

Anagrama / Anamorfosis

FERNANDO R. DE LA FLOR
Universidad de Salamanca

La determinación por encontrar sólidos principios de paralelismo entre las artes, ha gobernado la investigación interdisciplinar de todo el siglo XX. La «invención» misma de esa nueva ciencia denominada «iconología», es perfecto símbolo de una práctica hermenéutica que trata de unir, en este caso, el nivel de la figuración plástica que aparece en la superficie, con el texto latente que la determina y explica, desde la estructura profunda.

La lógica de la visión se hermana así con otras lógicas, lingüísticas, literarias *in extenso*, contribuyendo a crear la obra de arte en tanto que suprema articulación de códigos.

La explotación de los viejos tópicos heredados de la clasicidad, supone que el campo de la interrelación y hermanamiento de las «musas gemelas» ha sido batido y sus piezas cobradas, con profusión inusitada en otros tiempos. La referencia a Horacio y a su, todavía, ambiguo lema *–ut pictura poesis–* ha estado omnipresente, como una suerte de frontis por el que penetrar en una superior comprensión del arte, en lo que son no sólo sus productos, sino también su *modus operandi*. En un segundo plano, pero también activas, han estado otras consideraciones legadas igualmente por una clasicidad que ha emitido su dictamen sobre el asunto en forma de aforismos, aparentemente irrefutables: así el concepto retrógrado, anaclicico de Simónides, para quien la poesía es una pintura elocuente y la pintura una poesía muda. Así sucede también con el axioma que relaciona a las artes, convertidas en «gemelas», esta vez por el dispositivo creador de la *mimesis*.

Todo este gigantesco trabajo de exploración de reinos comunes, de interferencias y fuentes cruzadas, que de modo singular se establecen entre la poesía y la pintura, pero que también pueden trazarse entre la retórica y la arquitectura, la caligrafía y el dibujo, la música y la literatura..., ha generado ese ambiente de mixtura de códigos, esas obras *en deriva*, que constituyen el centro mismo de lo que es la producción

artística de nuestro tiempo y, consecuentemente, de lo que son los modos de análisis y comprensión que la modernidad ha inaugurado como instrumento hermenéutico del legado de la historia. Hoy, por doquier, ese principio de transterritorialidad parece una determinante del arte contemporáneo, pero conforma también —y por eso hoy nos interesa— una de las direcciones que la crítica de continuo explora cuando se trata de las producciones del pasado.

Por un lado, pues, se han producido, y hemos reconocido como tales, largas series de objetos culturales que transitan los códigos específicos de las disciplinas y modos de representación a que dicen pertenecer, y cuya percepción analítica se abre a partir del trabajo realizado por las vanguardias europeas de las primeras décadas del siglo. Estas vanguardias, en lo literario redescubren el caligrama, el emblema, la poesía mural..., predicando una interpenetración de los códigos propios de cada lenguaje; interpenetración cuyo apóstol máximo tal vez sea en nuestro tiempo un Marcel Duchamp.

Tal ciclo vital se cierra en nuestro mismo hoy, con esa recepción que la pintura ofrece al mensaje lingüístico, integrándolo plenamente en su materialidad, cuando no también en el punto de partida mismo de lo que es su «concepto» o «idea». Los ejemplos de Magritte o Apollinaire, en esos comienzos rupturistas, o los de Finlay o Dalí (por no mencionar a las mismas agencias publicitarias de hoy), en este final posmoderno, que recoge y antologiza *sobre todo* esas conjunciones entre artes, bastaría para demostrar que gran parte del arte del siglo ha discurrido por las líneas que marca una reconciliación de los distintos dispositivos productivos (y aquí, es claro, nos interesan los propiamente lingüísticos, literarios y los plásticos). Detrás de todo ello, se situaría esa ambición moderna por lograr la obra de arte en deriva, en metamorfosis permanente, concebida tanto para la mirada lectora como para la visión plástica. Mirada a la que se desafía *poniéndola en abismo*, obligándola a transitar de lo *visto* a lo *leído*; de la imagen distorsionada, plástica de la letra, a la letra que termina por componer una figura.

Esto en lo que atañe a los mecanismos mismos que dan cuenta de la producción de la obra de arte plástica o literaria, pero es obvio que toda esa superestructura depende de unos modos de análisis, de recepción, en sentido extenso, que unas nuevas hermenéuticas han abierto para nosotros. La producción vanguardista de arte mixto, caminó, de hecho, de la mano de otra vanguardia, en este caso dedicada a estudiar las implicaciones que los tratamientos icónicos tendrían, singularmente con el discurso literario y científico o, lo que es lo mismo, con la organización misma del saber y del imaginario de las épocas de referencia.

Panofsky, Warburg, Gombrich..., los creadores modernos de la *iconología* como formación conceptual que predica la unidad sustancial de las artes —o, al menos, una parcial combinatoria de sus códigos—, abren los ojos contemporáneos a esa permeabilidad e interdependencia que ya nunca más será posible negar.

El trabajo analítico de aquellos pensadores de la forma, produce una revolución decisiva en los modos de consideración de las producciones simbólicas; creando, asi-

mismo, un metadiscurso desde el que reflexionar sobre el sentido de la producción de arte. Y, sin embargo, debemos tal vez también decir que su cobertura, tan amplia, su ambición totalitaria y casi universalista no hace sino revelarnos hoy, para quienes, querámoslo o no somos sus herederos, que ese dominio ha sido realizado por una anexión de no bien conocidos fragmentos, hacia los que hoy parece necesario volverse en una demanda de mayor concreción y verdad.

En efecto, más acá de esas reivindicaciones maximalistas hacia considerar la confluencia y coexistencia de la poesía y la pintura; más acá, todavía, de esa retórica que gusta identificar el pincel con la pluma y convertir al uno en metáfora de la otra y más acá, sobre todo, de la evidencia de una intertextualidad que ofrece como fuente del cuadro la obra literaria y/o, más raramente, como fuente del texto su pre-texto pictórico o plástico, más acá, entonces, se encuentran una serie de procedimientos, limitados, puntuales, extremadamente «técnicos» en cada disciplina en la que juegan.

Estas operatividades, tecnologías o, más extensamente, esto que podemos denominar «procedimientos», tienen su propia historia –no siempre detectada o analizada–, pero de la cual hoy es posible afirmar que representa, para quien lo quiera ver así, el verdadero lugar donde se opera una *conniunctio* de lo legible y lo visible.

Cierta inexperiencia contemporánea en lo que es la identificación de estos mecanismos, ha provocado, y es sólo un ejemplo, que los caligramas de la vanguardia europea de las décadas de los años diez y veinte hayan podido pasar como un verdadero «invento» del espíritu moderno. De este modo, uno de los lugares más sólidos donde la interrelación de las artes se producía –la poesía visiva, visual– quedaba despojado así, súbitamente, de una larga historia trenzada minuciosamente desde los *technopaegnia* de la *Antología griega*, pasando también por el uso que de lo caligráfico hizo el Barroco.

Otro de estos procedimientos que evidenciaban desde siempre hasta que punto se podía llevar el asunto de la reciprocidad y paralelismo entre las artes, provenía de la retórica. En la *écfrasis* –pues de tal figura se trata– la palabra apresada, diríamos, la obra de arte de índole plástica en su materialidad, en su configuración y forma, aportando la más cierta descripción de ella, si exceptuamos la que la obra realiza (pero esta vez mudamente) de sí misma.

Por su parte, las extensiones de la poesía visual en la forma generalizada del emblema en toda su diversidad, supone otro fértil campo entregado a una reversibilidad de códigos distintos, pero que se convierten en traducibles unos a los otros. En todo caso, en las fórmulas jeroglíficas o, más extensamente, emblemáticas, empleadas a lo largo de la Edad Moderna dentro de los discursos de orden didáctico, se producía una proximidad, una toma de contacto entre códigos diversos; proximidad, alianza, ciertamente significativa. La imagen allí limitaba con el discurso, a través de un eje vertical que, finalmente, lograba generar un efecto de la figura (o «cuerpo») sobre el texto (este epigrama o, en general, comentario), como, también, un efecto descifrador del texto sobre el enigma significativo que es siempre una imagen, un icono.

Por fín, una de las figuras totémicas en el extravagante panteón de las retóricas barrocas, el ANAGRAMA, presenta una identidad más que notable con un procedimiento, no puedo decir que muy extendido, pero sí que muy singular, desde que lo implantara, al modo casi de una moda, la estética plástica manierista: me refiero a la ANAMORFOSIS, a las perspectivas aberrantes o dúplices que inundan, con la fuerza de un género, la pintura europea desde el siglo XVI, y que tienen entre sus productores de renombre a un Parmigino (en lo que fueron sus comienzos) y a un Salvador Dalí, éste último también preocupado siempre (incluso en calidad de teórico) de la percepción –de la *perspectiva artificialis*– y de los efectos de polisemia a que se abre el espacio de representación.

De este modo, dos palabras próximas en sus significantes (anamorfosis/anagrama), hasta el punto de componer casi un juego de palabras –una *derivatio*–, unen también sus significados, referidos (y esto es lo singular) a dominios bien ajenos como son los de los lenguajes plásticos y los literarios.

Por el segundo término (anagrama) podemos entender, de un modo lato, el fenómeno mediante el cual en un enunciado o palabra de naturaleza cualesquiera, surge una segunda significación debida a la alteración del orden de los fonemas (o de las palabras en el enunciado total), o bien se produce este efecto por la selección de un predeterminado recorrido a través de la superficie de la materialidad lingüística. Así: «Roma» puede convertirse en «Amor»; así podemos conmemorar también a «Voltaire»: «¡O alte vir!; o así, sobre todo, podemos encontrar ocultamente inscrito en la selva de las palabras de un mensaje el nombre de aquel para quien está compuesto verdaderamente.

Conviene decir sobre esta figura del anagrama que, perdida como una más entre las técnicas menores que acoge la *elocutio*, o sistema de «adorno» del discurso, ha conocido en nuestros días una sorprendente restauración de su importancia, que la eleva a la categoría de procedimiento central de las estrategias poéticas.

Ferdinand de Saussure mismo llegó a pensar que la «lectura anagramática» era la clave oculta que subyacía toda la estructura aparente de los versos saturnales, así como de la poesía latina de todas las épocas. Los elementos fónicos dispersos en el verso, bien como sonidos aislados, bien como difonos o polifonos, reconstruyen una lectura otra: a menudo se trata del nombre de un dios, de una amante secreta, de un traidor que ve así oculta –pero manifiesta también– su ignominia.

La teoría de un hipograma (un nivel de lectura del texto por debajo –o primero– con respecto a la lectura canónica), fue extendida por el propio Saussure en sucesivas ampliaciones a toda la epopeya homérica, al conjunto recibido de poesía epigráfica, a la prosa literaria latina de un Cicerón, de Plinio y César e, incluso, más allá, rompiendo los límites de la clasicidad y de la lengua latina, la pudo observar como centro secreto de significación en la poesía de la restauración humanista, haciendo de Poliziano el maestro máximo en el poema anagramático.

La ausencia de cualquier tipo de alusión al tema en los tratadistas y teóricos de métrica latina, hizo que la investigación de Saussure quedara suspendida, privándo-

nos así de un fruto, de una teoría de la modernidad sobre este asunto. Pero esa misma suspensión, y aun perplejidad, que el procedimiento —de existir como tal en un plano intencional y consciente elaborado por el autor— genera, determina, con la atracción que ofrece una zona de absorción y de vacío de resolución discursiva, su retorno como figura problemática que interroga un tiempo —el nuestro— dominado por la fascinación que genera el desdoblamiento, la ocultación de un sentido otro, la polisemia.

Si este efecto perspectivístico, hablando en terminología de las artes figurativas, está a la base de ciertos fenómenos de la escritura desde tiempos inmemoriales, otro procedimiento, éste enteramente situado en el terreno de las artes plásticas, nos llama y convoca para establecer en él una identidad de base que pueda reforzar ese sistema de homologías, de interpenetración de la pintura en la poesía, y de ésta en aquella, que era, sin duda, el argumento central de esta convocatoria en torno a *lettres et icônes*.

Porque, en efecto, la anamorfosis, como singular manipulación bajo sutiles códigos de representación de la visión de un objeto cualesquiera, se presenta hoy como la figura cumbre de un modo de producir manierista, anómalo.

En la anamorfosis pictórica, uno de cuyos ejemplos celebrados pueda ser el cuadro de *Los embajadores* de Holbein, asistimos a la aplicación consciente de un proceso de desdoblamiento de lo figural por descomposición y manipulación de planos (de planos de cifrado o tela y técnica y planos de lectura, u ojo y posición del ojo): de la primera lectura que es posible practicar sobre la superficie pictórica pasamos sin transición a otra u otras. Un desplazamiento del ojo, una distancia mayor o menor, impuesta, provoca la emergencia de este segundo sentido emboscado y cifrado en el primero.

La anamorfosis no sólo apuesta por la creación de esta figura de desdoblamiento, sino que suele acompañar este efecto de otro que lo reduplica y le presta una singular profundidad: la anamorfosis, en lectura simbólica, es, casi siempre, una suerte de *vanitas*; gusta de aludir a lo vivo exhibiendo lo muerto o a la inversa.

El oxímoron producido es profundo y el efecto cae enteramente dentro de una órbita moral. En el *donado hablador*, se habla del éxito de estos artificios en la sociedad española del siglo XVII, que los emplea a modo de homilias figurales de carácter moral. Las imágenes de mujeres representadas se tornaban cadáveres; los príncipes pintados, por una cierta manipulación del plano de visión de su imagen, se podían ver súbitamente despojados de su carne convertidos en esqueletos; la riqueza, la seguridad y el lujo con que se ofrecen a una primera mirada los jóvenes embajadores representados por Holbein, se enfrenta a una forma hostil, que pone en paréntesis la verdad última de la representación o, para decirlo con un autor contemporáneo, Deleuze, la verdad de toda representación: la de que no existe aquello que se representa.

Así una calavera representada anamórficamente planea en el cuadro, sin que su naturaleza pueda ser percibida, sino en uno sólo de los ciento ochenta grados en que se descompone la visión que es dable poseer sobre el plano del lienzo.

De otro lado, la bipolaridad del oxímoron que constituye el fondo mismo de toda anamorfosis, ha sido representada en el juego mismo de dos órdenes de cosas que se enfrentan, y en donde uno, inexpresivo, muerto; sirve para designar al otro polo; vivo, humano.

Arcimboldo, el pintor, es, en este segmento, el más significativo de los artistas del XVI. Nadie como él se ha servido de la anamorfosis, para hacer de ella el supremo «concepto pintado». El orden colorista de los vegetales; las estructuras polvorientas de los rimeros de libros, construyen al hombre o, al menos, ofrecen una visión melancólica de lo que es su paradójica existencia.

No todas las anamorfosis tienen una significación tan «fuerte». Las hay que establecen polaridades: «débiles»: el hombre es mujer; la risa se convierte en llanto. Las representaciones anamórficas del barroco españoles ejemplifican estos aspectos que derivan ya hacia territorios lúdicos, hacia visiones amables, donde la imagen manipulada tiene el efecto mismo de un juego de palabras que desequilibra —¿inocentemente?— una percepción establecida de las cosas.

En todo caso, en unos y otros segmentos, en unas y otras figuras, dos temporalidades, vistas por Baltrusaitis hace dos décadas, juegan en el fondo del procedimiento anamórfico (como juegan en el fondo también del procedimiento anagramático). En virtud de ellas, las cosas pueden ser vistas *sub specie momenti* o *sub specie aeternitatis*. Esta segunda perspectiva, que alude a un tiempo de dimensiones en verdad inabarcables, es propiamente, la anamórfica y anagramática: lectura inquietante, moraleja con que culmina la representación «en abismo» y que hace de ésta una suerte de «enigma lúgubre», cuyo natural desenlace ha llevado al pensamiento, guiado por la naturaleza engañosa del ojo, a una inversión estricta de lo vislumbrado en lo que era punto de partida.

Bajo esta perspectiva se comprende que este principio de desorden y enturbiamiento súbitamente iluminado; esta lectura anagógica, que se diría casi tiende a los efectos de una salvación y un desengaño, es justamente lo que de común tienen los territorios analizados de la palabra y el icono.

Pues si ello es válido desde la perspectiva iconográfica, qué decir de la propia organización de la lengua literaria, en alguno de cuyos documentos más tempranos o significativos el propio Saussure descubrió la existencia de un mensaje anagramatizado; mensaje de carácter «sagrado», que el texto oculta, cuanto potencia también y hasta enfatiza.

Oxímoron perfecto, la anamorfosis desestabiliza el canon, rompe, como el anagrama, la estructura donde se pone en representación una verdad, la cual es, de inmediato, destronada. Anagrama y anamorfosis se unen aquí como operacionalidades retóricas de la modernidad, y ello por excelencia, pues socavan el estatuto autoritario de la mirada —tanto como el de la lengua entendida como código unívoco— punteando con una sombra irónica de duda la tarea humana de dar significado estable a las cosas.

En las tradiciones cabalísticas, todo el lenguaje místico es, por definición, anagramático –*kabbala anagramática*–, lo que, en definitiva, quiere decir que los signos se prestan a otros agenciamientos; que es imposible detener los procesos de significación en los límites estables de un diccionario o de un sentido unívoco y, sobre todo, que basta un desplazamiento, una insistencia particular, para abrir un texto (una pintura) a su secreto (anamórfico, anagramático), como basta retroceder unos pasos para sorprender en el fondo de un bodegón abigarrado de Arcimboldo, el modo en que un diente de ajo, convertido en labio, completa el rostro de coliflor de un hombre que es también, y al mismo tiempo, un cesto repleto de vegetales.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Del fenómeno pictórico de la anamorfosis –de los «dos visos», como denomina a la perspectiva bifurcada nuestro *Diccionario de Autoridades*–, se ha encargado ampliamente J. Baltrusaitis, en su *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Flammarion, París, 1984. Su texto monográfico fue precedido por las observaciones sueltas que G. R. Hocke hizo en su tratado sobre *El manierismo en el arte*, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1961.

De la expansión del concepto hacia el universo lingüístico dan cuenta, fundamentalmente, dos trabajos: el de M. Calle-Gruber, «Anamorphoses textuelles», en *Poétique*, 42 (1980), págs. 234-49. y el de C. Nicolás, *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*, Cáceres, Universidad, 1986. Margherita Levisi ha unido a los dos maestros en el procedimiento, uno en el terreno de la lengua (Quevedo); otro, en el de la pintura (Arcimboldo), en su trabajo «Las figuras compuestas de Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature*, 20 (1968), págs. 217-35.

El anagramatismo en la poesía latina fue una preocupación en la última etapa de la vida de F. Saussure. Lo que fue su posición sobre el problema ha sido investigada por J. Starobinski –«Les mots sous les mots: textes inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure», en *To Honour Roman Jakobson*, Le Hague, Mouton, 1967, págs. 190-17 y «Le texte dans le texte. Extraits inédits des cahiers d'anagrammes de Ferdinand de Saussure», *Tel Quel*, 37 (1969), págs. 3-33–; R. Jakobson –«La première lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes», *Questions de poétique*, París, Seuil, 1979, págs. 190-201–; G. Mounin, «Los anagramas de Saussure», *La literatura y sus tecnocracias*, Madrid, F.C.E., 1984, págs. 100-8. Para últimas y generales visiones sobre el asunto que nos ocupa, puede verse A. L. Johnson, «L'anagrammatismo in poesia: premesse teoriche», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa VI/2 Z*(1976), págs. 679-717.

Tres interesantes aproximaciones al fetiche anamórfico por excelencia –los *Embajadores*– se han producido en los últimos años; la de E. R. Samuel, «Death in the Glass. A new view of Holbein's ambassadors», *Burlington magazine*, 105 (1963),

págs. 436-41; la de M. V. Cadarso, «La clave de *Los embajadores* de Holbein el Joven», *Goya*, 187-8 (1985), págs. 87-89, y, más recientemente, la de O Calabrese, «Intertextualidad en pintura. Una lectura de los *Embajadores* de Holbein», en *Cómo se lee una obra de arte*, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 29-57.

Como fuentes, véase el texto fundacional de Eryci Puteani, *De anagrammatismo, quae Cabalae pars est, diatriba*, Bruxellae, Ioan. Mommarti, 1643, así como, de C. Vaure, el *Discurso anagrammatico sobre los magestuosos nombres del Rey y reyna Ludovico de Bourbon, Ana de Austria*, París, C. Holpeau, 1615 y, finalmente, el espléndido *Iardim Anagrammatico*, Lisboa, Officina Craesbekiana, 1654, obra de Alonso de Alcalá.