

## DEL FONEMA AL CONTEXTO: SOBRE UN SONETO DE MANUEL MACHADO

*Nommer un objet, c'est supprimer les trois  
quarts de la jouissance du poème qui est  
faite de deviner peu à peu: le suggérer, voilà  
le rêve...*

STEPHANE MALLARMÉ

I. En los últimos años, determinados sectores de la crítica estructuralista francesa se han ocupado ampliamente del fenómeno de la *intertextualidad*. Para J. Kristeva, «Tout texte se construit comme une mosaïque de citations et tout texte est absorption et transformaton d'un autre texte». Esta autora nos da una amplia y genérica formulación del fenómeno<sup>1</sup>. Laurent Jenny efectúa interesantes precisiones al concepto: característica de la intertextualidad es la irrupción de un nuevo modo de lectura que haga «estallar» o «saltar» la linealidad normal del texto —propia del eje sintagmático—, instándonos a una lectura múltiple, polisémica, paragramática. Lo importante es que un sistema significante esté presente en el interior de otro, aunque las determinaciones que opere y su existencia misma permanezcan latentes<sup>2</sup>. Dentro de los múltiples casos de intertextualidad, el anagrama representa el paradigma más típico e inmediato, pero también —paradójicamente— el más hermético y limitado. Este antiguo procedimiento consiste en dispersar en el espacio de un texto los fonemas de una o varias palabras, que llaman la atención del lector perspicaz por una redundancia particular o por la presencia de lo que Saussure denomina *mannequins*<sup>3</sup>, de tal forma que el lector pueda reconstruir —retroactiva y laboriosamente, de modo pluriespacial y acumulativo— la *palabra-tema*, que entonces aparece como un «texto» dentro del texto, iluminándolo y llenándolo de significaciones. Ferdinand de Saussure fue el primero en ocuparse de estos fenómenos de base paradigmática, basándose en el estudio de determinados textos latinos<sup>4</sup>. Las observaciones al respecto del gran

<sup>1</sup> *La Révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974, p. 60.

<sup>2</sup> *La stratégie de la forme*, «Poétique», 27, París, Seuil, 1976, pp. 262-266.

<sup>3</sup> Vid. STAROBINSKI: *Les Mots sous les Mots*, París, Gallimard, 1971, p. 50.

<sup>4</sup> Vid. STAROBINSKI, J.: *Les Anagrammes de Saussure, textes inédits*, «Marcuse

lingüista suizo iban a tener decisiva importancia, por sus inmensas perspectivas teóricas. Posteriormente, D. H. Hymes, al realizar comprobaciones estadísticas sobre las recurrencias fonomáticas de algunos sonetos ingleses, observaba que, en determinadas ocasiones, los fenómenos de mayor frecuencia componían la palabra dominante en la pieza, que compendia o expresaba el argumento o tema<sup>5</sup>. En *Linguistique et discours littéraire*, Jean-Michel Adam y Jean-Pierre Goldenstein abordaban el estudio pormenorizado de determinados fenómenos de desestructuración paragramática, basados en procedimientos como el calambur o el anagrama<sup>6</sup>. Se trata de un recurso consciente o inconsciente, las conclusiones inmediatas a que llegaban estos autores eran sumamente importantes: si el texto de superficie puede estar transgredido por otro texto (subyacente), asistimos de una parte a una subversión «du sujet par le langage», es decir, a una sustitución parcial del autor, de la lectura monológica y de la linealidad sintagmática, por las significaciones intertextuales que implícita o explícitamente emanan de la «literalidad» del texto; de otra, a una subversión del significado por el significant: en virtud de los mecanismos de la metáfora y de la metonimia —y a menudo por ambos simultáneamente— los puros significantes fónicos o verbales (rima, paronomasia, anagrama, calambur, *pastiche* o emblema) se transforman en los grandes generadores y productores de la radical polisemia del texto, exigiendo una descodificación amplia y minuciosa, por su intensa funcionalidad simbólica. Con múltiples implicaciones psicoanalíticas (Freud, Lacan), semiológicas (Kristeva) o lingüísticas (Chomsky, generativismo) podemos hablar de estos casos en una realidad oculta y verídica que se opone a una apariencia engañosa y directamente accesible que la enmascara; o lo que es lo mismo: de un *contenido latente*, al que llegamos por diversos síntomas o indicios (marcas formales), y de un *contenido manifiesto*. En el análisis textual, términos como *genotexto* y *fenotexto* involucran idénticas nociones, opuestas y complementarias<sup>7</sup>. Como indica R. Jakobson, el descubrimiento saussuriano del ana-paragramatismo «met au

de France», 1964; red. «Republicatio Paulet», núm. 6, avril 1968. Posteriormente, del mismo autor, *Le Nom caché*, en «L'Analyse du langage théorique, le nom de Dieu», París, Aubier, 1971, así como *Les Mots sous les Mots*, ya citado.

<sup>5</sup> *Phonological Aspects of Style: Some English Sonnets*, en «Style in Language», ed. de Thomas Sebeog, Cambridge, Mass., 1960, pp. 109-132.

<sup>6</sup> *Linguistique et discours littéraire*, París, Larousse, 1976. Vid. especialmente pp. 42-82, así como pp. 176-184 y 234-238.

<sup>7</sup> Vid. FREUD, S.: *La interpretación de los sueños*, Madrid, Alianza, 1972, 3 vols.; LACAN, J.: *Ecrits*, I, París, Seuil, 1970; KRISTEVA, J.: *Pour une sémiologie des paragrammes*, «Tel Quel», 37, París, Seuil, 1969; CHOMSKY, N.: *Syntactic Structures*, La Haya, Mouton & Co., 1957, y *Cartesian Linguistics*, New York, Harper & Row, 1966; KATZ, J.: *La realidad subyacente del lenguaje y su valor filosófico*, Madrid, Alianza, 1975. En p. 50, Katz expresa: «Los términos 'estructura profunda' y 'estructura superficial' pueden concebirse como los equivalentes lingüísticos de ciertos términos que se emplean en otras ciencias para señalar la distinción entre apariencia y realidad, por ejemplo, 'genotipo' y 'fenotipo' en genética».

jour la nature essentiellement et, faut-il ajouter, universelement polyphonique et polysémique du langage poétique et défie, comme Meillet l'a bien vu, la conception ambiante 'd'un art rationaliste', autrement dit l'idée creuse et importune d'une poésie infailiblement rationnelle»<sup>8</sup>. Laurent Jenny insiste en el anagrama como ejemplo típico y fehaciente de intertextualidad. Sin embargo, la dificultad de establecer una coincidencia más o menos perfecta de significantes entre dos textos completos, reduce por lo general el intertexto a un solo término, que establece una estrecha conexión semántica «avec le texte où il apparaît en filigrane»<sup>9</sup>. En fin, en fechas bien recientes, Michel Riffaterre<sup>10</sup> y Mireille Calle-Gruber<sup>11</sup> vuelven a tocar el problema de la intertextualidad. Conviene que, desde el comienzo, vayamos limitando su amplio y rico concepto a una serie de realizaciones o procedimientos concretos y determinados que nos ilustren sobre la naturaleza profunda del fenómeno. Estos procedimientos no agotan el concepto, pero suponen actualizaciones reales de su inmenso abanico. Los podemos resumir básicamente en los siguientes:

A) Procedimientos poético-lingüísticos de carácter paragramático, basados en los puros significantes verbales. Cabe mencionar aquí metaplasmos como el anagrama (en sus diversas variantes: anafonía, hipograma, silabograma, logograma), el acróstico o el palíndromo, basados en la permutación fonemática y grafémica. Pero también otros metaplasmos basados en la repetición o semejanza fónica —como la paronomasia y la rima—, o metasemas homonímicos o paronomásicos —como la *silepsis intertextual*<sup>12</sup> o el calambur<sup>13</sup>— pueden cumplir funcionar intertextuales, introduciendo subterráneamente un texto en el enunciado de otro.

B) Procedimientos poético-literarios de carácter contextual. Aluden implícitamente a otro u otros textos literarios que afloran significativamente de forma más o menos explícita. Un determinado código —retórico, estilístico, léxico-semántico o temático— actúa como generador del nuevo texto y aparece «entre líneas». Es evidente que, en muchas ocasiones, estamos ante el problema de las «influencias» y las «fuentes», que nos remiten a la diacronía de lo literario y guardan conexión con el fenómeno de la intertex-

<sup>8</sup> *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, p. 200.

<sup>9</sup> *Ob. cit.*, pp. 267-268.

<sup>10</sup> *La syllepse intertextuelle*, «Poétique», 40, París, Seuil, novembre 1979, páginas 496-501. En p. 496 Riffaterre destaca el valor connotativo y significativa de la intertextualidad.

<sup>11</sup> *Anamorphoses textuelles*, «Poétique», 42, París, Seuil, avril 1980, pp. 234-249.

<sup>12</sup> Vid. RIFFATERRE, M.: *ob. cit.* Riffaterre considera la intertextualidad que constriñe al lector a interpretar el texto en función de un intertexto incompatible. El término que presupone ese intertexto incompatible constituye un caso particular de silepsis (díloga o antanacласis).

<sup>13</sup> Vid. ADAM, J. M. y GOLDSTEIN, J. P.: *ob. cit.*, pp. 60-70, sobre una canción de Bobby Lapointe.

tualidad. El nuevo texto absorbe, reproduce y transforma otros textos anteriores, establece conexiones, hace referencias más o menos veladas o explícitas. La intertextualidad funciona a menudo por semejanta, pero también por oposición o ruptura (alteraciones, «rupturas de sistemas»). Nuevamente, los mecanismos de la metáfora y la metonimia vuelven a actuar como goznes formales, sobre los que reposa la presentificación de estos procedimientos. Baste señalar el *pastiche*, la parodia literaria, las figuras intertextuales de amplificación o *variatio*, o las rupturas basadas en la alteración o modificación de un previo cliché literario. Sin embargo, conviene distinguir dentro de este grupo dos grandes tipos de intertextualidad: 1. *Externa*: la que mantiene el texto con los textos de otros autores, próximos o remotos. 2. *Interna*: la que mantiene el texto con otros textos del mismo autor, bien dentro de la unidad estructural y mínima del libro, bien en el plano global y conjunto de la obra. En la mayoría de los casos, este tipo de intertextualidad interna no hace sino reforzar la conexión y coherencia de la obra, con clara función anafórica de carácter amplificador o simplemente conectivo.

C) Finalmente hay que tener en cuenta la intertextualidad que supone la transformación o transposición en un texto de otras semias no lingüísticas, de otros sistemas de signos, que pasan a subyacer en el texto, pero que resultan enormemente significantes. Aunque se exprese lingüísticamente, se trata de una intertextualidad de carácter extralingüístico y de una amplitud y complejidad extraordinarias. Abarca las semias naturales y las culturales. Va de los fenómenos de la naturaleza a los múltiples sistemas de signos de la cultura. Cualquier sistema de signos puede provocar la intertextualidad del texto: el concepto se toma aquí en su más amplio sentido.

II. Los tres niveles de intertextualidad señalados no resultan excluyentes. Al contrario: en ocasiones confluyen con estrechas y cerradas interconexiones, dando lugar a textos notablemente polisémicos y «dialogantes», verdaderos modelos o paradigmas de coherente intertextualidad literaria. Nuestro propósito es comentar brevemente uno de eos. Hemos escogido el soneto «Verano», de Manuel Machado, perteneciente al libro *Poemas varios* (1921). El comentario nos servirá para aclarar de forma práctica algunos de los puntos examinados, así como para efectuar ulteriores matizaciones al problema.

## VERANO

- 1 Hunde en el aire su puñal de oro
- 2 el sol canicular y en chirriante
- 3 vapor el agua torna. Es el instante
- 4 en que el carbunclo cuaja su tesoro.
- 5 La jara seca y espinosa, el cardo
- 6 ceniciento, el romero y la retama,
- 7 que ha lamido la lengua de la llama,
- 8 crujen heridos del ardiente dardo.
- 9 Tú esbelta, tú, ligera, tú, indecible...
- 10 sola tú, de limón entre cendales,
- 11 surges fresca, lozana y graciosa...
- 12 Como en lia fuente el surtidor flexible,
- 13 como la hurí en los cantos orientales,
- 14 que el agua oculta entre arrayanes glosa<sup>14</sup>.

## 1. ANÁLISIS DEL FENOTEXTO: LA INTERACCIÓN SONIDO-SENTIDO

Dentro del poema, en una primera lectura, la que pudiéramos llamar sustancia de contenido *aparente* podría esquematizarse en unas escasas líneas: en los dos primeros cuartetos asistimos a una representación poética de los efectos abrasadores de la canícula del estío. El calor —los ardientes rayos solares— provoca la evaporación de las aguas. De la gaseosa conjunción de fuego y agua se nos adelanta —catafóricamente— que brota un extraño «tesoro». Sin embargo, en el segundo cuarteto, se insiste en los devastadores efectos del calor sobre la flora campestre del monte bajo: jara, cardo, romero y retama —abrasados— inician una lenta combustión y «crujen» dilatándose. El calor estival es absoluto, asfixiante: el sol reina en su centro, en pleno mediodía. En cambio, en los dos tercetos, la representación poética parece trasladarse —por un *zoom* sinecdótico— a un enfoque totalmente singular y opuesto. Vemos surgir una muchacha —amada, inde-

<sup>14</sup> *Poesía (Opera Omnia Lyrica)*, Barcelona, 1940, p. 257. Citaremos a Machado por esta edición. En Manuel y Antonio Machado, *Obras completas*, Madrid, Plenitud, 1973, pp. 179-180, se nos ofrece otra versión, con una mínima variante léxica correspondiente al v. 10: «Sola tú, de limón entre cendales», y otras diversas de carácter ortográfico. «No es rara la variante en la obra de Manuel», explica Gerardo Diego (*Manuel Machado*, Madrid, Editora Nacional, 1974, p. 226). Respecto a *Poemas varios*, indica Diego que se trata de «un libro ideal que no se llegó a imprimir como tal libro, pero que figuraba bajo el título de *Poemas varios* (1921), en sus ediciones de *Opera Omnia*» (*ob. cit.*, p. 211). Hemos preferido la versión de 1940, pero no desechamos la variante *limón*, y volveremos sobre ella. De otra parte, hemos de señalar que sobre este soneto existe un brevísimo comentario de Rafael de Cózar Sievert (*Tres sonetos impresionistas sobre el verano en la obra de Manuel Machado*, en el col. *Doce comentarios a la poesía de Manuel Machado*, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1975, pp. 125-132) que para nada toca los puntos de nuestro análisis, quedándose en la mera estructura de superficie y estudiando fundamentalmente la forma métrica.

ciblemente hermosa— a la que el texto enfatiza y encarece. Envuelta en gaseosos cendales de lino, parece inalterable a la acción solar. La magia de su aparición provoca la irrupción de lo umbrío, lo fresco, lo tenue, lo ligero. Se desarrollan entonces los símiles del último terceto, hasta evocarnos un jardín edénico y opulento, donde se eleva el surtidor y el «agua oculta» corre entre arrayanes «glosando», entre músicas, la indecible aparición de la bella.

En efecto: desde el plano léxico-semántico el soneto aparece inmediatamente estructurado en una oposición bipolar, terminante (AB/CD), entre cuartetos y tercetos. El léxico de los cuartetos se organiza, básicamente, sobre el campo semántico del calor y el fuego. El de los tercetos, sobre el campo semántico del frescor y el agua. Numerosos lexemas y sintagmas de los cuartetos denotan, directamente, lo caluroso y lo ígneo: 2. *sol canicular*, 3. *vapor*, 5. *jara seca*, 6. *cardo ceniciento*, 7. *llama*, 8. *ardiente*. Otros lo hacen indirectamente, en función del contexto en que se insertan: 1. *oro*, 2. *chirriante*, 4. *carbuncho*, 8. *crujen*. Por el contrario, ciertos elementos léxicos del bloque de los tercetos denotan directamente el agua, el frescor, lo húmedo: 11. *fresca*, 12. *fuelle*, 12. *surtidor flexible*, 14. *agua oculta*. Otros indirectamente, en función del contexto: 11. *surges*, 11. *lozana*, 11. *graciosa*, 13. *hurí* y 14. *arrayanes*, connotando lo umbrío, lo regado, el jardín lo fresco. La misma muchacha aparece como portadora de los atributos de la belleza, de la fertilidad, del agua, de lo lunar y lo húmedo y, como la salamandra, permanece inalterable a los efectos del fuego: Al contrario: el calor estival la alimenta y parece provocar su surgimiento. Sin embargo, en los cuartetos anteriores, el sol y el calor portan atributos esencialmente masculinos, guerreros y aun fálicos (1. *puñal de oro*, 8. *ardiente dardo*), desplegando una notable actividad y metamorfosis (seis verbos en los cuartetos por sólo dos en los tercetos). Otros rasgos gramaticales realzan el antagonismo: doce artículos en los cuartetos frente a cinco en los tercetos; dos pronombres en los cuartetos frente a cinco en los tercetos; quince sustantivos en los cuartetos (más uno funcionalmente adjetivo: 1. *de oro*) por siete en los tercetos (más uno funcionalmente adjetivo: 10. *de linón*). En cambio, preposiciones, adjetivos y nexos conjuntivos muestran cuantitativamente un relativo equilibrio entre ambas partes. Desde el punto de vista métrico, las cesuras de los seis últimos versos rompen la unidad y ordenada simetría que poseían las de los cuartetos (5-6, 7-4, 7-4, 5-6; 9-2, 7-4, 7-4, 2-9). Los v. 9 y 11 hacen intervenir elementos rítmicos secundarios (acentos prosódicos antirrítmicos) que chocan con el isomorfismo rítmico de todo el soneto, intensificando enfáticamente la aparición de la «dama», y provocando un cierto conflicto entre el ritmo lingüístico y el métrico, que se traduce en un balanceo en la anacrusis<sup>15</sup>. En los cuartetos predominan las

<sup>15</sup> GÓZART SIEVERT, *ob. cit.*, pp. 127-128, señala el esquema rítmico del soneto: 8 endecasílabos sáficos 4-8-10 en v. 1, 4, 5, 8, 9, 12, 13 y 14; 2 endecasílabos heróicos 2-6-10 en v. 2 y 3; 4 melódicos 3-6-10 en v. 6, 7, 10 y 11. Sin embargo, hemos de

rimas categoriales; en los tercetos las no categoriales. En los cuartetos se producen varios encabalgamientos que acentúan expresivamente la noción de movilidad y metamorfosis, y destacan elementos sonoros o cromáticos; por el contrario, no hay encabalgamientos en los tercetos. En definitiva: la oposición léxico-semántica entre cuartetos y tercetos —una octava y un sexteto— configura la estructura del poema a la manera del dualismo neoplatónico que, en su origen, fue consustancial a esta forma poética<sup>16</sup>. De esa tensión derivan múltiples elementos significativos. En los cuartetos se nos remite al principio de lo árido y seco, de la combustión y de la llama. En los tercetos al principio de lo húmedo y fértil, de lo femenino y de lo bello, que emergen inalterables al principio opuesto, bajo el *tú* = (*amada*) = (*muchacha*). La fusión de contrarios se efectúa, anticipadamente, en el primer cuarteto: el agua se torna en vapor. 4. *Carbunclo* es, pues, dilógico: de una parte significa «tumor» o «ántrax», como corresponde a la forma gaseosa y aun amorfa del vapor; de otra designa el «rubí», la piedra preciosa de color rojo. El tumor gaseoso, solidificado por la acción solar, cristaliza y *cuaja su tesoro* (el rubí). ¿Qué rubí es ese? ¿De qué tesoro se trata? El fenotexto no parece darnos una respuesta convincente. Cuando todo se agosta, ¿por qué brota inalterable la muchacha-jardín que, como la mítica salamandra, parece alimentarse del calor, de la destrucción y del fuego? Y, por otra parte, ¿podemos sin duda afirmar que el *tú* anafórico se agota en la simple evocación de una muchacha?

Si la organización léxico-semántica opone terminantemente cuartetos y tercetos (salvo los elementos catafóricos de los v. 3 y 4), la delicada textura fonosintáctica actúa como contrapunto, uniendo significativamente ambas partes en un todo. Las isotopías o equivalencias fónicas y sintácticas que recorren el poema funcionan como contrapeso de la tensión semántica, y nos reconducen al principio de unidad, semejanza y analogía entre ambas partes, aspecto al que también coadyuvan los elementos rítmicos, con predominio de endecasílabos sáficos y melódicos a lo largo de todo el poema. Observemos algunas de las isotopías fonemáticas más insistentes:

/u/ /e/: 1. *hUnde*, 8. *crUjEn*, 9. *tU Esbelta*, 11. *sUrgEs* (posicionales), 12. *fUente*; /nd/: E. *huNDe*, 9. *iNDecible*, 10. *ceNDales* (posicionales las dos últimas); /al/, /la/: 1. *eL Aire*, 1. *puñAL*, 2. *canicuLAR*, 3. *eL Agua*, 5. *LA*, 6. *LA*, 7. *hA LA*mido, 7. *La*, 7. *LA*, 10. *soLA*, 12. *LA*, 13. *LA*, 14. *eL Agua* (la mayoría son posicionales); /ro/, /ro/, /or/: 1. *ORO*, 3. *vapOR*, 3.

indicar que los v. 9 y 11 presentan marcados acentos prosódicos antirrítmicos en la sílaba primera, de notable valor significativo y enfático. Ya en los v. 1 y 8 ocurría algo semejante. Los elementos rítmicos secundarios cumplen una importante función en la poesía de M. Machado. Vid. ALONSO, Dámaso: *Ligereza y gravedad en la poesía de Manuel Machado*, en «Poetas españoles contemporáneos», Madrid, Gredos, 1969.

<sup>16</sup> Vid. PAZ, Octavio: *El soneto en ix*, en «Traducción: literatura y literalidad», Barcelona, Tusquets, 1971, p. 37.

tORna, 4. tesORO, 6. ROmeRO, 12. surtidOR, 13. ORientales (existen varias posicionales); /ar/, /ar/, /ra/, /ra/, /ard/: 2. canicular, 4. carbun-clo, 5. jARA, 5. cARdo, 8. ARDiente, 8. dARdo, 9. ligeRA, 14. ARRAYanes (dos posicionales); /ku/, /kul/, /kl/, /nk/: 2. CaNiCuLar, 4. eN QUe, 4. carBUNcLo, 4. CUaja, 14. oCULta (aproximadamente posicionales, y en el v.4 aliterativas); /axa/: 4. cuAJA, 5. LA Jara, /ido/, /di/: 7. lamIDO, 8. herIDOs, 8. arDIente, 12. surtidOr (posicionales); /ant/, /ent/: 2. chirriANTE, 3. instANTE, 6. ceniciENTE, 8. ardiENTE, 10. ENtRE, 12. fuENTE, 13. cANTos, 13. oriENTales, 14. ENtRE (predominan las posicionales); /sol/: 2. SOL, 10. SOLa (posicionales); /a/: 3. Agua, 4. cuAJA, 5. LA jArA, 6. retAmA, 7. LA lLAmA, 14. Agua, 14. ArrAyAnes; /o/ /a/, y /a/ /o/: 2. sOL cAnicular, 3. vApOr, 3. tOrna, 5. espinOSA, 8. dARdo, 10. sOLA, 11. lozAna, 11. graciOSA, 13. cOmO LA, 13. cAntOs, 14. glOsA (hay varias posicionales); /u/, /sur/, /ur/: 1. SU, 11. SURges, 12. SURtidor, 13. hURí; /osa/: 5. espinOSA, 10. SOLa, 11. graciOSA, 14. glOSA (dos posicionales, en rima).

A estos emparejamientos fonológicos impresivos que recorren el texto<sup>17</sup>, hay que añadir los efectos aliterativos (7. *que ha LaMido La LeNgua de La LLaMa*) y las voces onomatopéyicas (2. *chirriante*. 8. *crujen*) por su clara eficacia expresiva, pues intensifican y connotan poéticamente lo que ya denota el contexto léxico-semántico. En efecto: la doble aliteración del v. 7, con la reiteración, de una parte, de fonemas laterales y líquidos (/l/ y /l/) y, de otra, de nasales (/m/ y /n/), nos provoca una vívida imagen fonosimbólica de combustión lenta, dulce, espirituosa. Añadamos la armonía que produce la recurrencia al fonema vocálico /a/. Otro tanto ocurre con las voces onomatopéyicas: *chirriante* intensifica la fricción y estridencia que resulta de unir violentamente dos principios opuestos como son el fuego y el agua. *Crujen* (y antes la aliteración de /r/ en 6. *el romero y la retama*) resaltan sugestiva y sinecdóticamente las nociones contextuales de metamorfosis, movilidad, combustión, sequedad y chasquido<sup>18</sup>. Insistimos en que, salvo en el caso de la onomatopeya, estos efectos expresivos de carácter fónico no hacen sino reforzar y connotar lateralmente algo que ya denota el contexto léxico-semántico en que se insertan: sus hipotéticos valores simbólicos únicamente pueden actualizarse y realizarse en un determinado contexto semántico, que se ve poéticamente intensificado<sup>19</sup>. Desta-

<sup>17</sup> Vid. R. LEVIN, Samuel: *Estructuras lingüísticas de la poesía*, Madrid, Cátedra, 1977, pp. 46 y ss.

<sup>18</sup> Vid. TATLON, Claude: *Sonorités et texte poétique*, Ottawa, Didier, 1976, especialmente pp. 73-74, y PETERFALVI, Jean-Michel: *Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique*, París, Editions du CNRS, 1978, pp. 83, 140 y 153-157. Añadamos la alteración del fonema velar, oclusivo y sordo /k/ del v. 4: *en que el carbunclo cuaja su tesoro*, que intensifica broncamente la gravedad y trascendencia del instante.

<sup>19</sup> Vid. PAGNINI, Marcello: *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 38: «Es preciso no olvidar nunca que la expresividad del fonema no directamente onomatopéyico es un fenómeno de contingencia textual».



quemos, en fin, las rimas, por su notable valor posicional y expresivo. Algunas son semánticas, donde el sonido corre paralelo al significado: *oro = tesoro*. Otras, aunque agramaticales, presentan semas comunes: *cardo = dardo* ('punzón', 'filo'). Insertada esta última en un contexto donde el calor y lo ígnea juegan un papel preponderante y casi exclusivo, no es gratuito llamar la atención sobre lo que pudiéramos denominar primer fenómeno de intertextualidad subyacente: ambas repiten la forma *ardo* (arder, ardiente: «yo ardo»), y nos evocan lo pasional y erótico al abrazar la forma latente *ama*, de *retama* y *llama*. Algo semejante ocurre con 11. *surges*, 12. *surtidor* y 13. *hurí*, que reiteran la forma *sur*; y en efecto: el contexto parece remitirnos a un ambiente meridional, entre andaluz y árabe. Por su parte, 10. *sola tú*, en equivalencia fónica y posicional con 2. *sol*, parece aludirnos, intertextualmente, a un sol «femenino», que ahora encarna la bella que surge *fresca, lozana y graciosa*, como si se hubiese producido una síntesis y conjunción profunda, que llegara hasta el punto de que lo lunar y femenino incorporen incluso los atributos solares, pasando a ser otra cosa. Como veremos a continuación, las rimas en *-osa* de los tercetos (*graciosa = glosa*) van a constituir la marca formal decisiva para el descubrimiento del texto subyacente: la intertextualidad se hará significativa y dará lugar a una vasta polisemia. Límites de espacio nos impiden señalar las abundantes equivalencias y paralelismos de construcción sintáctica que también recorren el texto, desempeñando, al igual que las equivalencias fónicas, cierta función conectiva y poética de contrapunto a la oposición inicial entre cuartetos y tercetos, y unificando cerradamente las dos partes del poema. Nuevamente vemos que la fruición estética consiste, esencialmente, en percibir las semejanzas a través del velo de las diferencias. O a la inversa: percibimos lo diverso para luego reconocer lo semejante. Baste con las isotopías fónicas señaladas, que cumplen una función unificadora opuesta a la tensión léxico-semántica entre cuartetos y tercetos, pero que, al mismo tiempo, se imbrican y relacionan estrechamente con esa tensión semántica. Advirtamos pues que los dos constituyentes de la estructura del mensaje literario —el articulatorio y el semántico— colaboran en nuestro texto de manera muy estrecha, revelando simultáneamente dos funciones antagónicas y complementarias: marcar significativamente las semejanzas, revelar las diferencias. O como indica Cohen retomando a Valéry: «El verso no existe sino en cuanto relación entre sonido y sentido»<sup>20</sup>. El verso es, sobre todo, una estructura fonosemántica impresiva-expresiva<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1977, p. 52. Sobre la rima, vid. pp. 76-87.

<sup>21</sup> Vid., entre otros, TATILON, Claude: *ob. cit.*, y ALARCOS LLORACH, Emilio: *Fonología expresiva y poesía*, en «Ensayos y estudios literarios», Madrid, Júcar, 1976.

## 2. ANÁLISIS DEL GENOTEXTO. LA INTERTEXTUALIDAD SIGNIFICANTE:

*Sub Rosa*A) *El nivel paragramático*

Si establecemos un cómputo sobre los fonemas que aparecen y se repiten en el texto, observaremos que de un total de 386 realizaciones fonemáticas en el eje sintagmático de la lectura, 26 (6, 11 por 100) corresponden a los fonemas líquidos y vibrantes /r/ y /r/; 30 (7,76 por 100) al fonema vocálico /o/; 22 (5,69 por 100) al fonema palatal fricativo /s/; 49 (12,69 por 100) al fonema vocálico /a/. Junto con /e/ y /l/ (que aparecen abundantemente, pero formando parte del artículo), estos cinco fonemas son, con mucho, los de mayor índice de frecuencia. Esto, en sí mismo, no significa nada. Cierto, podríamos componer un sintagma o una palabra-tema jugando con ellos: ROSA, ROSAEL, ROSALEA. Pero, por el mismo procedimiento, podríamos también componer AROS, RASO o, incluso, LEA SOR. Que sean los fonemas cuantitativamente más relevantes no significa nada en principio. Pero si los confrontamos con elementos posicional y semánticamente tal relevantes como las rimas y las recurrencias fónicas expresivas, y más aún, si los confrontamos con el contexto léxico-semántico en que se insertan y al que se deben, pronto percibiremos que estamos ante un importante texto paragramático, con una palabra-tema (ROSA) que va a iluminar y colmar de sentido la composición entera.

En efecto: el anagrama *R O S A*, bajo las formas imperfectas de la anafonía y del orden inverso, apunta en numerosos versos del poema: 3. *vapoR el agua tOrna. Es el inStAnte*, 5. *La jaRa seca y espinOSA, el cardo*. En el último caso estamos ante un hipograma (aparición conjunta de grupos de más de dos fonemas). En el v. 4: *cuaja Su tesoro*, estamos ya ante el silabograma (repetición de todas las sílabas de la palabra-tema), al que Saussure llama *paramorfo*, por ser la forma más perfecta del anagrama, bien que en este caso se presente en orden inverso. Notemos que la palabra-tema aparece oculta, diseminados sus fonemas, en el instante en que cuaja el rubí, formando una metáfora paradigmática RUBI = (ROSA) = *tesoro*. Cuaja una rosa, que es roja como el rubí, y que es el «tesoro» que surge de la unión gaseosa y tumoral del fuego y del agua, el tesoro que brota del vapor chirriante, de la fusión de la humedad y la luz. Por si fuera poco, en el siguiente verso aparece el adjetivo *espinosa*, aunque en el eje lineal y sintagmático connote aparentemente a *jara*. Pero habrá que ir a las rimas de los tercetos para que el texto paragramático surja claramente, bajo la forma del hipograma, con un rotundo trífono que es además una rima sustancial y contundente del poema<sup>22</sup>: *surges fresca, lozana y gRaciOSA*. La rima, que según el propio

<sup>22</sup> Sobre el relevante soporte de la rima son frecuentes en poesía los juegos de

Machado «es, a veces, el poema todo»<sup>23</sup>. Ahora bien, notemos que es el contexto léxico-semántico el que de nuevo sirve de base al lanzamiento del texto anagramático con el que, como luego confirmaremos, guarda profundas relaciones: la rosa surge *fresca, lozana y graciosa*. En fin, el intertexto paragramático y oculto vuelve a aparecer, todavía más claro, en el verso final: *que el agua oculta entre aRRaynes gLOSA*. La semejanza fónica es en este caso tan pronunciada, que podemos hablar no ya de un logograma o anagrama que define el tema poético sobre el que se construye el pasaje (LA ROSA), sino incluso de una paronomasia dilógica de un solo término, *glosa*, subyaciendo el otro (*rosa*) tanto en la estructura profunda del significado, como en el plano asociativo o paradigmático del discurso. Este tipo de paronomasia ha sido señalada por Ricardo Senabre, al estudiar determinados recursos estilísticos de la poesía de Blas de Otero<sup>24</sup>. De la misma forma que entre 4. *carbunclo* (rubí) y 13. *huri* podemos hablar de una equivalencia fonológica «no institucionalizada»<sup>25</sup>, pues se establece bien sobre el eje paradigmático, bien sobre la estructura léxica profunda (*carbunclo* = *rubí*, carbúnculo), en el caso que acabamos de indicar la paronomasia presenta una sola forma en la estructura de superficie que de inmediato nos sugiere la forma fónicamente semejante que quedó latente en el genotexto (*rosa*). La contigüidad del fonema /r/ de arrayanes hace aún más evidente este juego paronomásico, que intensifica más que nunca el intertexto latente, y nos lo saca veladamente a la superficie. La paronomasia cumple en este caso una función netamente intertextual y paragramática, y aparece combinada con la dilogía o antanaclasis metafórica: una sola forma en función disémica, cubriendo dos significados distintos. Si el anagrama guarda notables semejanzas con otros procedimientos como el acróstico o el palíndromo, observemos ahora que este último tipo de paronomasia está íntimamente emparentado con el calambur y, más aún, con la *silepsis intertextual* de Riffaterre<sup>26</sup>. Pero nuevamente es el propio contexto el que apoya este tipo de intertextualidad poético-lingüística y, junto a la literal, nos invita a realizar otra lectura retroactiva donde conmutemos *rosa* por *glosa*: *que el agua oculta entre arrayanes rosa*. Ciertamente el significa-

ingenio, de índole semejante al que estudiamos. Vid. DRAGO, Gerardo: *La sorpresa*, Madrid, CSIC, 1944, p. 141 («Recóndita»). Diego alude veladamente a la alcachofa con estos versos: «Yo no me atrevo a nombrarla / por si estropeo la estrofa. / Tú sabes que el nombre es árabe / y que rima —es claro— en 'ofa'».

<sup>23</sup> *Unos versos, un alma y una época. Discursos leídos en la Real Academia Española con motivo de la recepción de Manuel Machado*, Madrid, Editorial Diana, 1940, p. 73.

<sup>24</sup> «Juegos retóricos en la poesía de Blas de Otero», separata de *Papeles de Son Armadans*, 125, Madrid-Palma, 1966, pp. 140-141. Respecto a *glosa*, vid. «DRAE», página 667: «Glosar: hacer, poner o escribir glosas». «Glosa: explicación o comentario de un texto oscuro o difícil de entender». A lo largo del verso hay un vago efecto aliterativo que imita el «glu-glu» del agua.

<sup>25</sup> Vid. PAGNINI, Marcello: *ob. cit.*, p. 31.

<sup>26</sup> *Ob. cit.*, pp. 499-501.

do es bien distinto: *oculta* dejó de ser adjetivo para transformarse en verbo, pero la frase es plenamente válida, y sintetiza, como una sentencia crípica, el notable alcance hermético y la maravillosa intertextualidad del poema: *oculta* en el texto, como un enigma entre los arrayanes, estaba la rosa. El poeta dio al lector perspicaz los elementos suficientes para descubrirla, abriendo entonces el poema a múltiples lecturas, y a una inagotable polisemia <sup>27</sup>.

## B) *El código literario. Otras intertextualidades*

1. *La metáfora generadora*.—El paragramatismo indicado —basado en las recurrencias fónicas, en los puros significantes verbales— puede parecernos insuficiente, y todavía podemos dudar de la existencia de un intertexto oculto que, actuando en combinación con el fenotexto, transforme y amplíe radicalmente la significación del poema. En realidad, los fenómenos de intertextualidad no han hecho sino comenzar. Conviene que a continuación nos desplacemos a lo que al principio denominábamos literario *externo*. La intertextualidad significativa emerge ahora de aquellos textos ajenos al autor, con los que el poema que consideramos guarda estrechos vínculos, pues tales textos actúan no ya como simples «fuentes», sino como verdaderos generadores de la composición que analizamos, que viene a ser una transposición o transformación metafórica de aquéllos. La lectura lineal vuelve a quebrarse y —entre líneas, a la manera de un sugerente y significativo paréntesis— el texto remite al lector culto a otros textos anteriores o remotos. Así, cuando en el v. 11 de la composición leemos *surges fresca, lozana y graciosa*, los tres epítetos nos remiten de inmediato a su paradigma retórico-literario. Y surge ante nosotros el célebre soneto de Espronceda a la rosa:

Fresca, lozana, pura y olorosa, / gala y adorno del pensil florido, / gallarda puesta sobre el ramo erguido, / fragancia esparce la naciente rosa. // Mas si el ardiente sol lumbre enojosa / vibra del can en llamas

<sup>27</sup> Cierto que en numerosos textos —incluidos los científicos— podríamos encontrar recurrencias fónicas, sintácticas, etc.; también es cierto que sobre cualquier texto podemos «inventar» juegos anagramáticos. Pero en ambos casos su expresividad es nula o casi nula, pues esas recurrencias no guardan relación significativa con el contexto semántico que las rodea. Su valor, si alguno tienen, obedece únicamente a una satisfacción de expectativas y a un control estricto de la información. Vid. ALAIN DE BEAUGRANDE, Robert: *Information, expectation, and processing: on clasifying poetic texts*, «Poetics», 7, 1, Amsterdam, North-Holland, March 1978, pp. 39-40: «The applicable text type frame 'Science text book' would cause readers to disattend many recurrences and relationships which readers of poetry would be impelled to register (...) The tendency to overlook consciously the feature recurrences of non-poetic textes may be defined as a type of frame defense».

encendido, / el dulce aroma y el color perdido, / sus hojas lleva el aura presurosa<sup>28</sup>.

Las semejanzas formales, léxicas y temáticas saltan a la vista y no precisan comentario. El texto de M. Machado es una llamada al texto de Espronceda, del que supone una transformación evidente. Estamos ante un *pastiche* expresivo: reproduciendo sintagmas literales de Espronceda, continuando el mismo *topos* temáticos (la oposición SOL, FUEGO / ROSA), observemos, sin embargo, que Machado invierte el desarrollo y la significación final del poema, rompiendo el tópico de la fugacidad de la belleza que simboliza la rosa —tópico en el que aún se mueve Espronceda, continuando la tradición de nuestros grandes poetas barrocos. Al contrario: en el soneto de Machado la rosa final surge inalterable por encima de la destrucción y el estío, y parece crecer y alimentarse a expensas de la llama, el calor, las metamorfosis y los cambios que el ciclo solar provoca. Como un amante o un Cupido, el sol clavó su dardo en la tierra húmeda y surgió el hermoso milagro. Es la rosa que brota más allá de lo accidental y lo perecedero, símbolo de la belleza perdurable y eterna. Notemos que se ha producido la imitación y ruptura de un código retórico previo, en un logrado *pastiche*, pleno de intertextualidad significativa. Pero la aparición del texto subyacente, que opera desde el genotexto, ilumina y amplía la significación total del poema: el cruce entre el genotexto (*rosa*) y el fenotexto (*mujer*) provoca una metáfora que, aunque tópica, va a constituirse en motor de la enorme y ambigua plurisignificación que va a ir adquiriendo el poema. Es decir, la equivalencia metafórica TU = ROSA = MUJER y, simultáneamente, TU = MUJER = ROSA. Se trata de una metáfora común, incluso lexicalizada en expresiones como *estás fresca como una rosa, pareces una rosa, estás más guapa que una rosa, (ella) es un rosa*. Desde Ronsard ha sido enormemente explotada por la poesía de todos los tiempos, hasta convertirse en un lugar «banal», en un puro tópico literario. La aparición de esta metáfora es frecuente en otros textos del mismo M. Machado<sup>29</sup>. Los semas comunes —culturalizados y codificados— pueden ser fácilmente entrevistados: 'gragilidad', 'gracia', 'belleza', 'perfume', 'amor', 'frescura', 'flor', 'espinosa'... Pero el texto ya se presta a dos lecturas simultáneas, que no se excluyen sino que se entrecruzan metafóricamente y, en última instancia se confunden: mu-

<sup>28</sup> *Poesías líricas y fragmentos épicos*, ed. de Robert Marrast, Madrid, Castalia, 1970, pp. 121-122. Vid. también MACHADO, M.: *Alma. Apolo*, ed. de Alfredo Carballo Picazo, Madrid, Alcalá, 1967, p. 81. Carballo Picazo observa en su estudio la relación del poema «Antífona» con «Jarifa en una orgía», de Espronceda; dicha relación ya había sido señalada por Moreno Villa. Añadamos la que advertimos en nuestro texto, mucho más clara y significativa.

<sup>29</sup> Vid. *Poesía*, ob. cit., p. 45, «La alcoba», p. 60, «La primavera» y p. 88, «La Venus del hogar», de *Caprichos* (195); p. 272, «Musica di camera» y p. 282, «Madrigal a una bella desconocida», de *Ars moriendi* (1922). En este último poema la rosa ya adquiere caracteres netamente simbólicos.

jer y rosa. Ambas cumplen todos los requisitos que exige el contexto: la mujer tiene labios de rubí, es bella y valiosa como esa gema (*carbunclo, tesoro*); la rosa, roja y bella como el rubí, es el «tesoro» de los jardines<sup>30</sup>. A ambas les convienen naturalmente epítetos como *esbelta, ligera, indecible, única, fresca, lozana y graciosa*. La bella surge en el poema envuelta en finos tules (10. *de linón entre cendales*), que se vuelven metafóricos en la rosa: en el espacio poético ésta surge entre el tenue velo del vapor y la bruma estivales (fruto de la unión entre contrarios, de las bodas del fuego y del agua), como si estuviera tenuemente velada por un delicado cendal de lino. No hace falta insistir: resulta también obvio que ambas son pertinentes y simultáneas en los símiles que coronan el poema. Al igual que la mujer —y fundida con ella— la rosa surge como un surtidor ('esbelta', 'ligera', 'fresca'), o como hurí (rubí) de los jardines. Observemos que en virtud de la intertextualidad significativa, 13. *cantos orientales* entraña, al igual que 4. *carbunclo* («ántrax», «rubí») y que el *tú* enfático y anafórico del primer terceto («mujer», «rosa») una nueva dilogía o antanaclasis («canciones», «poemas», «piedras de cantería»). La mujer y la rosa surgen como la hurí en los cantos orientales. Pero la rosa puede a su vez surgir como la bella «hurí» de los trabajos de cantería. En efecto: en los trabajos de construcción y ornamentación árabes no es raro encontrar, labradas en piedra, rosas más o menos geométricas, que ocupan una posición central en el laberinto de los arabescos. Otro tanto puede decirse del gótico, donde el esquema geométrico de la rosa servía además de modelo a la construcción de vidrieras y rosetones.

2. *El símbolo amplificador*.—Y de la metáfora generadora pasamos ya a la amplificación simbólica. Aunque desconociésemos los amplios valores simbólicos que encarna la rosa en un contexto sociocultural determinado (pasión sexual, amor, consumación, plenitud, belleza, obra, eternidad, armonía, pero también dolor, caducidad, muerte y quebranto), bastaría con acudir al contexto literario inmediato al texto que comentamos para hacer ostensibles —por esa intertextualidad literaria de índole *externa*— las significaciones simbólicas, y no sólo impresionistas, que recorren todo el poema. Recordemos el soneto «Artemis», de Gerard de Nerval, donde una dama nos presenta una «rose trémière» —rosa morada, símbolo de la resurrección y de la muerte<sup>31</sup>. En Verlaine —a quien Machado tradujo, y del que recibió

<sup>30</sup> Vid. LOPE DE VEGA: «La Gatomaquia», en *Rimas de Tomé de Burquillos*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1976, p. 119: «cual suele amanecer purpúrea rosa / entre las hojas de la verde cama, / rubí tan vivo que parece llama»; HUMORRO, Vicente: *Altazor*, Madrid, Visor, 1978, p. 51: «Después del corazón comiendo rosas / Y de las noches del rubí perfecto»; o en «Pregón de las flores», del mismo M. Machado, apud G. Diego, *ob. cit.*, p. 209: «Rosas son / la frescura de los huertos / y los labios entreabiertos, / la esencia de los rubies».

<sup>31</sup> *Las quimeras y otros poemas*, Madrid, Visor, 1974, p. 34: «C'est la Mort -ou la Morte... O délice! ô tourment! / La rose qu'elle tient, c'est la rose trémière».

positivas influencias— la rosa aparece con valores simbólicos, y cuando queda implícita se combina con juegos paragramáticos<sup>32</sup>. Al estudiar las imágenes de Yeats, Northrop y Frey ya nos indicaba que «la meta del camino del amor es generalmente la belleza en una u otra forma, con frecuencia una belleza ideal que combina la figura *allegro* de la doncella prisionera o durmiente con el sentido *penseroso* de la armonía y el orden. El Santo Grial es el símbolo medieval de esta meta, que tiene asociaciones femeninas en su forma de cáliz y en sus funciones de proveedor de alimentos y recipiente del cuerpo o la sangre de Cristo. El símbolo correspondiente en la poesía primera de Yeats, es la rosa, símbolo de la pasión sexual, como el lirio lo es de la virginidad. Como dice Yeats, un símbolo al que corresponde también la belleza intelectual de Shelley, salvo que él lo ve 'como sufriendo por el hombre y no como algo que se persigue y se ve en lontananza'. La frase implica, entre otras cosas, la interconexión de los símbolos de Eros y Adonis. La rosa está en la cruz del tiempo, igual que en 'los dos árboles', el de la vida se refleja en el de la muerte»<sup>33</sup>. No sólo Yeats: viniendo a los grandes poetas españoles contemporáneos de M. Machado (poetas que perpetúan determinados aspectos del simbolismo), vemos que la sinonimia *rosa-mujer-Obra* traspasa, como indica Oreste Macrí, la obra entera de Juan Ramón Jiménez<sup>34</sup>. Pero también Antonio Machado (recordemos los valores simbólicos de poemas como «Rosa de fuego») y otros modernistas, como el Valle-Inclán de *El pasajero*, en cuyos textos, como en éste de M. Machado, la rosa adquiere valores simbólicos de carácter ocultista<sup>35</sup>. Incluso poetas

re. // Sainte napolitaine aux mains pleines de feux, / Rose au coeur violet, fleur de Sainte Gudule.

<sup>32</sup> *Poesía completa*, I, Barcelona, Ediciones 29, 1977. Baste algún ejemplo: en *Sagesse* II, IV, 4 (p. 285) Dios es «La Rose / Inmense des purs vents de l'Amour». En «Le rossignol», de *Paysages tristes* (p. 67), cuando todo enmudece no se oye «Plus rien que la voix célébrant l'Absenté»: es el trino del ruiseñor, cantando a la «Ausente». Observemos el anagrama *rose*; la «Ausente» es la rosa.

<sup>33</sup> «El remate de la torre: un estudio de las imágenes de Yeats», en *La estructura inflexible de la obra literaria*, Madrid, Taurus, 1973, p. 353.

<sup>34</sup> *La obra poética de Jorge Guillén*, Barcelona, Ariel, 1976, p. 35: «La cosa naufraga en el libro del Yo; ejemplar sinonimia es *rosa-mujer-Obra*. Y en nota a pie de página añade: «Hemos citado de *Belleza* de Juan Ramón: 'Obra; / pétrea mujer desnuda, hermosa piedra mía' (...); obsérvese ahora la relación unidad-pluralidad en la rosa: 'Todas las rosas son la misma rosa, / ¡amor!; la única rosa; / y todo queda contenido en ella, / breve imagen del mundo, / ¡amor!, la única rosa' (*Poesía*, 69, p. 939); 'estas grandes rosas granas / son tú —unas cuantas tus frescas, desnudas—, / que andan por mi cuarto' (*Piedra y cielo*, 86, p. 919). Pero la *Obra* es 'flor mía' (*Belleza*, 1, p. 1017), como las 'rosas puras' son 'palabras verdaderas', y la 'palabra mía eterna' es 'flor sin tallo', y la palabra justa y viva es 'rosa vaciada en el lucero'; se podría continuar hasta el infinito». Macrí cita a Jiménez por la ed. *Libros de poesía*, Madrid, 1957.

<sup>35</sup> Vid. GULLÓN, Ricardo: *Direcciones del modernismo*, Madrid, Gredos, 2.ª ed., 1971, p. 111: «Según afirma en una de sus composiciones —*Rosaleda*—, le fue revelado el secreto de 'los números dorados' y en consecuencia el del verso pitagórico. En *La rosa del sol*, traspasado por el fuego de Apolo, inspirado por la geometría, se animaba a cantar 'el Pitagórico, Yámbico, Dorado Número del Sol' (...) y

del 27 como Lorca, en cuya «Oda a Salvador Dalí» simboliza la obra y los materiales artísticos —pero ya en conflicto surrealista con la rosa concreta de los jardines<sup>36</sup>. Si acudimos al propio M. Machado, veremos que numerosos textos aluden explícitamente al valor simbólico de la rosa. Baste señalar «Adelfos», de *Alma* (1898-1900), donde el poeta escribe estos versos bien significativos: «En mi alma, hermana de la tarde, no hay contornos.../ y la rosa simbólica de mi única pasión/ es una flor que nace en tierras ignoradas/ y que no tiene aroma, ni forma, ni color»<sup>37</sup>. En fin, creemos obligado aludir aquí al soneto «Piedra preciosa», de *Phoenix*, pues se trata de un texto paralelo y complementario del que analizamos, en un claro juego de conexiones y de intertextualidad significativa<sup>38</sup>: poema posterior a «Verano», culmina y desarrolla el mismo tema con procedimientos y léxicos semejantes, y aunque diametralmente opuesto en su signo congelado y frío —su correlato es la transparencia adamantina— invoca a «Verano» como genotexto y contrapunto. La intertextualidad literaria externa o interna nos conduce así a ver en la metáfora generadora (MUJER = ROSA, ROSA = MUJER) una ulterior proyección simbólica que amplía considerablemente las semias del texto: símbolo de la pasión erótica, de la *magna mater*, de la belleza, de la armonía, de la realización y de la obra, emergiendo y alimentándose de la consumación, del juego, de la destrucción y de la muerte que la purifican con sus sacrificios, la clave simbólica de la rosa mística se convierte a su vez en el centro de una hermética y soterrada alegoría de origen alquímico, que no hace sino reproducir, en una vasta metáfora, determinados fenómenos naturales típicos del estiaje<sup>39</sup>.

3. *¿Una alegoría ocultista?*—Del símbolo a la alegoría no hay más que un paso: la alegoría parte de una clave simbólica, que es minuciosa-

en *Rosa métrica* fundía con el impulso erótico las alusiones a la geometría y al número celeste».

<sup>36</sup> Vid. LIE, Paul: *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972, pp. 91-92. En página 94 insiste: la rosa es «el material de la creación artística».

<sup>37</sup> *Ob. cit.*, p. 7. Vid. «Secretos. Antífona», del mismo libro (pp. 16-17), o «Don Miguel de Mañara. Vicentelo de Leca», de *Museo* (1910) (p. 147).

<sup>38</sup> *Ob. cit.*, p. 348: «Acabe —como mustias las flores, como exhausto / el arroyo, en la hora del pleno sol de estío— / la canción empezada al alba, con el fausto / primaveral... y sea éste el instante mío. // Instante claro y puro, como fino diamante / deslumbrador, de aristas duras, fascinadores / cambiantes y facetas en donde, rutilante, / brilla el paisaje muerto y helados los amores. // Muera la dulce flora que germinó en el fondo / del alma inquieta. Entonces, jardín el alma era, / tendido a las caricias del astro matinal. // Ya es la hora en que cuaja, del ánima en lo hondo / en la terrible sima de la dura cantera- / con su cruel belleza geométrica el cristal». En relación con este poema, vid. BROTHERSTON, Gordon: *Manuel Machado. A reevaluation*, Cambridge University Press, 1968, p. 48.

<sup>39</sup> Vid. PIGNINI, M.: *Ob. cit.*, pp. 61 y ss.: «El gran fenómeno de la sugestión semántica está constituido por el símbolo, en el que se libera una intensa energía connotativa con amplias ramificaciones en un ámbito sociocultural, y raíces profundas en un fluido psíquico resistente a las distinciones lógico experimentales». Idem, vid. BOUSOÑO, C.: *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977.



mente desarrollada en metáforas correlativas. Teniendo en cuenta algunos de los procedimientos paragramáticos empleados en la composición —tales como el anagrama, o la paronomasia intertextual y dilógica— y la implícita y significativa invocación a otros textos, hay indicios suficientes para pensar que el poema se ha ido diseñando con una decidida voluntad de hermetismo y misterio, para significar, en última instancia, algo aparentemente «irracional» o trascendente, reservado acaso a lectores culturalmente «iniciados». Por tanto, no resulta descabellado pensar que nos encontramos ante una cierta alegoría ocultista, de vagos perfiles alquímicos. Ricardo Gullón ha insistido sobre el notable interés y vinculación que los poetas modernistas tuvieron respecto al pitagorismo y todo género de corrientes ocultistas<sup>40</sup>. Como indica Octavio Paz, «la nostalgia de la unidad cósmica es un sentimiento permanente del poeta modernista»<sup>41</sup>. Gordon Brotherston alude indirectamente al carácter «esotérico» de la flor simbólica en la obra de M. Machado, al resaltar la profundidad y la riqueza de connotaciones diversas que adquiere en su obra: «These possibilities are fully exploited in 'Eleusis' and 'Lirio' and occur thematically ('una flor que nace en tierras ignoradas') throughout his work, from his earliest to his latest period. A useful way of approaching this theme is to compare 'Lirio' with 'Gerineldos, el paje', two poems with the same subject but differently developed»<sup>42</sup>. Gillian Gayton —que advierte los indudables influjos de simbolistas y decadentes franceses en la obra de M. Machado—, refiriéndose a la rosa simbólica del poema «Adelfos», escribe: «La rosa simbólica de la tercera estrofa es la 'ose mystique' que preveían los devotos de la Rosa Croix como la última revelación de la belleza que es Dios, y que llegó a ser la 'Rose of all the world' de Yeats. Al llegar Machado a París era ya una imagen corriente. La emplea Dubus en 'In memoriam', y los héroes de Rachilde anhelan 'fleurs impossibles'. Darío en su prólogo a la segunda edición de *Del amor, del dolor y del vicio* (1901) de Carrillo, la describe así: 'Allí, en la *serre* extraña junto a los cultivos de flores raras [Carrillo], piensa a menudo en una flor inaccesible que no se encuentra sino entre los asfodelos de la próxima

<sup>40</sup> *Direcciones del modernismo, ob. cit.*, p. 106: «No siendo hombres de sistema, sino artistas enfrentados con una crisis espiritual de insólitas proporciones, buscaron en el pasado confortación y orientación, sin negarse a nada: misticismo cristiano, orientalismo, iluminismo, teosofía, magia, hermetismo, ocultismo, kablismo, alquimia... La nómima de doctrinas puede alargarse fácilmente pues la inquietud modernista buscó por todas partes caminos de perfección diferentes de los impuestos por las ortodoxias predominantes».

<sup>41</sup> *El caracol y la sirena*, en «Revista de la Universidad de México», diciembre, 1964, p. 8.

<sup>42</sup> *Manuel Machado. A revaluation, ob. cit.*, p. 110. En pp. 111 y ss., refiriéndose a la rosa simbólica de «Adelfos», Brotherston advierte que esta suerte de trance místico por la belleza y la paz en una tierra lejana fue dramatizado por Machado en «Eleusis» donde, indirectamente, esa paz era identificada con la muerte. El autor la asocia con la peregrinación a Eleusis y los cultos de Ceres. Idéntico estado de trance místico podemos encontrar en el espacio de los tercetos de «Veranos».

existencia. Es la rosa de Dios, la rosa de Verdad, la rosa que solamente uno mismo puede reconocer y cortar, ardiente de un fuego blanco, y talismánica entre la hoguera divina'. No es de extrañar que emplee la imagen también Carrillo (...) Machado contrasta esta flor ideal y sin perfume con el nardo, símbolo de los sentidos en 'Adelfos' y en 'Gerineldos, el paje'»<sup>43</sup>. Pero lo que a nosotros nos interesa advertir ahora es que un determinado sistema de signos —el ocultismo— aflora intertextualmente en el texto, y se vuelve también significativa, en coherente y cerrada conexión con los otros niveles que indicábamos. Y penetra hasta tal punto que parece tejer una borrosa alegoría de la obra alquímica. La alquimia —ciencia de origen árabe— informa, en su versión interna o esotérica, numerosos aspectos del sufismo, de la mística cristiana, de la cábala, del Temple, de los rosacruces... Los arabismos léxicos (4. *jara*, 5. *retama*, 14. *huri*, 14. *arrayanes*)<sup>44</sup> contribuyen a formar una delicada atmósfera sensual, entre oriental y andaluza, que, en algunos instantes, llega a evocar el jardín edénico (12. *surtidor*) o la salmodia del almuédano en el minarete (a través de una nueva intertextualidad paragramática que aprovecha disémicamente la aliteración en /l/ del v. 7: *que al amid ol al en guad el allam*: observemos cómo estos sonidos imitan la lengua árabe y evocan, en calambur, otro texto subyacente). No son extrañas estas connotaciones en un autor plenamente andaluz, que en más de una ocasión reivindica y exalta los temas y las raíces árabes de su cultura<sup>45</sup>. Esta alegoría de origen alquímico se funda en la oposición léxico-semántica inicial que atraviesa el poema: de un lado el fuego (sol, león, oro y azufre, espíritu, calor, fijo y sólido, color rojo, principio masculino y activo); de otro, el agua (luna, vegetación, plata, alma, frío, alado y volátil, principio femenino y pasivo). De la unión o cruce de ambos surge esa rosa mística y eterna, conciliación y rebasamiento de los opuestos —sobre los que triunfa, y a cuya acción, como la salamandra, permanece míticamente inalterable. Al contrario: la acción solar la purifica y acendra. En efecto: el primer cuarteto, partiendo de fenómenos naturales, traza una cierta alegoría del *solve et coagula* alquímicos: fuego y agua, al unirse vio-

<sup>43</sup> *Manuel Machado y los poetas simbolistas franceses*, Valencia, Bello, 1975, páginas 55-56.

<sup>44</sup> Vid. EGUILAZ Y YANGUAS, Leopoldo: *Glosario etimológico de las palabras españolas de origen oriental*, Madrid, Atlas, 1974, pp. 281, 430, 482 y 424. Añadamos *límón*, en la otra variante del poema.

<sup>45</sup> *Ob. cit.*, «Adelfos», p. 7: «Tengo el alma de nardo del árabe español». La insistencia en el léxico y en los temas árabes es frecuente en su obra. Vid., por ejemplo, «Oasis», de *Alma* (p. 14). Conviene señalar otras intertextualidades *internas*: en «Verano», de *Phoenix*, p. 334: «Quemados / jarales»; en «Una estrella», de *Caprichos*, p. 66: «Es una huri española, / es una granadina»; en «Prosa», de *El mal poema*, p. 122: «Silvestre flor de cardo; / poema gris o pardo»; *arrayanes* (flor sagrada de Venus, símbolo laberíntico del amor) reaparece en «Jardín neoclásico», de *Museo*, p. 150, y en «Lirio», de *Alma*, p. 29; en fin, el *agua oculta* del último verso reaparece en «Canto a Andalucía», de *Phoenix*, p. 331: «Granada, / agua oculta que llora».

lentamente, se disuelven en vapor (agua quemante, fuego húmedo), y se inicia la solidificación y coagulación de la obra (pues en la simbología de la alquimia términos como *obra*, *piedra filosofal*, *mujer* y *flor* son equivalentes, y están en relación sinonímica): *es el instante/ en que el carbunco cuaeja su tesoro*<sup>46</sup>. Bajo la forma de vapor gaseoso hace su aparición el principio fundamental y vital del mercurio<sup>47</sup> («agua oculta», «agua de vida»). El segundo cuarteto alude a la etapa de «fijación» y purificación alquímica a través del fuego: la combustión, en el atañor u horno alquímico, vuelve a ser alegoría de los fenómenos naturales del ardor, la calcinación y el estiaje<sup>48</sup>. Por fin, en el primer terceto, surge la «flor de oro», la rosa escarlata, culmen y fusión de la obra alquímica, para cuya aparición la mujer desempeña el decisivo papel de reveladora y medianera<sup>49</sup>, a la manera de «Nuestra Señora» (*magna mater*, Virgen, Sofía), pero también como compañera erótica inseparable. *Fuente y agua oculta* vuelven quizás a remitirnos al principio vital del mercurio, al manantial de la juventud y de la vida eterna. Con una

<sup>46</sup> Vid. BURCKHARDT, Titus: *Alquimia*, Barcelona, Plaza Janés, 1971, pp. 29, 92, 97-100. En la página 37 nos advierte que la alquimia «observa el juego de las fuerzas del alma desde un punto de vista puramente cosmológico y trata al alma como si fuera una 'materia' que se hubiese de purificar, disolver y cristalizar de nuevo». Página 103: «El oro es el centro de todos los metales; la gema el de las piedras; la rosa o el loto el de las flores». Sobre la *conunctio oppositorum* de que parte el proceso alquímico, vid. pp. 119-122 y 155-173.

<sup>47</sup> Vid. BURCKHARDT, T.: *ob. cit.*, pp. 102, 111, 181 y 185-186.

<sup>48</sup> BURCKHARDT, *ob. cit.*, p. 118: «La sublimación (...) La clarificación (...) La destilación (...) La calcinación (...) Las materias volátiles pueden 'fijarse' y solidificarse sometiéndolas a la acción del fuego». Sobre las etapas de la obra vid. páginas 238 y ss. Tras el ennegrecimiento y el blanqueo sobreviene el enrojecimiento (*iosis*, *rubedo*: fijémonos en su raíz etimológica común con *rubí*, *rojo*). Con la ceniza producida por la calcinación o combustión se fija y cristaliza el proceso. Sobre esta etapa del proceso. vid. el col. *Alquimia y ocultismo*, Barcelona, Barral, 1973, pp. 44, 119-134 (sobre textos de Flamel). El fuego puede encenderse «con la espada» (v. 1: *puñal de oro*). Esta espada desnuda y resplandeciente es la piedra en blanco, que para conseguir la purificación realista diversos 'empapamientos' en el principio húmedo. El empapamiento corresponde a una cocción: «Empapa pues y tñe hasta que la criatura sea fuerte y robusta para luchar contra el agua y el fuego». Esta complicada operación de blanqueamiento o purificación se realiza «coagulando lo que antes has disuelto». Páginas 134-135: después de una larga y fuerte calcinación, flor o piedra tomarán «el color rojo anaranjado, y luego el perfecto rojo de laca». Sobre la equivalencia *flor - mujer - obra*, vid. pp. 33-34 y página 141 (Flamel): «La mujer, o sea, nuestra piedra».

<sup>49</sup> Vid. BURCKHARDT *ob. cit.* p. 208. Sobre un texto de Nicolás Flamel relativo a los procesos de la obra vid. p. 223: «En la quinta hoja había un rosal florido que crecía en un hermoso jardín (...) A sus pies brotaba una fuente de agua muy blanca, que se precipitaba más allá del abismo (...) La fuente del mercurio brota del reino de la materia prima, junto a las raíces del rosal del alma, protegido por el tronco hueco del roble del cuerpo. El agua de vida discurre por doquier, pero nadie la encuentra, nadie excepto el sabio que la sopesa». Sobre la alquimia nos remitimos también a dos obras clásicas: JUNG, C. G.: *Psicología y alquimia*, Buenos Aires, 1957; y ELIADE, Mircea: *Herreros y alquimistas*, Madrid, 1959. Sobre ocultismo y literatura, vid. A. AZCÚY, Eduardo: *El ocultismo y la creación poética*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1966.

mezcla de sensualidad y misticismo, el poema parece representarnos la aparición indecible de esa *rosa simbólica*, acariciada y buscada a lo largo de toda la obra de Machado, por lo que el soneto tiene una función intertextual insoslayable.<sup>50</sup>

III. Y ya terminamos. Pero aún podría formulárenos una interrogación, no exenta de ironía: ¿no habremos sido engañados por un espejismo, como los que produce el sol del verano al refractar sobre el asfalto de las carreteras? Pudiera ser, pero los pasos que guiaron nuestro sucinto análisis y glosa nos conducen a opinar lo contrario. Fuimos del nivel fónico al contexto léxico-semántico (paragramatismo, paronomasia, calambur, dilogía). Del conjunto del texto a su co-textualidad literaria (*pastiche*, tópico, símbolo). De la co-textualidad literaria a sistemas de signos extralingüísticos, pero operantes en el texto, como los fenómenos de la naturaleza y la alquimia (metalogismo, simbolismo, alegoría). La equivalencia metafórica o la contigüidad metonímica fueron siempre los ejes sobre los que descansaba todo tipo de operaciones. Entendimos que el análisis de la composición literaria exigía esa constante confrontación entre texto y contexto: desde su peculiar «gramática», hasta sus últimas repercusiones semiológicas<sup>51</sup>. Ciertamente: la ambigüedad y la polisemia crecientes fueron acompañándonos a cada paso, como correspondía a la función poética del mensaje<sup>52</sup>. Y lo que acaso sea más decisivo: la coherente intertextualidad se hacía más y más significativa, hasta provocar un poderoso *extrañamiento* y enriquecer el poema con una multiplicidad de significaciones y lecturas que, seguramente, no hemos siquiera agotado. Para ello, tuvimos que saltar de la lectura lineal y mono-

<sup>50</sup> Que esa rosa alegórica aluda a la rosa mística de los rosacruces puede parecernos un corolario obligado, por el sincretismo de su simbología. Vid. SÁNCHEZ DRAGÓ, Fernando: *Gárgoris y Habidís. Una historia mágica de España*, 2.ª parte, Madrid, Peralta, 5.ª ed., 1979, p. 256: «Rosacruz: ¡qué escurridero! Es la respuesta de la tierra al resplandor del sol: así la define Jung. El resultado de una convergencia erótica (se diría) entre el calor del astro padre y la fecundidad de la rosa madre y nutricia. O sea: la flor, la flor en todas sus formas, la flor de oro de los alquimistas chinos, la flor heliocéntrica de los *parsis*, la flor múltiple de la Cábala, la flor egipcia del renacer, la flor dionisiaca y eleusina de la *rosalia*, la flor sentimental de Cupido, la flor cátera del *Roman de la Rose*, la flor hindú de Lakshmi, la flor turquí de los poetas románticos y, por supuesto, la flor del Temple, que durante varios siglos permaneció colgada en concejos y asambleas de muy diversas índole, conminando a los asistentes a guardar en secreto cuanto allí, *sub rosa*, se trataba».

<sup>51</sup> Vid. A. VAN DIJK, Teun: *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, pp. 169-177, 188-194 213-226 y 323-324.

<sup>52</sup> Vid. JAKOBSON, Roman: *La lingüística y la poética*, en *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 160-161: «La supremacía de la función poética sobre la referencial no destruye tal referencia, sino que la hace ambigua. Un mensaje con doble sentido encuentra correspondencia en un hablante, un oyente o una referencia desdoblados».

lógica a la intertextual y paradigmática. La estructura y, sobre todo, la significación del poema así lo exigían: quedarnos en la lectura plana y lineal de superficie hubiese sido como cercenar y mutilar las múltiples posibilidades que la «literalidad» del texto entrañaba, invitando al lector a resolver un enigma, y a una descodificación recreadora, lúcida y activa.

Cáceres, 23 de abril de 1980, día de San Jorge.

CÉSAR NICOLÁS