# La ambigüedad versus la indeterminancia en la poesía española del siglo XX

**Margaret H. Persin**
Rutgers University, New Brunswick, N. J.

En este estudio quisiera examinar las bases filosófico-teóricas y estéticas que tienen que ver con el valor de la Palabra en la poesía española del siglo XX. Voy a usar como ejemplos concretos de esta base teórica poemas de Antonio Machado y Claudio Rodríquez para ilustrar tanto las semejanzas como las diferencias entre dos tipos de poesía distintos. Al final voy a proponer una perspectiva en cuanto a la poesía que se basa en la dicotomía 'ambigüedad versus indeterminancia'. Quisiera echar luz sobre las ideas de los poetas mismos sobre la Palabra y sus inconsistencias, y por consiguiente, las ramificaciones de estas perspectivas en cuanto a sus textos poéticos.

Según la historia literaria convencional, la poesía de a finales del siglo XIX procede de la tradición romántica, y tiene su cumplimiento en la tradición simbolista. Es una poesía que se expresa por medio de la indirección: es decir, los objetos no se describen directamente sino que se sugieren. Las ideas se presentan oblicuamente y hay una evasión de rasgos tanto didácticos como anecdóticos. La estructura también revela características sobresalientes generacionales. Es decir, los poetas se inclinan hacia la coherencia, equilibrio y unidad orgánica. Se podría decir que este tipo de poesía pone énfasis en 'lo fijo' de su arte, y la existencia de la Verdad. Hay una multiplicidad de significados para cada texto, pero estos significados se sostienen entre sí. La primacía de este tipo de poesía se centra en la Palabra; hay una confianza inherente y subyacente en su eficacia en expresar y comunicar al lector lo que el poeta desea. Dicho de otro manera, la poesía de esa época tiene la habilidad y la voluntad de comunicar la Verdad. El poeta cree en la eficiencia del símbolo, y tiende a favorecer la representación icónica y mimética de la realidad en sus versos. Esta poesía refleja las añoranzas de la sociedad que la produce, a saber, que busca la idealización de sus alrededores en los temas, las situaciones y las escenas presentadas. Sólo tenemos que pensar en la obra poética de Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez y Antonio Machado para encontrar ejemplos concretos sacados de la poesía española de estas tendencias y características.

Según Majorie Perloff (1981: 42) además de la tradición romántico-simbolista hay 'otra' tradición, 'otra' corriente a la que debe la poesía del siglo XX su procedencia. Dentro de esta segunda tradición el arte se convierte en un juego, y últimamente frustra las expectaciones del lector para la certidumbre y el equilibrio, características por antonomasia de la tradición romántica. Esta poesía ofrece un comentario implícito sobre la naturaleza de la identificación misma (es decir, sobre el significado del significado) y sobre la causalidad. Si dentro de la tradición romántico-simbolista el énfasis queda en el valor de la Palabra como una entidad que en sí tiene el poder de

comunicar algo definitivo, en esta segunda tradición lo que comunica la Palabra, además de su significado superficial, es un escepticismo básico e irónico ante la (im)posibilidad del acto comunicativo: la Palabra comunica perfectamente que no puede comunicar perfectamente.

Mientras que la poesía que procede de la tradición romántica se funda en la primacía inherente de la Palabra, con la 'otra' tradición, la segunda que se ha descrito aquí, esta confianza se pierde. Las muchas connotaciones divergentes funcionan en contra del equilibrio, la armonía y la significación monolítica del texto. La ausencia de una organización fija es en sí el mismo principio que determina textos de este tipo. Para utilizar una analogía de la lingüística moderna, muchas veces el lector comprende lo que se dice en el nivel superficial del texto, pero no lo que se comunica en el nivel profundo del texto. A fin de cuentas, es imposible destilar o rescatar un solo significado para el texto de este tipo. Hay una multiplicidad de significados para cada texto que *no* se sostienen entre sí; se subvierten.

En esta segunda tradición el poeta ha perdido por completo su creencia y confianza en el poder de la Palabra. Dentro de esta tradición, la Palabra, y por extensión el símbolo, representa sólo una pobre aproximación a lo que se quiere que represente. En cierto sentido esta poesía (como la poesía que proviene de la tradición romántica) también refleja la sociedad que la produce. Pero en este caso, la poesía se establece en oposición a la sociedad (en vez de querer captar sus añoranzas de perfección e idealización), cuya preocupación es la seguridad económica, es decir, el materialismo desenfrenado que desvaloriza el contexto humano y personal del individuo. Poetas españoles que rechazan la frialdad y el ciego materialismo de los recientes años son los de la llamada segunda generación de postguerra, un grupo que incluye nombres tales como José Angel Valente, Claudio Rodríguez, Angel González y Jaime Gil de Biedma.

La ambigüedad, la indeterminancia, la descentralización del texto literario, y por extensión, el texto auto-consciente, todos tienen como su enfoque principal la problemática de la Palabra y su (in)habilidad de comunicar la Verdad por medio de sus estructuras tanto semánticas como ideológicas. Una estructura lingüística tiene la capacidad de significar una cosa; pero por otra parte, mirando desde otra perspectiva, también tiene el poder de significar todo lo contrario. En cuanto a la dicotomía entre la ambigüedad y la indeterminancia, como reflejada en las dos trayectorias poéticas señaladas aquí, el componente más tradicional es el que William Empson describe en su *Siete Tipos de ambigüedad* (1931). Esta característica de la ambigüedad contribuye a la plenitud del mensaje comunicado. La ambigüedad en este sentido formula y es más, estimula la plurisignación del texto dado. Pero lo más importante es que la ambigüedad permite que existan varios significados simultánea y armoniosamente.

Por otra parte, la indeterminancia como descrita por los desconstructivistas como Jacques Derrida, Paul de Man y Geoffrey Hartman, no se abre a una resolución tan nítida a la problemática deslizadora de la significación. En consonancia con la ambigüedad, la indeterminancia permite la coexistencia de varios significados; pero a diferencia de aquélla, en la indeterminancia, cada posible significado subvierte a los demás. La cuestión de la indeterminancia conduce a su vez a otras implicaciones

mucho más amplias en cuanto a la Palabra, la comunicación y todas las bases filosóficas del pensamiento occidental, es decir, todo lo que se centra en el *logos*.

Pero para no llegar a conclusiones demasiado limitadas y limitadoras, es preciso que no se considere la indeterminancia como una característica negativa que totalmente empobrece las posibilidades comunicativas de la Palabra, puesto que a su propia manera abre cada texto y lectura a la posibilidad de enriquecimiento no disponible a ésos cuyo atributo principal es la ambigüedad. Por medio de la indeterminancia, el poeta cambia la perspectiva estética desde el texto como un producto acabado, una pieza de museo pulida, a un texto como un medio y proceso de comunicación. El lector se enfrenta, por lo tanto, con textos cuyos caminos interpretativos contradictores siguen subvirtiéndose. Precisamente porque la problemática de la significación no se puede resolver contundentemente, el poeta por su parte se responsabiliza por comunicar que el significado fundamental no reside en una realización estática y finalizada, sino en el proceso mismo del texto, y su desdoblamiento en la conciencia de cada lector. El papel del lector es participar en este proceso significativo y experimentar directamente las complejidades y paradojas superficialmente aparentes de esta perspectiva intuitiva a la creación poética.

Si consideramos las dos tradiciones que se han descrito aquí, queda bien claro que Antonio Machado pertenece a la primera, la que se basa en la tradición romántico-simbolista. En la totalidad de su poesía se encuentra una unidad simbólica. Hay unas pocas imágenes utilizadas en formas simples. Según la manera simbolista, sus versos se componen de formas tradicionales. Se presta de Bécquer su vuelo a un mundo de sueños, con sugerencias de música celestial y la mujer ideal y perfecta. Su poder queda en la captación del pasar del tiempo, la memoria, y su sugestividad.

Un poema machadiano sacado de su colección *Canciones* (1907) que empieza con "Abril florecía / frente a mi balcón" ejemplifica a perfección la primera tradición mencionada. En este poema Machado capta con diligencia una representación mimética de la realidad. Las imágenes de la primavera, la casa, las mujeres, y el pasar del tiempo todas se sostienen en la comunicación de un mensaje sugestivo. Hay unidad, coherencia, y firmeza: la estructura misma del poema se desdobla y se repite. Hay tres estrofas compuestas de hexasílabos con rima asonante en a-a en los versos pares, en las cuales hay una progresión cronológica de eventos. Un abril pasa a otro y dentro de este contexto el hablante recuerda con nostalgia la presencia de dos hermanas (quizás representativas de dos facetas de una sola mujer) en su vida. A su vez este recuerdo despierta tanto en el hablante como en el lector dulces memorias del pasado, y cómo la inocencia, la frescura, la lozanía irremediablemente se convierten en la muerte con el pasar del tiempo. Y las imágenes, mientras sugestivas en su enfoque, también se apoyan en una ambigüedad irónicamente unísona. Por ejemplo hay el contraste de colores de la tela – blanco y negro – que es consonante con la presencia de las dos hermanas al principio del poema, y su ausencia al final. También el hablante del texto pone en contraste con lo risueño de la hermana menor las lágrimas de la mayor. Por su parte, el lector tiene el papel de observador pasivo del texto. El hablante se nos presenta con una escena ligeramente anecdótica, y nosotros tenemos el papel de des-

cifrar el significado de la totalidad. Pero debemos notar que todos los elementos (imágenes, ritmo, estructura bien fija) contribuyen al efecto equilibrado del texto.

Claudio Rodríguez, por otra parte, pertenece a la 'otra' tradición que señalé anteriormente. Se puede notar fácilmente cómo el poeta ha perdido su confianza en la Palabra. Es decir, los textos de Rodríguez expresan la dificultad de hacer coincidir el lenguaje con algo exterior a él, en este caso la realidad enigmática de la experiencia ordinaria. Es sobre esta aproximación intuitiva más que lógica a la palabra y, por implicación, a la realidad, que se basa todo el sistema ontológico de este poeta. Rodríguez se esfuerza en hacerse uno con la experiencia poética que crea en sus textos, en ser poseído por ella. Es la manera más directa para estudiar y conocer el misterio, el prodigio y el encanto de la realidad.

Al entregarse a esta experiencia única, a este conocimiento en su forma más directa y pura, Rodríguez consigue la 'ebriedad' a la cual se refiere a lo largo de su producción poética. De la misma manera, el lector puede penetrar en la experiencia transcendental y mágica por participar en el proceso del texto. La experiencia, al igual que la del poeta, está basada en la intuición, la irracionalidad y las asociaciones sensorias más que en conexiones lógicas.

El poema de Rodríguez que se presenta aquí se llama "Lo que no es sueño", es sacado de su *Alianza y condena* (1965) y demuestra su tendencia a descentralizar sus textos y, por consiguiente, a subrayar la indeterminancia inherente del acto comunicativo, sea la palabra en su forma más básica, o la poesía en general. El título, con su negación, tiene un carácter ambiguo: ¿a qué se refiere *lo que*? Si 'eso' no es un sueño, entonces ¿qué es? ¿por qué no ha utilizado el hablante la expresión más individualizada de "un sueño" en vez de la genérica sueño? El hablante no proporciona un contexto concreto, puesto que requiere la atención del lector en el primer verso del poema sólo para describir circunstancias corrientes con términos contradictorios: "Déjame que te hable, en esta hora / de *dolor*, con *alegres* palabras". La expresión impersonal, "Ya se sabe", al final del tercer verso del poema, debería normalmente completarse con una afirmación de hecho, una verdad conocida comúnmente. Pero una vez más el hablante utiliza la yuxtaposición de elementos antitéticos para expresar una aserción que señala varias direcciones diferentes a la misma vez. La proclamación de la verdad universal está en contrapunto con la proposición que sigue. Aunque su afirmación tiene un tono de sabiduría popular, la connotación de escorpión, sanguijuela, y piojo con sus notas de pena, ignorancia y pobreza, tiende a distraer la atención del lector del sentido afirmativo que el hablante desea supuestamente proyectar. Es evidente que la verdad debe encontrarse en alguna parte más allá de los vanos intentos del hablante, sus alegres palabras, puesto que reconoce que la atención del lector desfa-llece: intenta otra vez, con una expesión llena de fuerza, "Pero tú oye, déjame / decirte," conseguir apoyo y credulidad para sus opiniones. Realiza esta hazaña dando fe no sólo de su propio punto de vista positivo, sino también de su contraparte negativa. La preposición "a pesar de" y su repetición anafórica es el fulcro sobre el cual se equilibran los elementos negativos correspondientes del postulado antitético: "A pesar / de tanta vida deplorable, sí, / a pesar y aún ahora / que estamos en derrota, nunca en doma". Lo que sigue es una serie de comparaciones que una vez más están

basadas en un contraste antitético. El primer grupo (vv. 10-13) está fundado en la posición de un mal provisional sustituido por un bien mayor, transitoriedad contra permanencia:

el dolor es la nube,
la alegría, el espacio;
el dolor es el huésped,
la alegría, la casa.

En el segundo grupo (vv. 14-18), se produce un cambio sutil, inesperado y sorprendente. Mientras que en el primero el hablante declara que el elemento permanente (alegría = espacio, casa) es lo afirmativo, lo venerado y, por tanto, el elemento a valorar, en el segundo grupo las expectaciones del lector se trastocan, puesto que el hablante las confirma y las niega a la vez. Considera equivalentes el negativo "dolor" y el afirmativo "alegría", con características que son al mismo tiempo afirmativas y negativas (dolor = miel, y alegría = nueva, así como dolor = símbolo de la muerte, y alegría = agria, seca). Concluye entonces esta parte del poema con la expresión totalmente enigmática, "lo único que tiene / verdadero sentido".

Basándose en el modo de aserción desconcertante del hablante - mediante la antítesis, la dependencia de la verdad universal cuestionable y el cambio no señalado desde la oposición clara afirmativo/negativo a la más oscura afirmativo *y* negativo -, el lector sólo puede sacar en conclusión que el hablante desea comunicar una verdad que está más allá de las capacidades del lenguaje en sí. El texto refleja la paradoja sin resolver indicada por el hablante y también por las limitaciones del lenguage. En vez de declarar que el lenguaje no puede manifestar lo que él desea, la sintaxis de Rodríguez demuestra en sí el fracaso verdadero que es incapaz de expresar. El hablante ha transmitido esta información, afirmándola de una forma que va en contra de las convenciones del lenguaje. El misterio, el prodigio, la contraccion y, sin embargo, la supremacía general de "la alegría" están representados en el carácter mismo de la sintaxis que utiliza Rodríguez para describirla. Es en la dispersión y la plurisignación sin resolver de sus aserciones (más que a pesar de ellas) donde el lector es capaz de captar el significado deseado, un significado que reside paradójicamente en la función inexacta de la Palabra.

En los últimos versos del poema el hablante alude al carácter intuitivo de su mensaje, utilizando metáforas basadas en los opuestos y en la idea del proceso. La contradicción de la convención es un paso necesario y debe a su vez dar lugar a un orden más alto. Este orden es la culminación de la búsqueda del poeta y una conclusión natural de su trayectoria trascendente. Paradójicamente se extiende más allá de la palabra y sólo se puede alcanzar demostrando cómo la palabra consigue revelar sus propias limitaciones. Al comentar el estilo de Mallarmé, Barbara Johnson (1980: 70) observa que "la escritura se convierte en una alternación entre la oscuridad y la claridad más que en una búsqueda de ambas, un ritmo de inteligibilidad y misterio, al igual que el tiempo es un ritmo de días y noches", y esta observación es válida también para el estilo de Rodríguez y otros miembros de su generación. Este ritmo de

indeterminancia es la "alegría" última, "la más honda verdad", "lo que no es sueño" que el poeta afirma en sus textos.

A modo de conclusión, además de señalar estas básicas diferencias en cuanto a cómo cada poeta se enfrenta con la problemática de la palabra y su (in)habilidad de expresar la verdad, quisiera poponer una revaluación de toda la poesía española del siglo XX. Esta revaluación debe tomar en cuenta el contexto Modernista y post-Modernista (y aquí se debe considerar el Modernismo latinoamericano tanto como el europeo). Esa revaluación a fin de cuentas debe basarse en la técnica propuesta aquí, es decir, que se debe examinar el lugar de los poetas españoles del siglo XX por el continuo teórico entre la ambigüedad y la indeterminancia. Propongo un examen de cómo cada poeta individual se enfrenta con la problemática del enfoque textual, el efecto de la dispersión del texto, y cómo las sutiles manipulaciones del lenguaje que resultan en la ambigüedad o en la indeteminancia (o las dos a la vez) afectan la relación entre poeta, hablante, texto, y lector. Hasta ahora la obra de poetas tales como Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre se ha clasificado dentro de límites estrictamente generacionales. Creo que con esta nueva perspectiva de la ambigüedad versus la indeterminancia, se habrá de echar nueva luz sobre las cuestiones de la modernidad y de la relación entre estos poetas y otros europeos como estetas del siglo XX.

## BIBLIOGRAFIA

Empson, William
1931 *Seven Types of Ambiguity*. Nueva York: Harcourt, Brace & World.

Johnson, Barbara
1980 *The Critical Difference*. Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins University Press.

Machado, Antonio
1907 *Soledades, galerías y otros poemas*. Madrid: Pueyo.

Perloff, Marjorie
1981 *The Poetics of Indeterminacy*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Rodríguez, Claudio
1965 *Alianza y condena*. Madrid: Revista de Occidente.

## APENDICE

**Antonio Machado**

### XXXVIII

Abril florecía
frente a mi ventana.
Entre los jazmines
y las rosas blancas
de un balcón florido,
vi las dos hermanas.
La menor cosía,
la mayor hilaba...
y las rosas blancas,
la más pequeñita,
risueña y rosada
- su aguja en el aire -,
miró a mi ventana.
Una clara tarde
la mayor lloraba,
entre los jazmines
y las rosas blancas,
y ante el blanco lino
que en su rueca hilaba.
- ¿Qué tienes - le dije -
silenciosa pálida?
Señaló el vestido
que empezó la hermana.
En la negra túnica
la aguja brillaba;
sobre el velo blanco,
el dedal de plata.
Señalo a la tarde
de abril que soñaba,
mientras que se oía
tañer de campanas.
Y en la clara tarde
me enseñó sus lágrimas
Abril florecía
frente a mi ventana.
Fue otro abril alegre
y otra tarde plácida.
El balcón florido
solitario estaba...
Ni la pequeñita
risueña y rosada,
ni la hermana triste,
silenciosa y pálida,
ni la negra túnica,
ni la toca blanca...
Tan sólo en el huso
el lino giraba
por mano invisible,
y en la oscura sala
la luna del limpio
espejo brillaba...
Entre los jazmines
y las rosas blancas
del balcón florido,
me miré en la clara
luna del espejo
que lejos soñaba
Abril florecía
frente a mi ventana.

**Claudio Rodriguez**

Lo que no es sueño

Déjame que te hable, en esta hora
de dolor, con alegres
palabras. Ya se sabe
que el escorpión, la sanguijuela, el piojo,
curan a veces. Pero tú oye, déjame
decirte que, a pesar
de tante vida deplorable, sí,
a pesar y aún ahora
que estamos en derrota, nunca en doma
el dolor es la nube,
la alegría, el espacio;
el dolor es el huesped,
la alegría, la casa.
Que el dolor es la miel,
símbolo de la muerte, y la alegría
es agria, seca, nueva,
lo único que tiene
verdadero sentido.
Déjame que, con vieja
sabiduría, diga
a pesar, a pesar
de todos los pesares
y aunque sea muy dolorosa, y aunque
sea a veces inmunda, siempre, siempre
la más honda verdad es la alegría.
La que de un río turbio
hace aguas limpias,
la que hace que te diga
estas palabras tan indignas ahora,
la que nos llega como
llega la noche y llega la mañana,
como llega a la orilla
la ola:
irremediablemente.