primeros cincuenta hexámetros de *De rerum natura* Saussure descubre anagramatizado hasta diez veces el nombre de la diosa invocada en esos mismos versos, *Venus*, pero en su nombre griego, *Aphrodité*, más resonante que el latino, al decir de Saussure (79-100). Y así, por ejemplo, los versos 20-25, que contienen sin duda la más explícita invitación de Lucrecio a la diosa para que le acompañe en su tarea,

para que ella, madre de todas las cosas vivientes, se alíe con él en su empeño de cantarlas, Saussure recupera dos veces el nombre *Ap(h)rodité*:

20 EFFICIS UT CUPIDE GENERATIM SAECLA **PROPAGENT**.
QUAE QUONIAM RERUM NATURAM SOLA GUBERNAS,
NEC SINE **TE** QUICQUAM **DIAS** IN LUMINIS ORAS

A PRO

DI

TE

EXORITUR, NEQUE **FIT** LAETUM NEQUE [AMABILE] QUICQUAM,
TE SOCIAM STUDEO SCRIBENDIS VERSIBUS ESSE

25 QUOS EGO DE RERUM NATURA **PANGERE** CONOR⁽²⁰⁶⁾

[A E]

A P

OR>RO OD

DI

IT

IT

TE

Las letras latinas fueron campo abonado para la proliferación del modelo compositivo anagramático, e incluso la prosa literaria -las cartas de Ausonio, Cicerón, hasta el mismo Julio César, la historiografía [393] de Valerio Máximo, etc.- exhibía esa misma inspiración verbal. Saussure llegó a afirmar que el anagrama debió ser una segunda naturaleza para todo romano educado que tomaba la pluma para decir hasta la cosa más insignificante (117), determinando casi exclusivamente la forma que el autor daba con sus palabras a su pensamiento (119-120) y sin perjuicio de los refinamientos que podía alcanzar en la obra de arte verbal. El maestro ginebrino prolongó con éxito su investigación más allá del latín clásico y postclásico, hasta los humanistas del Renacimiento (Angelo Poliziano: 139-146) y del Barroco (Thomas Johnson, un traductor al latín de epigramas griegos y *Magister of Arts* de Cambridge: 146-148).

Y así, por ejemplo, en el epitafio de sólo ocho versos que Angelo Poliziano dedicó hacia 1480 a su amigo, el pintor Filippo Lippi, Saussure lee anagramatizados los nombres del autor, *Politianus*, del destinatario y su oficio, *Philippus pictor*, del mecenas de Lippi, Lorenzo de Medicis (*Medices*), todos ellos «tautológicos», es decir, enunciados literalmente en el propio texto, y el de la amante del pintor y hermana de sus asesinos, *Leonora*, anagrama en este caso excepcionalmente criptográfico. La breve extensión de la composición hace que los dífonos se solapen o incluso algunos sirvan para componer más de un nombre.⁽²⁰⁷⁾

Deseoso de hallar por fin una «prueba viva» de la secreta tradición del anagrama poético, llegó a escribir a un contemporáneo y colega de la Universidad de Bolonia, Giovanni Pascoli, autor de excelentes poemas latinos. Saussure, que analizó dichos poemas con resultados muy satisfactorios (149-

151), le pregunta sin ambages en una de sus cartas si es de forma azarosa, o intencionadamente, que en algunos de sus versos, extraídos de dos pequeños poemas -*Iugurtha* (1896) y *Catullo calvos* (1897)- se reproduzcan las sílabas de ciertos nombres clave (*Falerni, Ulixes, Circe y Iugurtha*), en este caso en secuencias casi rigurosamente ordenadas:

.../facundi calices hausere - alterni/

FA AL ER AL ERNI

/Urbium simul/Undique pepulit lux umbras..resides

U UL U ULI X S S ES [394]

/Comes est itineris illi cerva pede/

C I RI CE

/Ille viam rivo longam solatur et umbra/

I V (G) UR T A

El maestro ginebrino tiene la prudencia de expresar a Pascoli sus dudas sobre «la realidad o fantasmagoría» (138) del fenómeno, pues es consciente de que «il y a quelque chose de décevant» en su investigación: «plus le nombre des exemples devient considérable, plus il y a lieu de penser que c'est le jeu naturel des chances sur les 24 lettres de l'alphabet qui doit produire ces coïncidences quasi régulièrement» (150-151; Nava, 1968: 81). Confesándose además incapaz de abordar el cálculo de probabilidades a partir de la frecuencia estadística de los fonemas y de sus posibles combinaciones, que podría resolver el *impasse*, Saussure condiciona la prosecución de su investigación a una respuesta favorable del poeta. Por lo que sabemos, ésta no se produjo y el maestro ginebrino interrumpió en este punto su trabajo (Nava, 1968: 75-78).

Sin duda debieron pesar en él, además, tanto la infructuosa búsqueda de una «prueba externa» de su hipótesis, es decir, de una alusión explícita al procedimiento en la tratadística de retórica, poética y métrica del pasado (134-137), como el escrúpulo por estar hurgando en el venero mismo de la inspiración de los clásicos, y por concluir que una ley severa pero -como afirma el propio Saussure- «déplorable en sa nature» (134) ordenaba la creación poética hasta en sus más mínimos detalles, de manera que «faire des vers avec anagramme est forcément faire des vers selon l'anagramme, sous la domination de l'anagramme» (30).

Además, incluso en los momentos de absoluta confianza en lo que llamó «la materialidad de los hechos» (133), una sombra se cernía sobre la viabilidad del fenómeno: la proposición de la causa que habría motivado el recurso al anagrama como «costumbre poética», como «viejo dispositivo indoeuropeo» transmitido a lo largo de un vasto período de tiempo y arraigado en literaturas muy dispares. Saussure se cuida mucho de proponer una sola (125), aludiendo, según el *corpus* textual objeto de sus análisis, bien a un

principio estético derivado del equilibrio de los sonidos (126), bien a la idea supersticiosa de que el nombre del dios védico debía estar diseminado en el texto para garantizar el éxito de la invocación (Benveniste, 1964: 114), bien a razones de nemotécnica oral en el caso de la épica homérica. Pero sin duda fue [395] consciente de la endeblez de una hipótesis que asumía al mismo tiempo que una ley rigurosa venía ordenando la creación poética durante más de dos mil años, y que esa tradición era *oculta* (133), una hipótesis que pretendía igualar bajo el mismo principio formal a una poesía sagrada, sujeta a un ritual, como la védica, y a la poesía latina del período de Augusto, laica y más lírica y subjetiva, sin hablar ya de la de los humanistas (125).

A pesar de todo, Saussure manifestó al final de su investigación la esperanza de que un día se viera explicado en su totalidad el *código* del que él sólo podía presentar «le maigre squelette»,⁽²⁰⁸⁾ explicación que parece sumamente complicada en los términos estrictos propuestos por el maestro, relativos a la absoluta consciencia del método por parte del autor y del cómplice lector. Como veremos enseguida, la crítica de los *Cuadernos de Anagramas* ha puesto en evidencia además el escaso rigor de Saussure en el tratamiento de algunos textos, la modificación constante de los criterios y principios sentados con precedencia en virtud de «ligeras licencias transitorias» que acomodan el punto de vista a las concretas necesidades del análisis actual. No obstante, es razonable pensar que sus análisis no eran tan sólo delirios tocados de un impresionismo crítico poco atendible, sino que, como poco, reflejaban finas intuiciones sobre la combinatoria de las unidades fonocográficas y sobre el asociacionismo verbal.

4. LA RECEPCIÓN DEL ANAGRAMA SAUSSURIANO

4.1. La *vexata quaestio* anagramática

La publicación parcial de los inéditos saussurianos despertó el interés de la crítica ya desde las primeras entregas de Starobinski, lo cual se plasmó en una nutrida nómina de reseñas y *comptes-rendus* sobre todo en Francia en los primeros setenta (Rossi, 1968; Deguy, [396] 1969; Aron, 1970; Ronat, 1970; Wunderli, 1972c; Rey, 1973; Mounin, 1974; Meylakh, 1976 y Dupuis 1977). En 1974 tuvo lugar incluso una reunión internacional dedicada monográficamente a *Les deux Saussure*, cuyas actas fueron publicadas en dos revistas, tanto en francés como en inglés.⁽²⁰⁹⁾ Casi todas las contribuciones consistían en una somera síntesis de la hipótesis de Saussure seguida de objeciones de distinto calibre y desde distintas perspectivas, las cuales, independientemente de su signo, consiguieron divulgarla, y a ellas se debe muy probablemente la acuñación de dos fórmulas que en lo sucesivo sirvieron

de lema a dos actitudes hacia los *Anagrammes* contrapuestas y algo maniqueas: «la folie de Saussure» (Deguy, 1969) y «la seconde révolution saussurienne» (Aron, 1970). Esta situación no muy deseable tuvo su contrapunto de seriedad y lucidez en la magnífica monografía que dedicó Peter Wunderli (1972b) a la cuestión, en la que ofrecía un resumen de la hipótesis y mostraba su conexión con los temas centrales del *Cours* y su sorprendente presencia en algunas de las más influyentes poéticas contemporáneas.

Es de lamentar que el libro de Wunderli, escrito en alemán, fuera bastante desconocido, y que durante al menos una década la reflexión sobre estos textos saussurianos estuviera marcada por dos apriorismos críticos de signo contrario que, por su misma radicalidad, poco podían contribuir a perfilar un Saussure verdaderamente *completo* -y no absurdamente escindido en saberes y haceres comunicados y hasta contradictorios- y a lograr una fértil asunción, con los ajustes debidos, de la hipótesis saussuriana en el panorama de la Filología y la Semiótica actuales. Dichas posiciones venían a coincidir a grandes rasgos con la contemporánea brecha establecida en Francia entre la *ancienne* y la *nouvelle critique* -la polémica Barthes-Picard-, aunque trasladada de medios teórico y crítico-literarios a medios semiolingüísticos. Por un lado, algunos de los más conspicuos investigadores del legado del *Cours*, que señalaron la inconveniencia de dar a la luz pública unos papeles del sabio que eran en esencia un divertimento intrascendente, una *boutade* (Godel, 1960: 6; Amacker, 1975: 17; Engler, 1975: 46) o bien una especulación demasiado osada para un mero diletante en cuestiones de teoría literaria y estética (Prosdocimi 1983: 36-38), y hasta criticaron acerbamente la labor de selección y [397]presentación de los textos por Starobinski (Mounin, 1974; Prosdocimi & Marinetti, 1991: 41) y la del segundo editor en importancia de los cuadernos, Peter Wunderli (Karlgrén, 1973: 97-98); por otro, aquellos que abogaban por una superación del paradigma estructuralista (Lacan, Kristeva, Barthes, Derrida, Baudrillard, Lyotard) y acogieron calurosamente la revelación de un Saussure que vendría a poner en entredicho algunos asertos centrales del *Cours* y de la Lingüística estructural, como la arbitrariedad y la linealidad del signo lingüístico, y que resultaría ser el Saussure más verdadero, frente al que *malgré lui* y acaso adulterando su pensamiento nos presentaron los editores y exégetas de los cursos de lingüística.

No vamos a ocuparnos aquí del rechazo displicente o de la flagrante omisión de los estudios sobre el anagrama poético en trabajos de conjunto sobre la obra saussuriana (además de los citados, Mounin, 1968, Koerner, 1982), pues han sido sin duda superados por otras biografías intelectuales de Saussure más atentas a los *Anagrammes* (Culler, 1976, Gadet, 1987),⁽²¹⁰⁾ así como por trabajos de lingüística saussuriana tan penetrantes como los de Peter Wunderli. Tampoco vamos a mostrar la inspiración anagramática de gran

parte de las estrategias y corrientes de lo que podemos llamar, sin duda con cierta vaguedad, el postestructuralismo francés, pues daría para un estudio monográfico de considerable extensión.⁽²¹¹⁾ Sólo apuntaremos aquí que hemos comprobado la presencia explícita o los ecos más o menos difusos de la teorización saussuriana tanto en los textos centrales de la desconstrucción (Derrida, 1978: 94-95; 1975: 241), como en las propuestas paragramáticas y semanalíticas de Kristeva (1978, I: 227-269, II: 55-216), como en momentos centrales del pensamiento crítico de Barthes (1986: 121-122; 1987: 48), de Baudrillard (1981: 51-52, 58; 1992: 221-230, 250-252), de Lyotard (1979: 267) y del último Lacan (1989: 116). En una palabra, hemos decidido omitir aquí las referencias caracterizadas bien por su radicalidad en la adhesión o la censura, y que han perdido el brillo polémico ante otras más aquilatadas, bien por su recurso a los *Anagramas* más como provocador argumento de autoridad que con voluntad de acercarse a su contenido y discutir su posibilidad [398] real. Son estas últimas las que aquí abordaremos, pero antes repasaremos brevemente -no es posible de otro modo- la presencia del anagrama en el panorama filológico hispánico en estas tres décadas transcurridas desde la exhumación de los cuadernos.

4.2. El anagrama saussuriano en España

Sorprende la casi total ausencia de referencias en España al trabajo saussuriano sobre los anagramas, habida cuenta de la repercusión que tuvo en medios filológicos del país vecino y su presencia e influencia sobre los trabajos de un maestro de lingüística y poética para muchas generaciones de filólogos españoles, Roman Jakobson, como mostraremos después. Ni siquiera estaba disponible en nuestra lengua la mayor parte de los textos saussurianos publicados, y durante varias décadas sólo hemos contado con la traducción de la primera edición parcial de Starobinski, la de 1964 (Nethol, 1977: 229-247). Sólo muy recientemente ha aparecido la traducción *Las palabras bajo las palabras* (1996), novedad editorial que nos llega con veinticinco años de retraso, pero que puede sin duda acercar al lector hispánico la poética anagramática saussuriana. No obstante, es de lamentar que dicha traducción no sea la más adecuada y la que reclamaba una tan larga desatención.⁽²¹²⁾

También en las últimas fechas ha aparecido un estudio dedicado monográficamente a presentar la hipótesis de Saussure, a relacionarla con conceptos clave de la Semiótica del siglo XX como la *iconicidad* y la *significancia* y a aplicarla, con resultados de una sorprendente evidencia, a algunos poemas de Antonio Machado (Herrero, 1996). Dicha publicación puede contribuir, junto a los trabajos que nosotros hemos presentado

recientemente y que abordan aspectos y desarrollos concretos de la hipótesis saussuriana (Rodríguez Ferrándiz, 1995, 1996), a divulgar y a suscitar nuevas aproximaciones al anagramatismo poético en el panorama filológico español. [399]

Aparte de esta reciente bibliografía hispánica sobre el anagrama, no tenemos noticia de la publicación de estudios críticos al respecto en el período transcurrido desde su revelación, ni siquiera de referencias en ediciones de obras de o sobre Saussure. Sólo nos constan alusiones al respecto de Fernando Lázaro Carreter en la introducción a sus *Estudios de poética* (1979 [1976]: 10), de César Nicolás en el detallado análisis de un soneto de Manuel Machado (1983: 181-201) y de Mario García-Page a propósito de una tipología de las figuras de dicción (1992: 166). En cuanto a la incorporación a manuales de retórica hispánicos de los términos de la hipótesis saussuriana, sólo se ha producido muy recientemente, en las obras de Fernando Marcos Álvarez (1989), de José Antonio Mayoral (1994), de Joan Oriol Dauder y Joan Oriol i Giralt (1995) y de Helena Beristáin (1995), quienes, sin embargo, excepto en este último caso, no señalan la autoría del descubrimiento. Confiamos en que esta escuálida noticia del anagrama en nuestra lingüística y crítica literaria, junto a ese incipiente interés que acabamos de reseñar, justifiquen suficientemente estas páginas.

4.3. El método saussuriano a examen

Dos de las contribuciones críticas a la investigación saussuriana más atendibles -aun cuando no atañen principalmente a su aspecto más seductor (el anagrama en las letras latinas), sino al acoplamiento fónico en los versos saturnios y védicos- son las de Françoise Rastier y David Shephard, que demuestran ser buenos conocedores tanto de los textos saussurianos como de las literaturas objeto del análisis del maestro. Dichos autores, trabajando independientemente, han llegado a conclusiones muy similares: Saussure maneja textos fragmentarios, que a menudo no delimitan la extensión de los versos singulares y sobre los que además varían notablemente las lecciones de unos editores a otros (es el caso de los saturnios) o textos muy probablemente interpolados y de lectura complicada debido a los efectos del *sandhi* o fonética sintáctica (en el caso del *Rig-Veda*). Dichas vacilaciones acerca de la literalidad de los textos desvirtúan los resultados de una investigación sobre el acoplamiento fónico en la que, como reconoció el propio Saussure, «*pair o impair dépend d'une seule unité, et d'une seule erreur sur l'intention du versificateur*» (26) y con la que se pretende describir un modelo compositivo en el que «*pas un mot en pouvait [400] être changé ni déplacé sans troubler la plupart du temps plusieurs combinaisons nécessaires*» (30). En el caso de los

saturnios, Rastier apunta con toda razón que difícilmente era posible establecer de forma fehaciente la ley de acoplamiento y esa ley «subsidiaria y protectora» de la compensación en el verso siguiente cuando casi todos los que nos han llegado son versos sueltos pertenecientes a un dístico perdido, o dísticos que bien podrían integrarse en una composición más extensa y ya irrecuperable. Precisamente la dificultad de asignar al saturnio un modelo compositivo regular hace que cada editor establezca su propio corpus dependiendo de su particular caracterización métrica, y no de otro modo sucede con Saussure, que juzgará malos saturnios a aquellos que no se ajustan a su modelo fónico (Rastier, 1970: 6-13, 24). Por su parte, Shepherd demuestra que Saussure, apoyándose en las irregularidades métricas, síntomas de interpolaciones, y en el generoso margen que concede el *sandhi*, se permite eliminar estrofas del *Rig-Veda* que perturban el acoplamiento, o corregir el texto recibido de modo que surtiera los fonemas oportunos en cada caso (Shepherd, 1982: 516-519). Es decir, Saussure abusó de la holgura que consentían unos textos establecidos sin demasiada fiabilidad, lo cual no invalida de hecho su hipótesis, pero la hace radicalmente inverificable al menos en lo referido a esos *corpus* poéticos concretos.

Si dejamos estas fases tempranas de la investigación y nos centramos en su núcleo más denso, referido al anagrama de un nombre propio en la poesía latina clásica y en los versificadores en latín de todos los tiempos, es claro que sorteamos el problema de la fiabilidad de los textos, pero otro de mayor calado subsiste. Se trata, sin duda, del flanco más débil de la hipótesis, aquél sobre el que más han insistido sus contradictores (Karlsgren, 1973: 100; Mounin, 1974: 240-241; Dupuis, 1977: 20-21; Prosdocimi & Marinetti, 1990: 62): si la extensión del material signifiante que presuntamente anagramatiza la palabra-tema es lo suficientemente grande (tampoco necesita serlo demasiado: unos pocos versos bastan), entonces es casi forzoso, por las repeticiones de un inventario muy limitado de fonemas, que sea posible recuperar ese nombre, lo que equivale a decir que *cualquier* nombre puede ser extraído de un texto de mediana extensión.

Es cierto que Saussure se esforzó en delimitar *áreas anagramáticas* restringidas (80-100), de extensión entre uno y seis versos, cuya textura fónica estaría saturada de los dífonos del nombre anagramatizado, así como marcas topológicas que acotaran esa inusual densidad fónica de ciertos fragmentos (el *maniquí*: una porción de texto, a veces un verso [401] entero, cuyas letras inicial y final coincidían con la inicial y final de la palabra-tema: *Priamides: Puppibus ignes* 50-55; *Aphrodite: Aeneadum genetrix hominum divomque* 84). También señaló que el nombre anagramatizado habría de ser resonante, enjundioso, extraño en su silabismo, y no banal (*Aphrodite* y *Priamides* mejor que sus equivalentes *Venus* y *Hector*: 79-80, 53). Pero es verdad que, una vez enunciados esos principios que harían verdaderamente significativas las

repeticiones, se concedió generosas licencias en los casos más arduos: extendiendo el fragmento hasta más de seis versos, permitiendo el recurso a los monófonos (y no sólo dífonos) en la recomposición y admitiendo alteraciones de la cantidad vocálica, la permuta de ciertas consonantes y la evocación sólo parcial, y no completa, del nombre concernido. Algunos de los ejemplos allegados arriba pueden dar muestra de estas manipulaciones: Saussure admite el monófono *s* para recomponer *Scipio* en el saturnio epigráfico que conmemora la muerte de Escipión el Africano, y se permite extraer el dífono *-or-* de *exoritur* y emplearlo, con inversión de orden, en la evocación de *Aphrodite*.

Saussure mismo fue consciente en varios momentos de su investigación de este delicado filo entre «la realidad y la fantasmagoría» del fenómeno:

Une pièce n'offre que *maigrement* l'homogramme désiré: ainsi il est clair que nous nous berçons d'illusions, ou que nous voulons à toute force arracher au texte ce qu'il livre à peine. Une pièce offre *surabondamment* l'homogramme désiré: ainsi il est clair qu'on peut avoir partout quand on veut l'hypogramme désiré, que cela est une chose banale, inévitable par la somme des chances (131).

Quand un 1^{er} anagramme apparaît, il semble que ce soit la lumière. Puis quand on voit qu'on peut en ajouter un 2^e, un 3^e, un 4^e, c'est alors que, bien loin qu'on se sente soulagé de toutes les doutes, on commence à n'avoir plus même de confiance absolue dans le premier: parce qu'on arrive à se demander si on ne pourrait pas trouver en définitive tous les mots possibles dans chaque texte, ou à se demander jusqu'à quel point ceux qui se sont offerts sans qu'on les cherche, sont vraiment entourés de garanties caractéristiques, et impliquent une plus grande somme de coïncidences que celles du premier mot venu, ou de celui auquel on ne faisait pas attention (132).

El maestro llegó a practicar la verificación de una contraprueba en un cuaderno que llamó significativamente *Contrôle*, buscando -con relativo éxito- el nombre *Pindarus* en los primeros versos de la *Eneida*, que nada tiene que ver con el poeta griego (132). Por otro lado, un curioso y documentado lector de los cuadernos, Aldo Rossi, señaló que el nombre *Leonora*, que Saussure lee criptografiado en el [402] epitafio de Poliziano al pintor Lippi (*cf. supra*), no se corresponde con el de la amante del pintor, llamada *Lucrezia*..., nombre que el propio Rossi también extrae del texto incluso con mayor evidencia que el de Leonora (Rossi, 1968: 119-122), pero dejando una seria duda sobre la fiabilidad de la escucha saussuriana.

En esta complicada tesitura de su hipótesis el maestro propuso, como recurso final, el cálculo de probabilidades de las recurrencias fónicas (131-132), con sus medias y sus desviaciones significativas, pero aseguró que dicho cálculo, complicado por «circonstances entourantes qui échappent à toute formule statistique» (Amacker, 1995: 122), «défierait les forces des mathématiciens eux-mêmes» (132). Entonces, aún no había recurrido a esa «prueba viva» de consultar a un poeta anagramatista en activo, Pascoli, y sugirió que «la véritable pierre de touche est de recourir à ce que dira l'instinct d'une seconde personne non prévenue» (132). Pues bien, sólo un año después

de la publicación por Starobinski de *Les mots sous les mots* vio la luz un trabajo que, de parte de persona no prevenida -al menos no alude nunca al Saussure de los *Anagrammes*-, aunque desde luego de manera no instintiva, sino apoyada por evidencias matemáticas, supone un muy razonable aval a la hipótesis del maestro ginebrino precisamente en ese aspecto tan frágil de la teoría como era la demostración fehaciente de la «matérialité des faits», es decir, de que los encuentros de los sonidos en los versos no eran azarosos, sino que, yendo más allá del umbral de expectativas de las repeticiones fónicas, mostraban una voluntad estética, armonizadora y, acaso, también significativa.

4.4. Las nuevas pruebas de la antigua *poésie phonisante*

Nos referimos a la obra de Eva H. Guggenheimer, *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*, publicada en 1972. La autora sostiene que repeticiones fónicas de muy diverso tipo, como la rima de las palabras finales de los versos propia de la poesía romance, pero también otros efectos rítmicos como rimas internas, o ecos entre segmentos fónicos contenidos en palabras distintas y hasta la propia repetición de palabras enteras o de sintagmas en posiciones marcadas topológicamente, eran esquemas compositivos absolutamente convencionales en la poesía griega y latina clásicas. Con ello [403] entiende rebatir la general creencia de que en la poesía clásica cuantitativa no existían efectos conscientes de repetición fónica y de que, cuando se producían, no se debían a una voluntad poética, sino que eran encuentros fortuitos causados por la flexión nominal o verbal, es decir, accidentes de la gramática y de la sintaxis ajenos al arte y a menudo desagradables para el oído antiguo. Por el contrario, la autora defiende y demuestra el alcance extraordinario de estas figuras de repetición fónica y la variedad de sus realizaciones, sometidas a rigurosos «sound patterns» que, según afirma categóricamente, «must have been considered deliberate» (1972: 6), y establece una detallada tipología con numerosos ejemplos. El interés de este trabajo es extraordinario en orden a elucidar y asumir el desarrollado, más de seis décadas antes, por Saussure, acusado a menudo de impresionismo crítico, de alucinación proyectada por el afanoso analista sobre todo texto objeto de su auscultación: no sólo se ocupa en esencia del mismo fenómeno en los mismos *corpus* textuales -la poesía latina clásica como campo de pruebas principal, con verificaciones de apoyo en otros *corpus* poéticos- sino que además aborda, con resultados muy significativos, esa «prueba externa» fallida en Saussure, desvelando pasajes de Gorgias, Cicerón, Quintiliano, Martianus Capella y el autor de la *Rhetorica ad Herennium*, entre otros, que avalan la aguda conciencia de las armonías fónicas entre los clásicos.

El estudio de Guggenheimer plantea un espectro muy amplio de efectos fónicos posibles, minuciosamente clasificados en cuanto a la posición en los versos de los segmentos repetidos (inicial, final o no relevante) y al tamaño de estos (monosílabos, bisílabos, palabras ligeramente modificadas, palabras idénticas, grupos de palabras, el verso o *colon* entero), lo cual descubre una preocupación por el rigor formal de las recurrencias fónicas que a veces echamos en falta -lo hemos apuntado arriba- en el trabajo de Saussure.

Es relativamente sencillo encontrar en la abundante relación de versos que recoge la autora fenómenos formalmente idénticos a algunos que conforman la hipótesis anagramática. Algunos son muy similares a los que Saussure mostraba como realizaciones del acoplamiento fónico, sobre todo cuando se producía por segmentos difónicos o mayores. Por ejemplo, Guggenheimer copia este verso: *sanctius his animal mentisque capacius altae* (Ovidio), en el que los segmentos *ius*, *is* y al del primer hemistiquio se duplican en el segundo (1972: 128). El análisis de Guggenheimer es, incluso, más detallado que el saussuriano, pues a las repeticiones de los dífonos o trífonos dentro del [404] mismo verso o en versos consecutivos se añade el paralelismo de las posiciones entre los hemistiquios y entre los versos. Valgan de ejemplo estos dos versos de las *Geórgicas* (IV, 371-372), que la autora copia separando los hemistiquios para evidenciar la simetría fónica vertical además de la horizontal. Copiamos los polífonos repetidos en el mismo verso a la derecha, y los repetidos entre verso y verso abajo (1972: 140):

<i>et gemina auratus</i> <i>Eridanus, quo non alius</i> US	<i>taurino cornua vultu IN, AUR</i> <i>per pinguia culta ER, US</i> A ULT
---	--

La similitud con los paralelismos descubiertos por Saussure en los saturnios es evidente, como vimos arriba en los análisis del epitafio del cónsul Lucio Cornelio Escipión y del dístico de la epopeya de Livio Andrónico. De hecho, la ley del acoplamiento fónico saussuriana parece avalada por esta afirmación taxativa de Guggenheimer: «classical Latin poetry was composed according to patterns which involved the ordered repetition of sound effects» (1972: 145). La aplicación sistemática de los patrones fónicos descritos por la autora a la épica griega y latina produce resultados tan significativos o más que a la lírica o a la elegía, hasta el punto de que todos «show continuous or recurring repetitions of sound in parallel metrical positions» (1972: 149).

Los pasajes, según se indica, están elegidos aleatoriamente -casi como hacía Saussure en la etapa de mayor euforia anagramática- y algunos de ellos, como el primer canto de la *Eneida*, debido a su extensión, son analizados a partir de un programa de ordenador, refinamiento técnico que no estuvo al alcance del maestro pero que él auguró a la posteridad de los estudios anagramáticos. Según se desprende de estos análisis computerizados, la

presencia regular de tramas fónicas más o menos densas delimita espacios de concordancias, lo que permite concluir que «the multiple repetitions not only create coherence and continuity but also are arranged in regular patterns. Frequent forms are couplets (a a), repetitions after one, two, or three intervening lines (a x a, a x x a, a x x x a), and quatrains of various shapes (a a b b, a b a b, etc.)» (1972: 149).

Ahora bien, hasta el momento el precedente saussuriano para las tesis de Guggenheimer se refiere a la versión inicial y «débil» del anagramatismo, la de los acoplamientos fónicos, mientras que la hipótesis [405] saussuriana «fuerte», la del *mot-thème* anagramático, es mucho más ambiciosa, al pretender encontrar no sólo recurrencias y armonías fónicas, sino la alusión que con ellas se está haciendo a un nombre propio temáticamente relevante del texto. No obstante, la autora sostiene que ciertos temas fónicos concretos parecen estar, si no inseminando directamente todo el pasaje, sí construyendo su esqueleto fónico, su armazón o bastidor, lo cual está muy cerca de la hipótesis saussuriana. Así, por ejemplo, el análisis por ordenador aplicado a los finales de verso⁽²¹³⁾ del primer libro de la *Eneida* demuestra la frecuencia extraordinaria de los «acoustic sets» -or- (como en *oris, doloris, honores, -ent-* (*gentem, ventis, parentem*) y -at- (*penatis, Achatae, fatur*). De un total de 776 versos, las terminaciones distintas son 205. Pues bien, de ellas 59 están formadas por el dífono -or-, 40 por el trífono -ent- y 28 por el dífono -at-, mientras que la frecuencia media de los otros 202 polífonos finales es de sólo 3'2 veces. Dichas frecuencias no están relacionadas ni con la distribución silábica más habitual en latín ni con una particular querencia idiolectal virgiliana: ninguno de los finales de verso de los setenta que conforman la *Égloga* VII contiene los dífonos -or- o -ent-. Guggenheimer reconoce que estas repeticiones de segmentos fónicos finales no parecen estar asociadas a un esquema periódico, a una alternancia fija, pero afirma que «their regularity can hardly be explained away as a result of accident» y apunta que «further analysis will be required to determine the significance of the intervals in the end rhyme patterns of epic poetry» (1972: 223). Análisis sobre textos de Catulo, Ovidio, Horacio y Lucrecio, en este caso realizados manualmente, confirman la presencia masiva también en ellos de determinadas -y distintas en cada caso- rimas armonizadoras del fragmento.

Abundando en este aspecto, Guggenheimer apunta, a partir de los datos comparativos de los primeros cantos de la *Iliada* y de la *Eneida*, algo de una excepcional importancia para la formulación más radical de la hipótesis de Saussure: la centralidad del nombre del héroe protagonista en la armonización fónica de las rimas finales de verso. Así, en [406] el primer canto de la *Iliada*, el nombre *Achilleus*, en casos gramaticales distintos, comparece 17 veces en posición final de verso; el nombre *Achαιοi*, 32 veces; el nombre *Apollon*, 13; y el nombre *Agamemnon*, 11. Guggenheimer demuestra que, en el caso de *Achilleus*, por ejemplo, su presencia parece atraer a su cercanía cotextual la

serie de palabras *etelle-alloi-ballei-metalla*. Tanto es así que la autora señala, con valor de principio general:

The formal quality of the ancient repertory of rhymes is most obvious if one compares rhymes and rhyme words in poems of different content and character. As a rule some rhyming figures, especially those involving proper names, but also repetitions of nouns and verbs, are intimately connected with the theme of the poem. The words used in these figures receive added emphasis from their prominent acoustic position and may properly be called «theme» words (1972: 147).

No obstante, el principio no es aplicado en la práctica salvo en estos casos mayores citados, a diferencia de Saussure, que hizo de él, en cuanto fue atisbado, el motivo esencial de su hipótesis, aquél sobre el que giraron a partir de entonces toda la especulación y todos los ejemplos. En una fase todavía temprana de su estudio, Saussure lamentaba, una vez descubiertas «las homofonías poéticas» en Homero, «l'impossibilité de savoir quoi est *imité* ou quoi est *imitant*», pues, si no hay un nombre propio como catalizador de las recurrencias fónicas, «tout se borne à une valse des syllabes dans le cercle» (Amacker, 1995: 119). Guggenheimer (1972: 144) también encuentra el mismo escollo cuando señala que las múltiples repeticiones en un fragmento complican extraordinariamente la confección del diagrama de las correspondencias, pues los patrones de resonancias parecen solaparse o entrecruzarse, dificultando la proposición de regularidades.

Saussure, sin embargo, resolvió magistralmente esta dificultad al subordinar todas las repeticiones fónicas dispersas a la evocación de un nombre, que sería la clave fono-temática del fragmento, condensando así tanto las expectativas semánticas del pasaje como los índices fónicos que alcanzan saliente textual debido tanto a su saturación como a su relevancia posicional. A pesar de que en sus esquemas y análisis Saussure parece preocupado casi exclusivamente por proveer los índices fónicos, por justificar la procedencia en el texto de todos y cada uno de los dífonos de la supuesta palabra-tema, insistió mucho sobre su peso temático, como vimos arriba. Es por ello por lo que, en una carta a Bally -un tanto reticente a asumir la posibilidad del anagrama-, [407] confesó que la cuestión capital no está en constatar que a partir de un solo verso pueden extraerse varios nombres, lo cual es evidentemente cierto, sino que en la mayoría de los casos es fácil extraer precisamente el que corresponde al «nom topique du passage» (Amacker, 1995: 122). Queda, sin embargo, el espinoso tema de la consciencia absoluta del procedimiento que Saussure sostuvo siempre, y que le llevó a la encuesta al poeta anagramista, para él decisiva.

No hemos encontrado en toda la crítica de los *Anagrammes* a nuestra disposición alusiones a la capital obra de Guggenheimer, cuya importancia para la asunción del anagramatismo en su aspecto siquiera más técnico y material esperamos haber mostrado suficientemente. Se trata, sin lugar a

dudas, del más serio espaldarazo al anagramatismo saussuriano desde la crítica literaria contemporánea, tanto más revelador cuanto desarrollado en ignorancia del trabajo de Saussure y tanto más sorprendente cuanto *aplicado sobre el mismo corpus textual analizado por Saussure*.

4.5. El anagrama en el análisis semiológico del texto poético: aportaciones y perspectivas

A pesar de las pruebas favorables presentadas por Guggenheimer, la aplicabilidad del anagrama como estrategia general apta para el análisis semiológico del texto poético parece, sin embargo, muy complicada si nos apartamos de las letras clásicas, y sobre todo si pretendemos seguir al pie de la letra a Saussure en su convicción de que el procedimiento es consciente para el poeta y de que ordena la creación verbal hasta en sus más mínimos detalles. En tales términos, digámoslo ya, la hipótesis de Saussure es inviable. Desde nuestro punto de vista, se hace necesario tanto moderar el alcance textual del anagrama -que no es fórmula magistral del poema, sino *figura* retórica que ha de someterse a las condiciones de perceptibilidad y de satisfacción estética propias de toda figuralidad (Herrero, 1996: 207)- como ampliar las posibilidades del *método* -que podrá escapar a la determinación consciente del poeta y tomar cuerpo bien como pulsión inconsciente, bien como inmanente estrategia que parte de la propia *intentio operis*, y es reconocida por una atenta *intentio lectoris*.

En cuanto a esta ampliación del método saussuriano, la crítica ha hecho interesantes propuestas, como no podría ser de otra manera, tras [408] las aportaciones de las varias corrientes de inspiración psicoanalítica, de la estilística, de la psicosisistemática, así como de aquellas otras más recientes que conceden la iniciativa interpretativa al lector, como la hermenéutica, la estética de la recepción, la desconstrucción o las varias teorías semióticas del lector ideal o modelo.

Jacques Lacan aseguró, tras conocer los *Anagramas*, que es en ese texto donde «Saussure espera a Freud» (1989: 116) y Roman Jakobson ha reclamado la asunción de las estructuras lingüísticas latentes en la poesía en un trabajo en el que justamente recordaba la labor de pionero de Saussure (1973: 280, 282, 287), citando unas palabras de los cuadernos en las que el maestro afirma con vehemencia que su anagrama no podía ser un juego accesorio de la versificación, sino su base más radical «que la critique d'une part, et que le versificateur d'autre part, le veuille ou non» (30). Con todo, es un hecho que a Saussure le pesó demasiado la dicotomía entre lo fortuito y lo premeditado, y probablemente ese *tertium non datur* condenó en buena

medida la genial intuición de sus *Anagramas*. Starobinski lo dejó apuntado cuando afirmó:

Mais peut-être la seule erreur de Saussure est-elle d'avoir si nettement posé l'alternative entre «effet de hasard» et «procédé conscient»? En l'occurrence, pourquoi ne pas congédier aussi bien le hasard que la conscience? Pourquoi en verrait-on pas dans l'anagramme un aspect du *processus* de la parole, processus ni purement fortuit ni pleinement conscient (120).

Como oportunamente se cuestiona Jakobson (1973), «les mécanismes dégagés par l'analyse linguistique, ont-t-ils été visés délibérément et rationnellement dans le travail créateur du poète?», respondiendo que

Un calcul des probabilités, aussi bien qu'une comparaison précise des textes poétiques avec d'autres sortes de messages verbaux démontrent que les particularités frappantes qui caractérisent la sélection, l'accumulation, la juxtaposition, la distribution, et l'exclusion, en poésie, des diverses classes phonologiques et grammaticales, ne peuvent pas être tenues pour des accidents négligeables régis par le seul hasard. Toute composition poétique significative, qu'elle résulte de l'improvisation ou soit le fruit d'un long et pénible travail, implique un choix orienté du matériel verbal (1973: 280).

Jakobson (1973) señala que en muchos casos «la nature exacte des éléments pivots peut rester en dehors de la conscience de l'auteur», aunque tanto él como un «lecteur réceptif» son capaces de aprehender espontáneamente las ventajas estéticas de determinada elección, como [409] se ha puesto de manifiesto a menudo al comparar el ante-texto de un poema y su versión definitiva (Jakobson, 1973: 280, Lázaro Carreter, 1990: 232-245).

El pensamiento semiótico de Jakobson no sólo quedó marcado por la enseñanza de Peirce, del que fue temprano lector y divulgador (Herrero, 1988: 152-154, 159-165; Abad, 1992: 143-151), sino que estuvo «anagramáticamente orientado» no bien conoció la genial intuición de los cuadernos de Saussure. Jakobson acogió con gran entusiasmo la publicación de los extractos (1966: 685; 109-110; 1987: 212-213), se convirtió en editor de algún texto clave en la investigación (1988: 145-154) y puso en práctica de inmediato el anagrama como estrategia interpretativa de textos poéticos de la más variada procedencia, desde Dante a Pessoa, pasando por Shakespeare y Baudelaire (1977: 31-52; 99-123; 179-199; 235-260).

El ejemplo jakobsoniano, sin duda, motivó el interés no sólo de críticos literarios, sino también de lingüistas y semiólogos de variada orientación. Entre los primeros, Michael Riffaterre inspiró decididamente su *semiótica de la poesía* en el modelo saussuriano, que él llama primero *paragramático* (1979: 75-88) y después *shipogramático* (1983: 16-42 y 212), y modifica en alguna medida al conceder una mayor relevancia al aspecto temático de la diseminación que al estrictamente fónico. Geoffrey Hartman (1985: 137-154) también demostró conocer los textos saussurianos,

aplicando el anagrama en sus análisis de poemas de Milton y Wordsworth; también, con declaración o no de la paternidad saussuriana, fue empleado en ensayos y análisis de críticos tan solventes como Oreste Macrí (1977: 3-75), Stefano Agosti (1972, 1982, 1983: 199-222) y Gian Luigi Beccaria (1975) y aplicado sobre poetas tanto del pasado (Petrarca, Sponde, Marino) como contemporáneos (Leopardi, Baudelaire, Valéry, Pascoli, Montale, Ungaretti). Y tanto Genette (1976: 69-70, 312) como Todorov (1972, 1978) se han hecho eco de los estudios saussurianos, el primero caracterizándolos como una etapa en la tradición secular del *mimologismo*, el segundo incluyéndolos en sus tipologías de teorías poéticas y de figuras retóricas.

Entre los lingüistas y semiólogos, quizá hayan sido François Rastier (1976: 110) y Katherine Kerbrat-Orecchioni (1977: 46-58) quienes más seriamente han analizado las posibilidades del anagrama como fenómeno textual, refiriéndolo a sus investigaciones en torno a las isotopías y a la connotación, respectivamente. El anagrama saussuriano ha encontrado también una sanción poderosa, aunque de momento [410] sólo implícita, tanto en la lingüística del texto como en la psicosemántica de estirpe guillaumiana. La lingüística del texto, inspirada sin duda en la magistral lección greimasiana (1973: 161-176), ha puesto en el origen teórico de todo texto un *tópico* o *tema textual* entendido como la estructura semántica nuclear que lo condensa y a menudo sustanciado en una *figura nominal* relativamente constrictiva, lo cual supone una confirmación de la hipótesis saussuriana desde el lado del significado (García Berrio y Albaladejo, 1983 y Albaladejo, 1984), y al tiempo revela la intuición de Saussure al promover el ámbito de sus análisis anagramáticos a las relaciones discursivas, y no meramente frásticas. Y la psicosemántica, por su parte, ha puesto en el centro del interés lingüístico lo que llama «la *raison du signifiant*», la *significancia* como cruce absolutamente habitual, y por ello precisamente ajeno tanto a la conciencia del hablante como a la taxonomización lingüística, de las connotaciones semióticas y de las connotaciones semánticas que generan las palabras en nuestro discurso efectivo. Dicho cruce a menudo es textualizado como proyección fonotemática que orienta el avance del propio discurso, como quería la palabra-tema saussuriana, pero además es capaz de explicar satisfactoriamente muy variados fenómenos de lingüística tanto sincrónica como diacrónica (Chevalier-Launay-Molho, 1984; Launay, 1986).

Pero la más decidida propuesta que avala el interés teórico de los anagramas, sin duda, ha partido de la llamada «lingüística de la escritura». Uno de sus más destacados representantes, Jonathan Culler (1989: 185-187), se refería en una reciente ponencia programática a los *Anagramas* como la referencia de la nueva Lingüística, y afirmaba:

No sólo no nos apercebimos de la mayoría de las reglas y regularidades de nuestra lengua, sino que todos hemos tenido la experiencia de ver un texto iluminado por patrones y

resonancias que no habíamos advertido previamente, pero que, una vez que se nos han hecho patentes, parecen del todo inevitables. 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, de los que es difícil determinar si tienen o no efectos de significación. Sus ejemplos problemáticos permiten vislumbrar la posibilidad de que lo que llamamos códigos, fenómenos discretos y signos o sistemas de signos son sólo casos especiales de una interminable iteración generalizada o formación de patrones (Culler, 1989: 187).

Como se aprecia, la cuestión anagramática, que quedó abierta en la formulación saussuriana, sigue todavía abierta y suscita interesantes aproximaciones desde los más variados ámbitos de la reflexión filológica y [411] semiótica. No juzgamos exagerado afirmar que los *Cuadernos de Anagramas* y su fértil posteridad deben contarse entre las más deslumbrantes teorías del lenguaje figurado de nuestro siglo, y hacen de Saussure, además de maestro de Lingüística, maestro también de Poética.

Aquí hemos presentado la hipótesis y la crítica, y hemos debido necesariamente omitir aspectos que juzgamos cruciales, como la caracterización retórica del anagrama poético y su posible inclusión en las tipologías de figuras al uso, la presencia en los cuadernos de nociones que anticipan o traslucen las empleadas en los cursos de lingüística general y la condición esencial de *nombre propio* de la palabra anagramatizada, dimensiones inexploradas en las que trabajamos en estos momentos y que deberán completarse con la imprescindible aportación de ejemplos poéticos que evidencien en el análisis la figura anagramática en sus diversas expresiones.

Referencia bibliográficas

ABAD NEBOT, F. (1992). «Peirce, Jakobson y la esencia de la literatura y del lenguaje». *Signa* 1, 143-151.

AGOSTI, S. (1972). *Il testo poetico. Teoria e pratica d'analisi*. Milano: Rizzoli.

— (1982). *Cinque analisi. Il testo della poesia*. Milano: Feltrinelli.

— (1983). «Funzioni anagrammatiche e rappresentazioni verbali nella poesia barocca: da Sponde e da Marino». En *Il segno barocco. Testo e metafora d'una civiltà*, G. Nocera (ed.), 199-222. Roma: Bulzoni.

ALBALADEJO, T. (1984). «Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual». *Anales de la Universidad de Murcia* XLIII: 1-2, 265-284.

AMACKER, R. (1975). *Linguistique saussurienne*. Gèneve: Droz.

— (1995). «Correspondence Bally-Saussure», *CFS* 48, 91-134.

ARON, Th. (1970). «Une seconde révolution saussurienne?». *Langue française* 7, 56-62.

AVALLE, D. S. (1973). «La sémiologie de la narrativité chez Saussure». En *Essais de la théorie du texte*, Ch. Bouazis y otros (eds.), 17-49. Paris: Galilée.

BARTHES, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

— (1987). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós.

BAUDRILLARD, J. (1981). *De la seducción*. Madrid, Cátedra.

— (1992). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila.

BECCARIA, G. L. (1975). *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi*. Torino: Einaudi. [412]

BENVENISTE, É. (1964). «Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet». *CFS* 21, 89-130.

BERISTÁIN, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.

CULLER, J. (1976). *Saussure*. Sussex: Harvester.

— (1989). «Hacia una lingüística de la escritura». En *La lingüística de la escritura*, N. Fabb y otros (eds.) 181-192. Madrid: Visor.

CHEVALIER, J. C., M. LAUNAY, M. MOLHO (1984). «La raison du signifiant». *Modèles linguistiques* VI: 2, 27-41.

DEGUY, M. (1969). «La folie de Saussure». *Critique* 60, 20-26.

DERRIDA, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.

— (1978). *De la gramatología*. México: Siglo XXI.

DUPUIS, M. (1977). «À propos des anagrammes saussuriennes». *Cahiers d'Analyse textuelle* 19, 7-24.

SEGLER, R. (1975). «Sémiologies saussuriennes: 1. De l'existence du signe». *CFS* 29, 45-73.

GADET, F. (1987). *Saussure. Une science de la langue*. Paris: P.U.F.

GARCÍA BERRIO, A. y T. ALBALADEJO (1983). «Estructura composicional Macroestructuras». *Estudios de Lingüística de la Universidad de Alicante* 1, 127-179.

GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, M. (1992). «Datos para una tipología de la paronomasia». En *Epos* 8, 155-243.

GENETTE, G. (1976). *Mimologiques. Voyage en Cratylie*. Paris: Seuil.

GODEL, R. (1957). *Les sources manuscrites du Cours de linguistique générale de F. de Saussure*. Genève: Droz [1969²].

— (1960). «Inventaire des manuscrits de Ferdinand de Saussure remis à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève». *CFS* 17, 5-11.

GUGGENHEIMER, E. H. (1972). *Rhyme Effects and Rhyming Figures. A Comparative Study of Sound Repetitions in the Classics with Emphasis on Latin Poetry*. La Haya-Paris: Mouton.

HARTMAN, G. (1985). *Easy Pieces*. New York. Columbia U.P.

HERRERO BLANCO, A. (1988). *Semiótica y creatividad. La lógica abductiva*. Madrid: Palas Atenea.

— (1996). «La 'sibilación escrita'. Anagramatismo en la poesía de Antonio Machado». *Bulletin Hispanique* 98: 1, 205-219.

JAKOBSON, R. (1966). *Selected Writings IV*. La Haya-Paris: Mouton.

— (1973). *Questions de poétique*. Paris: Seuil.

— (1977). *Ensayos de poética*. México: F.C.E.

— (1981). *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica.

— (1988). «La primera carta de Ferdinand de Saussure a Antoine Meillet sobre los anagramas». En *Obras Selectas*, I. Madrid: Gredos.

JAKOBSON, R. y L. WAUGH (1987). *La forma sonora de la lengua*. México: Siglo XXI.

KARLGREN, H. (1973). «Ferdinand de Saussure and his anagrams». *Statistical Methods in Linguistics*, 91-100.

KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1977). *La connotation*. Lyon: P. U. de Lyon. [413]

KOERNER, E. F. K. (1982). *Ferdinand de Saussure*. Madrid: Gredos.

KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica*. Madrid: Fundamentos, 2 vols.

LACAN, J. (1989). *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 20: Aun (1972-3)*. Buenos Aires: Paidós.

LAUNAY, M. (1986). «Effet de sens: produit de quoi?». *Langages* 82.

LÁZARO CARRETER, F. (1976). *Estudios de poética*. Madrid: Taurus.

— (1990). *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra.

LOTRINGER, S. (1974). «Le 'complexe' de Saussure». En *Recherches* 16, *Les deux Saussure*, 90-111.

LYOTARD, J. F. (1979). *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gili.

MACRÍ, O. (1977). «L'angelo nero e il demonismo nella poesia montaliana». En *Due saggi*, 3-75. Lecce: Milella.

MARCOS ÁLVAREZ, F. (1989). *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

MAYORAL, J. A. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.

SMEYLAKH, M. (1976). «À propos des anagrammes». *L'Homme* XVI: 4, 105-115.

MINASSIAN, M. (1976). «Sur la correspondance de Meillet avec Saussure relative aux anagrammes». *BSL*, 351-359.

MOUNIN, G. (1968). *Saussure ou le structuraliste dans le savoir*. Paris: Seghers.

— (1974). «Les anagrammes de Saussure». En *Studi saussuriani per Robert Godel*, R. AMACKER, T. de MAURO y L. J. PRIETO, (eds.), 235-241. Bologna: Il Mulino.

NAVA, G. (1968). «Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli». *CFS* 24, 73-81.

NETHOL, A. M.^a (ed.) (1977). «Los anagramas de Ferdinand de Saussure (textos inéditos)». En *Ferdinand de Saussure. Fuentes manuscritas y estudios*, 229-247. México: Siglo XXI.

NICOLÁS, C. (1983): «Del fonema al contexto: sobre un soneto de Manuel Machado» *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 27/28, 181-201.

ORIOU DAUDER, J. A. i J. ORIOU i GIRALT. (1995). *Diccionari de figures retòriques i altres recurs expressius*. Barcelona: Llibres de l'Índex.

OSSOLA, C. (1979). «'Attestazione' e 'sottoscrittura': gli ipogrammi di Saussure». *Il piccolo Hans* 22, 6-43.

PROSDOCIMI, A. (1983). «Sul Saussure delle leggende germaniche». *CFS* 37, 35-106.

PROSDOCIMI, A. y A. MARINETTI (1991). «Saussure e il saturnio. Tra scienza, biografia e storiografia». *CFS* 44, 37-71.

RASTIER, François (1976). «Sistemática de las isotopías». En *Ensayos de semiótica poética*, A. J. GREIMAS y otros (eds.), 107-140. Barcelona: Planeta.

— (1970). «À propos du Saturnien». *Latomus* XXIX: 1, 3-24. *Recherches* 16, (1974).

REY, J. M. (1973). «Saussure avec Freud». *Critique* 309, 136-167. [414]

RIFFATERRE, M. (1979). *La production du texte*. Paris: Seuil.

— (1983). *Sémiotique de la poésie*. Paris: Seuil.

RODRÍGUEZ FERRÁNDIZ, R. (1996). «Del anagrama al emblema: la publicidad de los nombres». En *Investigaciones Semióticas VI. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica: «Mundos de ficción»*, II, 1349-1360. Murcia: Universidad de Murcia, 1996.

— (En prensa). «El mito del signo y el signo del mito en Saussure y en Lotman». Comunicación leída en la *Reunión Internacional in memoriam Iuri M. Lotman*. Granada, 26-28 de octubre de 1995.

RONAT, M. (1970). «Vers une lecture des anagrammes par la théorie saussurienne». *Change* 6, 119-126.

ROSSI, A. (1968). «Gli anagrammi di Saussure: Poliziano, Bach, Pascoli». *Paragone* 218, 113-127.

SAUSSURE, F. de (1978). «Essai pour réduire les mots du grec, du latin et de l'allemand à un petit nombre de racines» (Introducción de Boyd Davis). *CFS* 32, 73-101.

— (1983). *Curso de lingüística general* [Traducción, prólogo y notas de Amado Alonso. Edición crítica de Tullio de Mauro]. Madrid: Alianza Editorial.

— (1986). *Le leggende germaniche*. [Ed. A. Marinett y M. Meli]. Este: Zielo.

SHEPHEARD, D. (1982): «Saussure's Vedic Anagrams». *Modern Language Review* 77: 3, 513-523.

— (1984). «Saussures Anagramme und die deutsche Dichtung». *Sprachwissenschaft* II: 1-2, 52-79.

STAROBINSKI, J. (1971). *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris: Gallimard. [Trad. esp. *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. Barcelona: Gedisa, 1996].

— (1974). «Deux cahiers inédits sur Virgile», *Recherches* 16. *Les deux Saussure*, 113-146.

TODOROV, T. (1972). «Les sens des sons». *Poétique* 11, 446-462.

— (1978). *Les genres du discours*. Paris: Seuil.

— (1981). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila.

WUNDERLI, P. (1972a). «Ferdinand de Saussure: '1^{er} cahier à lire préliminairement' Ein Basistext seiner Anagrammstudien». *Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur* LXXXII: 3, 193-216.

— (1972b). *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen: MaxNiemeyer.

— (1972c). «Saussure et les anagrammes». *Travaux de Linguistique et Littérature* 10, 1, 35-53

△

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario