

## LA DIALOGIA DEL TEATRO UNAMUNIANO: GENERO INTERNO

Iris M. ZAVALA

Llevar la carga del otro.  
Gál. VI, 2

El objetivo de estas páginas consiste en plantear la particularidad de la visión artística de Unamuno, la unidad dialógica de su práctica textual, los problemas que inaugura y su específica y única actitud frente a la palabra como material filosófico en el mundo hispánico<sup>1</sup>. Filosofía entendida no como un tipo de conocimiento distintivo; es una actitud y una tendencia hacia el dominio de sí, una voluntad de dominio de sí mismo, o, en palabras de Valéry: “*Dressage savant par la pensée*”. Dentro de este mundo no existen ni conceptos, ni categorías, ni universales, sólo signos que indican las transformaciones, cuyo mecanismo nos escapa. Los términos de estas transformaciones son, en realidad, *representaciones*; signos que indican las interdependencias y las dependencias, que desembocan siempre en sustituciones — inexplicables en su mecanismo. Y más, la dificultad proviene del lenguaje, en su doble vertiente interna y externa, en polifonía de voces.

---

1.- Me apoyo en Bajtín y su concepto de dialogía (1973, 1978, 1984, 1985).

Este esquema me sirve de apoyo para mostrar el descubrimiento unamuniano más importante: el sistema de comunicación en el interior del individuo, vinculado indisolublemente a la comunicación dialógica adentro y afuera, en un intercambio interno de sujetos hablantes (para “voces” Bajtín 1985: 384). Unamuno explora la palabra dirigida hacia alguien, expresada en una sistemática lógica, y lógica he dicho, del desarrollo de la personalidad, que se regula por las coordenadas del *yo* y del *otro*, y se refracta de diferente modo en polifonía de voces internas. Me centraré en tres aspectos principales de este descubrimiento sobre la palabra interna a dos “voces”, que inserta la contradicción permanente como método filosófico y moral de acción. Se trata de una brillante caracterización de la doble naturaleza de la palabra que se rige por los principios constructivos siguientes:

1. la conciencia como un vasto *theatrum mundi* llena de cambios e intercambios de sujetos hablantes y de tiempos simultáneos entre los sujetos internos.
2. la autocontemplación de la persona y la totalidad interna mediante el diálogo interno de la conciencia.
3. la metáfora teatral y el teatro propiamente dicho como *género interno* para ver y conceptualizar la realidad en su dualidad de sujeto externo de la personalidad y su máscara, y el sujeto interno (el otro).

Todo este universo está directamente relacionado con la definición del arte como sistema de comunicación. La primera consecuencia es que el emisor interior de la comunicación semiótica interna, se orienta hacia una dialogía ininterrumpida del sujeto dentro del sujeto, en su contradicción interna y mutua: el *yo* y el *otro* en sus intersecciones, interrupciones de voces separadas (bivocales), en las fronteras del mundo interior. He dicho contradicción permanente, lo que equivale a la no síntesis hegeliana, y más cerca de la filosofía de Nietzsche, tal cual nos la propone Deleuze (1967).

Este mundo dialogizado sin fin evita el *dixi* conclusivo; Unamuno describe el diálogo interno de la palabra, en su movimiento, en la alteración de los sujetos discursivos, revelando así el papel activo del *otro*. Este es el destinatario interno que contesta e interroga, se interroga e interroga, se juzga y rebate como “voces” separadas, en disociación permanente. Unamuno está poseído de sus ficciones, son criaturas que lo habitan, lo contradicen, lo niegan. Este mundo interno se articula mediante dos procedimientos principales:

1. dialogía interna o palabra a dos “voces”, que reproduce la comunicación discursiva (el enunciado interno y el externo).
2. oximoron de la personalidad y el mundo: todo se percibe en la frontera de su contrario.

El escritor (a Unamuno me refiero), resalta las voces de la polifonía interior, enfrentando dialógicamente la relación emisor/receptor (hablante/oyente o locutor/interlocutor), del sujeto discursivo interno. El mundo se representa como una compleja confrontación de voces, de posiciones discursivas; desde el asunto más trivial hasta la más intensa situación de diálogo/monólogo.

En Unamuno el argumento carece de desarrollo o conclusión; su propósito es situar al individuo en la frontera de la conciencia, en puntos de vista que obligan a conocerse, a descubrirse, a chocar consigo (con uno) mismo. Los únicos vínculos auténticos de sus personajes se inician en la conciencia; el alma es un vasto universo dramático (Zavala 1963: 155). El género teatral, diálogo por excelencia, se convierte en la forma más adecuada para desarrollar los complejos y sutiles procesos dialogizadores desde diversas perspectivas afuera y adentro, ya que permiten reproducir el sistema de comunicación interno. Unas frases de *Del sentimiento trágico de la vida* (1912), nos ofrecen una lúcida definición de las particularidades que tiene para él el arte visto como comunicación semiótica: “sentirlo todo dentro de uno mismo, personalizarlo todo. En el tablado de la conciencia hay que conocerse para representarse”. Esta afirmación es la piedra de toque de su producción textual.

En realidad, en todos los textos teatrales —desde el primerizo *La Esfinge* (1898) hasta el problemático *El Otro* (1926)— por insignificante que parezca, el argumento cumple la función de representar la irreductible “otredad” de la conciencia. Los personajes se encuentran fuera del tiempo y del espacio, en cruces de conciencias, mundos y horizontes: el punto culminante es el descubrimiento de la vida como representación, el hallazgo que en el escenario de la conciencia muchedumbres de personajes luchan y discuten entre sí, todos son (somos) agonistas, luchadores. Paso que lo diferencia de la idea del mundo como representación de Schopenhauer, por ejemplo. No hay tercero posible que armonice los contrarios. Eufemia, la esposa de Angel en *La Esfinge*, capta esta lucha interna de manera precisa: “Como vives lleno de tí mismo crees que en muriéndote tú se acaba el mundo” (Acto II, esc. 2).

Dentro de los límites de este esquema, propongo que el camino recorrido por Unamuno desde 1898 hasta 1929 (fecha de su última obra dramática, *El hermano Juan*), es la búsqueda de una representación objetiva de este principio. Sugiero que su escritura es un proyecto, un recorrido desde el enfoque romántico del propio yo, hasta encontrar una orgánica representación del problema de la conciencia (o de las profundidades del alma

humana), desde el exterior<sup>2</sup>. El fragmentarismo del sujeto individual como centro de discurso —programa del romanticismo—, se problematiza; el yo está ahora orientado hacia el objeto, no hacia sí mismo. Unamuno retoma una vertiente trágica que sintomatiza la realidad, en esto se acerca al camino recorrido por la ideología modernista (Zavala 1985, en prensa). Desde esta particular vertiente, el cambio de discurso es imposible sin el *otro*. El desarrollo de su producción textual dramática y de su práctica discursiva, nos revelan la superación de la conciencia monoestilística; esta es la búsqueda del yo como signo y significación de una tensión entre el creador y el mundo. Una voluntad lanzada al encuentro del exterior, que se va transformando en espejo: “Todo para mí es espejo”, dice “el otro”; es decir, espejo es todo objeto, toda realidad, toda palabra del mundo externo. Todo es “otro” porque lo dicen los sentidos, y al decirlo revelan que el yo también es *otro*, en bifurcaciones e imágenes sucesivas.

El acto verbal, la comunicación externa, pone al descubierto la linealidad temporal del lenguaje; los enunciados internos, en contraste, son representaciones de la simultaneidad y del espiral, cuyas implicaciones son vastas. Al centro del problema está la búsqueda de los auténticos contenidos comunicativos; estamos en el reino de la palabra en su superabundancia de diálogos y monólogos; la palabra de persuasión, la de negación, la de duda. El diálogo comunicativo se nos revela en su escala mayor, al máximo de registros en sus individuaciones, en diversas estructuras, con su propia simetría. Pero el resultado complejo del discurso no lo da la suma de voces individuales, ni siquiera la combinación de estas voces, sino la interacción que sólo puede realizarse y percibirse en un espacio temporal: la conciencia, en su sucesión de palabras, frases, secuencias, en oposición o complementaridad, en una serie amplísima de configuraciones. Las reflexiones y las palabras —propias y ajenas—, registradas o evocadas, ocupan y dominan totalmente el discurso externo. No existe la auto-sugestión consoladora. La alternancia de registros de los enunciados en exclamaciones, interrogaciones, apóstrofes, ponen de manifiesto el conflicto interior, la conclusión infeliz, preparada por los contrastes de enunciados y entonaciones.

Si mi lectura es aceptable, justo es reconocer que Unamuno parte de un monologismo para estructurar la dialogización, y que su discurso constituye un rico y variado repertorio de indagaciones sobre la representación.

---

2.- Bajtín (1984, 1985), propone algo semejante para Dostoyevski. Ambos coinciden en la noción de la palabra como materia semiótica del mundo interno, cf. Voloshinov (Bajtín) 1973 y Medvedev/Bajtín 1978.

Su método de organizarla y su visión del sujeto interior, en diversos tipos de diálogo, lo conduce finalmente a una afirmación de la réplica interna. En general, el tercero mediador, aleatorio (mujer, madre, ama, amante, amigo, hermano, padre), interviene en el diálogo interno solo para reforzar una de las posibles réplicas del personaje principal. Como consecuencia lógica en esta disociación, el mundo multiplica los cambios e intercambios lingüísticos; la metáfora teatral domina para describir el diálogo interno de la palabra, las “voces” que coloran los enunciados, en réplicas y respuestas del yo y del *otro*.

Recorramos sincrónicamente este descubrimiento, reduciéndolo a los términos más simples. *La Esfinge* (1898), explora la desaparición *para sí*; *La Venda* (1899, publ. 1913) revela el conocimiento interno sin necesidad del “otro”; *La princesa doña Lambra* (1909), indaga el intercambio cómico/paródico de personalidades; *El pasado que vuelve* (1910, estr. 1923), el desdoblamiento externo, la yuxtaposición del tiempo y del espacio, la edad: “Cada uno de los que vamos siendo mata al de la víspera”. Hasta aquí Unamuno ha explorado la contradicción mutua entre el cuerpo interior y el exterior; el tercero (más bien la tercera, pues normalmente es mujer), cumple la función de desatar el desdoblamiento interno, en su representación externa —la máscara, el actor. La visión-espectáculo es por lo regular el momento decisivo, y también el documento de un estado de conciencia diferente. El mundo específico de significado lo engendra el discurso interno.

A partir de *Fedra* (1910, repr. 1918, publ. 1924), don Miguel pasa a explorar la percepción aguda del yo desnudo como espacio epistemológico, al margen de todas las definiciones impuestas por la colectividad social (definiciones sexuales, familiares, de convenciones y normas). Estas valoraciones socio-jerárquicas pierden su autoridad y su fuerza; desaparecen, por así decirlo, las instancias intermedias del enunciado, dirigido ahora hacia la dialogía interna, “el drama desnudo”. Fedra, protagonista/agonista, por ejemplo, entiende su totalidad como búsqueda del amor, la comprensión, dentro de una desorientación social interna, sin comunicación real. El único final posible para el diálogo interno en su polémica contra la sociedad es el suicidio, la muerte-para-sí. Semejante textura y orientación reaparece en *Raquel, encadenada* (1921; estr. 1926, publ. 1954), donde el mundo externo “encadena”, confina, limita el interno, mediante el monologismo de la autoridad y la convención. Fedra y Raquel son a manera de métodos de representación del ser interior que pugna contra la *palabra ajena*, el ideologismo estrecho del mundo, en su decisión de amor y comprensión.

No muy diverso es el signo de *Soledad* (1921; estr. 1953; publ. 1954), por metonimia o sinécdoque la realidad interna de la conciencia de aquellos

seres, como Agustín, que se pierden en “máscaras” (lo externo), lejos de la frontera de la vida interior. El diálogo interno de Agustín supone la existencia de un destinatario (lo que Bajtín 1985:318 llama el “tercero en diálogo”), bien sea en su esposa o bien un destinatario superior, cuya respuesta absoluta se prevé en un tiempo y espacio metafísico (Dios). No obstante, *El hermano Juan* (1929) reduce el problema a uno —el de la representación si bien el personaje es múltiple porque otros ya le han soñado. El mundo ficticio (ser sueño, ficción de otros), alinea al personaje, que pierde su identidad: no sabe quién es. La exploración de la dialogía externa se fundamenta en Don Juan como voz cercada, enunciado de otros que a través del tiempo lo han soñado.

Esta dialogía ininterrumpida alcanza su más alta elaboración dramática en *Sombras de sueño* (1926; publ. 1927; repr. 1930) y *El Otro* (1926; repr. 1932; pub. 1934), desde dos vertientes convergentes: el sujeto externo de la personalidad y el sujeto interno en la primera, y la autocontemplación de la persona y la totalidad interna en la segunda. Representan la cara y la cruz, el oximorón; Tulio Montalbán y Julio Macedo son el doble significado del límite, dos movimientos en la superficie del nombre que define fronteras: la interioridad y lo histórico. La autodestrucción (uno le da muerte al otro para luego suicidarse), significa, en mi lectura, asesinar el *nombre*, aquello orientado hacia el exterior. Desde su *yo* interno el personaje encuentra como respuestas del mundo límites valorativos: lo uno o lo otro, Julio o Tulio, la realidad o la ficción. Cada cual parece ser otra cosa, pero son el mismo. En este drama nos situamos frente al encuentro, no de dos conciencias, sino de una conciencia única, fundamentalmente inconfundible, que vive en la categoría de “otredad”, desde el exterior. Su creación, su ente ficticio, la juzga; una conciencia hizo pasiva a la otra en el plano valorativo, y el creador comienza a vivir en el “otro” y para el “otro”; es decir, para el ente de ficción. Sólo una de las conciencias goza de autoridad, a especie de héroe biográfico, y como tal con todas sus virtudes; pero en cuanto héroe real, su vida tiene principio y fin, y un argumento terminado.

La obra contrapon<sup>e</sup>, sugiero, el héroe y el no-héroe en un entretrejo de valoraciones; el héroe biográfico termina por descomponerse, y el “otro” se vuelve crítico, disminuyendo así la autoridad de la posición del primero, inserto en el mundo de la biografía, mediante una muerte/suicidio. Morir es vivir; la afirmación anula la muerte, al suprimirse una conciencia, se suprime la nada. El sobreviviente aspira así a un mismo mundo autorizado y valorativo. En el encuentro de ambas conciencias impera el desacuerdo y la no-coincidencia interna, y el “autor” o “narrador” interno (por así decirlo), se decide a cerrar y concluir una biografía. Tulio Montalbán es ente de ficción y Julio Macedo, su creador; ambos uno y el mismo. El descubrimien-

to de Unamuno (desde *Niebla* 1914) es que la ficción es más activa; en cierto sentido, el “otro” se refleja únicamente en el alma del personaje activo que se posesiona del hombre real. Unamuno re-actualiza el *heautontimoroumenos* en un diálogo intertextual polémico con sus propios textos y con el *spleen* románticos.

Lo que confiere a Unamuno su gran capacidad dialógica es su exploración de un método para representar la duplicidad de planos internos: el indefinido “otro” en cadena infinita —Cosme y Damián, los hermanos gemelos, con su contraparte Laura y Damiana, y los posibles gemelos por nacer. El mismo se convierte en “otro”, en ficción de su obra. Este descubrimiento lo conduce a plantear que no existe acto individual, toda “muerte es suicidio”, en este vasto horizonte de enunciados. En unidad de comunicación, todo es doble, hasta Dios tiene su “otro”, propuesta de su novela *Abel Sánchez* (1917). Es imposible en este mundo de duplicaciones el consuelo de la *reductio ad unum*.

Para comenzar, nombrar es ser, y en *El Otro* no hay conciencia recordada, porque desde la infancia el nombre confuso, la personalidad confusa los mezclan. Los gemelos idénticos se contemplan mutuamente, inseguros, enigmáticos; la caída en la “otredad” se paga con la pérdida de la identidad. Se podría objetar que el propósito de Unamuno es realmente un estudio psicológico de la esquizofrenia clásica; sin embargo, el conjunto de su práctica textual se aleja del psicologismo y está más próxima a la indagación ontológica. Unamuno parecería proponer en esta obra que la palabra de “otro” es confusión, niebla; ni *uno* ni *otro* (a Cosme y Damián me refiero), se conocen en el mundo externo a través de la palabra ajena. Esta confusión, a su vez, impide el conocimiento interno, puesto que el mundo autorizado y valorativo confunde. El texto pone en tela de juicio la validez del mundo externo, convencional y normativo, que desconoce los sujetos discursivos. En un acto de conocimiento responsable, el “uno” da muerte al “otro”, unificando los sujetos, los enunciados. El asesinato/suicidio se ejecuta contra la palabra ajena, contra el enunciado ajeno que produce problemas de hablantes e intenta fragmentar o desintegrar la dialogía interna, convirtiéndola en discurso monológico. La muerte, en cuanto tal, es factor objetivo para otras conciencias (excepto la del ama), y subjetivo para el suicida/asesino. En esa frontera imprecisa, ambos actos son lo mismo, se acercan. Lúcido, con lucidez penetrante, el “otro” se contempla, complejo y vario; de aceptar ser “uno” u “otro”, se convertiría en un hombre vacío, en desamparo con solo una identidad.

La organización textual apunta en una dirección: la muerte no concluye ni soluciona los conflictos porque no toca la conciencia en sí. La búsqueda

da del yo es pérdida y encuentro y pérdida; el texto se organiza en la búsqueda de lo desconocido, del yo que nos encierra, y nos condena a vivir en “otros”. Solo el mundo externo percibe la muerte como conclusión y solución, porque la erige como acto máximo para aclarar las contradicciones. A Unamuno, por el contrario, le interesa la muerte *para uno mismo*, y no como los agonistas/antagonistas que sobreviven la perciben. Dada esta armadura filosófica, la confesión del “otro” está lejos de significar totalidad, tiene más bien carácter inconcluso.

Se observará que el tradicional tópico y la retórica del espejo adquiere otros acentos; el simple fenómeno de verse con ojos propios y ajenos en un momento de encuentro, interacción e intersección de conciencias, desaparece. Unamuno polemiza con este topos (de la tradición y consigo mismo), y excluye el espejo de la realidad externa insertándolo en el interior del sujeto. En *El Otro* la luna del espejo está cubierta, y este deja de ser el humilde sirviente de las apariencias. Dentro de esta zona de signos, el espejo —como ocurre en la tradición— está cubierto, en signo de muerte. El “otro” es una especie de anti-Narciso; el espejo cubierto apunta a que la reduplicación de la identidad acaba con su división. Unamuno abole la fase del espejo, más bien, la parodia; si cubre el espejo se debe a que el “otro” no necesita alienarse para encontrarse; o, por el contrario, que se ve en el espejo para morir en él.

En esta obra, y desde la dirección de mi lectura, Unamuno explora más a fondo la hipótesis del doble absoluto; el prójimo alucinante que impide estar solo y tener secreto. El viejo problema del Evangelio se resuelve en su reverso; el “Ama a tu prójimo como a ti mismo” (tan caro a Unamuno), conduce de manera ineludible al duelo espiritual, al “Llevarás la carga del otro” (cf. la lúcida interpretación de Baudrillard 1984 sobre Kierkegaard). Todos los intermedios no hacen sino realzar el ritmo lento, esta especie de prueba espiritual. Momento doloroso, eterno fracaso siempre: el “otro” continúa viviendo el conflicto, su dualidad. Además nunca lo vivirá tan intensamente, pues está ahí, en la nulidad, en la ausencia, en el espejo inverso. Unamuno quiebra definitivamente el carácter especular del signo. Símbolo que adquiere así otros contenidos, muy lejanos de la interpretación freudiana más frecuente: en el psicoanálisis, según Aeppli (1956), algunos de los sueños con el espejo significan extravío, pérdida, al igual que el Narciso del mito; otros, en cambio, que no se vuelve en sí hasta no mirarse en un espejo. Muy distinto el hondo valor significativo de este símbolo en Unamuno.

Volvamos sobre la multiplicidad de la conciencia para aclarar el símbolo, relacionándolo con teorías contemporáneas sobre lenguaje: Bajtín y Lacan. Bajtín ha concebido la dialogía como particularidad de la producción

textual de Dostoyevsky, que inaugura una nueva noción sobre la soledad (1961 en 1984)<sup>3</sup>. La disociación, la separación y la alienación son contradicciones, porque la conciencia es múltiple, no espacio solitario. Dostoyevsky confirma

la imposibilidad de la soledad, la naturaleza ilusoria de la soledad. La realidad humana (tanto externa cuanto interna), pone de manifiesto la más profunda comunión.

Ser significa comunicación. (311-312) (mi traducción).

Dentro del análisis formal bajtiano, el diálogo y el conflicto entre los espacios externos e internos son centrales, porque justamente estas relaciones y dobles actividades, constituyen la psique. La transición y el movimiento entre el enunciado interno y el externo representan los grados de socialización del discurso (1973:14). Dostoyevsky representa, en este sistema, la tarea consciente de desbordar el punto de vista individual, para basarse en las leyes de intersección entre diversas posiciones. Importante descubrimiento, que Bajtín le adscribe al novelista ruso, que puede extenderse a la producción textual unamuniana.

Pero este diálogo interno (dialogía, más bien), adquiere otro sentido para Lacan; el diálogo (que no dialogía) funciona como la experiencia alienante, el *stade de miroir* del desarrollo de la personalidad. En su doble juego de oposición entre el je/moi ante el espejo, el inconsciente es el espacio donde el yo habla y otro lo induce a hablar (1955). El niño se reconoce como sujeto a través del lenguaje, pero éste le viene de otro. En este modelo, Lacan relaciona el lenguaje con la noción de carencia, y el diálogo con el concepto de diferencia (cf. Emerson 1983:256-257). Para el francés el inconsciente es el nudo del diálogo y allí radica la separación entre lo que Saussure determinó con *Langue / parole* y E. Benveniste *énoncé / énonciation*<sup>4</sup>. Es de-

---

3.- Unamuno está construyendo un sistema sobre la palabra y el lenguaje, y se puede asociar hoy día con los postulados de Bajtín sobre 'dialogía' y 'voces'. Por *prácticas discursivas* entiendo la precisión de M. Foucault: conjunto de reglas determinadas en el tiempo y el espacio, que han definido en una época dada, las condiciones de ejercicio de la función enunciativa (1970:198). Merece recordarse que para Foucault "el lenguaje parece poblado siempre por lo otro; está vaciado por la ausencia" (187), enunciado próximo a la práctica textual unamuniana.

4.- El sujeto es designado para Lacan como una "carencia", el representado de un significante por otro significante. El sujeto es psicológico para Lacan y sus seguidores. La perspectiva de Unamuno es muy distinta. Punto importante es que se distingue también de Nietz-

el, la diferencia entre la división del sujeto y la división entre sujetos. Se quiebra así la unidad ilusoria, y el lenguaje muestra su división interna; idea que re-toma, por ejemplo, Luce Irigaray en su *Speculum de l'autre femme* (1974) y *Le sexe qui n'est pas un* (1977), desde la vertiente de di/ferencia entre los sexos.

Muy otra es la perspectiva unamuniana, más cercana a las teorías de Bajtín, sobre todo en su noción tripartita del lenguaje: vida interior = discurso interior = conciencia (1973:81). La individuación que propone Unamuno en su teatro, a través del discurso interior de la conciencia es, ciertamente, audaz; su acto de introspección, en el interior de la conciencia misma, se basa en el modelo de comunicación externa, de tal manera que la distinción entre el discurso externo y el interno es imposible. La dialogía interna es la expresión misma de la vida social; el interno, es un discurso lleno de ecos, de disyunciones, encuentros, discontinuidades, voces que se escuchan y se replican. En la base de esa frontera está el rechazo de las jerarquías y de ciertos discursos de legitimación, filosóficos y ético-políticos, que introducen un modelo uniforme de temporalidad; abre la posibilidad de franqueamientos de los límites prohibidos. En cada una de sus prácticas discursivas, el enunciado interior pretende revelar al lector/espectador sus reglas de acumulación, de exclusión y de reactivación; el interno es un discurso apofántico (en término aristotélico): aquel denotativo al que corresponde decir lo verdadero o falso. *El otro*, proporciona indicios claros con su intención de revelar el lenguaje poblado por otra voz, que es al mismo tiempo la propia, en su más intensa y dramática socialización. Es el rechazo del nombre que legitima la distribución de funciones, en cierto sentido, desmonta las propiedades atribuidas por la sociedad al yo y al tú (o yo, no yo), héroe o villano, real o falso, pues éstas se redistribuyen de modo que el derecho de ser uno (yo) se funda sobre el doble hecho de haber ocupado el otro el lugar del yo. La proposición comporta un núcleo de tensiones, cada una de las cuales se ejerce sobre cada uno de los puestos pragmáticos que ella misma pone en juego: emisor, receptor y referente dentro y fuera, en el personaje y en los espectadores, también personajes<sup>5</sup>. El receptor puede estar de

---

...  
sche, para quien las fuerzas activas radican en la conciencia y en el inconsciente, cf. Deleuze 1967, *passim*. Unamuno se separa también, creo, del concepto de falsa conciencia de Hegel, tal cual la muestra la brillante exposición de Lukács 1967. Estas diferencias entre el sujeto, la palabra y la conciencia debieran estudiarse a fondo para reconocer con mayor claridad la audacia unamuniana y la importancia de sus descubrimientos en la filosofía europea del siglo XX. La tarea queda abierta.

5.- Hemos de tener presente que el concepto de persona (máscara) se acerca al de Jung, "aquello que el hombre en realidad *no es*, pero lo que *él mismo* y otros hombres piensan de él". Unamuno antecede esta percepción.

acuerdo o negar el enunciado, lo cual implica que es también un emisor potencial, puesto que cuando formule su asentimiento o discrepancia, será sometido a la misma doble exigencia de demostrar o refutar el actual. Reúne en potencia las mismas cualidades que éste: es su igual. Esta doble regla rige para todos, en cuanto personajes y creadores, o emisores y receptores de signos. Se deduce que no están ya en juego dos lenguajes, uno que interroga y otro que concluye; el lenguaje proviene del mismo sujeto. Se deslegitima, por así decirlo, el lenguaje prescriptivo y la especulación donde parece disolverse el sujeto social.

Este estallido de la palabra poblada de voces, es el norte de su producción textual; la metáfora teatral determina las reglas del contenido semiótico de la conciencia. En esta diseminación de voces, el lazo lingüístico entrecruza un número indeterminado de lenguajes en el diálogo y su representación simultáneamente. Las propiedades demostrativas de la metáfora teatral parecen desafíos a la razón; se sigue una dirección completamente distinta al representar el personaje a través de otro, visto con sus ojos; es decir, con su lenguaje. Resulta una nueva disposición del teatro o de la teatralización, contraria al uso ordinario del discurso del género dramático, cuyo propósito es sugerir con fidelidad los problemas de comunicación interna, sus transformaciones y conservarlas en su dinámica receptividad inmediata. A la manera platónica, la historia del debate se muestra, se pone en escena, por así decirlo, y por ello procede más de lo trágico que de lo épico (términos que adapto de Genette 1972). El “drama desnudo”, el “druma” pertenecen, más que a un género histórico, a un *género interno* “para ver y conceptualizar la realidad” (sobre este “género” Bajtín 1978:134).

La representación de la polifonía nos proporciona las armas, para comprobar que el ser está hecho de argumentaciones y refutaciones, y que resulta imposible mantenerse pasivo, una vez que se externalizan las voces de la conciencia. Unamuno sugiere una manera de elegir la forma de interrogar, que es también la manera de proporcionar respuestas. Privilegia la función agónica contra la homología, o unicidad del referente. Es un esfuerzo dinámico, que parte del diálogo interno monoestilístico, en su cadena de ficciones y máscaras (verse por los ojos del otro), hasta el desnudo diálogo interior que nos revela la multiplicidad interna, *en* y *con* su propio lenguaje. Unamuno le dificulta así al lector/espectador establecer un juicio unilateral sobre el personaje, y supera el recurso del oximoron —persona/personaje, autor/creación, real/ficticio. En el tablado de la conciencia, todo es uno y lo mismo. El único sujeto es receptor-emisor de enunciados denotativos con valor de verdad; búsqueda tal ha de ser representada, como saber directo, actualizado, que se expone a sí mismo.

Los textos dramáticos que he comentado apuntan de manera convincente al centro del problema de la dialogía; el potencial de cambios de voces o de sujetos hablantes significa aquí la totalidad. El sentido profundo de esta dialogía es representar una cadena infinita de respuestas que generan nuevas preguntas. No son posibles las instancias intermedias —familia, colectividad, creencia—; éstas solo se perciben como palabra ajena, confusa, y Unamuno parece desmontar y desechar la autoridad de cualquiera o toda voz monológica. El circuito comunicativo pierde aquí su sociabilidad externa y se convierte en un acto solitario de voces (propias y ajenas) difusas, fragmentadas, de interlocutores internos, de hablantes y oyentes internos que desafían toda conclusión.

Desde este punto de vista, Unamuno reintroduce el papel activo del “otro” en el proceso de comunicación; refuerza el cambio de los sujetos discursivos, las refutaciones y las respuestas. Desorienta al lector/espectador, re-orientándolo hacia un sistema de signos internos activos y dinámicos, mediante un entramado de interrogaciones y de respuestas que implican siempre otras preguntas: una especie de lógica de la respuesta circular, en su alteridad incesante. Lo paradójico siempre reside en que “uno” u “otro” pueden aducir argumentos de peso en favor de sus respectivas posiciones, porque toda percepción de la “otredad” representa un acto de conocimiento. En palabras de Agustín en *La Esfinge*, “Es decir, luchar para vivir y vivir para luchar... ¡Terrible círculo!” (Acto II, esc. IX).

Una vez examinados estos problemas, es preciso reconocer que del teatro de Unamuno, o con mayor precisión, a través de la metáfora teatral, se estructura una nueva imagen del individuo y de la conciencia. La disposición mental de Unamuno constituye para el pensamiento contemporáneo, esta fuente renovada de posibilidades inagotables. La conciencia en relación dual y agonística, en duelo enigmático y reversibilidad inexorable; un “algo” lleno de movimiento con ondulaciones concéntricas y significado, no confinado por la realidad.

En cuanto movimiento, no puede ser concluida, y su sentido último no puede ser solucionado. La relación de Unamuno con sus personajes se acerca a aquélla que propone Bajtín para Dostoyevsky; el personaje es autónomo en multiplicidad de planos. Cercanos también a este mundo, los desplazamientos de Kierkegaard en su análisis del seductor (1843). Los dobles planos de la conducta, la posibilidad de colocar al sujeto en otras realidades, desembocan en el encuentro con la propia naturaleza profunda.

Unamuno parte de la premisa convencional de hablar con uno mismo en diversos lenguajes y de codificar de manera distinta el propio yo, hasta

llegar a la determinación o comprensión del propio ser. La conciencia ajena no se confina en la conciencia del emisor, sino que se manifiesta como algo *fuera y junto a*, especie de hacer jugar entre sí signos que caen en su propia trampa; especie también de funcionamiento irónico autónomo, pues ficción y creación son apariencias confundibles. Al que está fuera de estas reglas de juego, todo le parece absurdo, sin relación alguna con la realidad.

Adelantándonos un poco, señalaremos que Unamuno no puede concluir las vidas de sus personajes, porque llegó a descubrir lo que distingue la personalidad: su inconclusión. Esta nueva forma de conocimiento de la auto-conciencia, revela la estructura internamente social de dependencias internas. La palabra, el enunciado, como cambio de voces y sujetos, cuyo sentido profundo es percibirse siempre con los ojos de otro. Lo 'otro' no es la máscara, sino la realidad, valoración que lo aleja de la tradición en el tratamiento de este motivo. Este principio se convierte en el fundamento de la organización semántica.

El mecanismo de este efecto no consiste en la existencia simultánea e inmóvil de diversos significados, sino en la conciencia permanente de *otros* significados. En este proceso, Unamuno parte de la monosemia a través del 'tercero' que ayude a crear destinos concluidos, hasta descubrir finalmente que la personalidad es frontera inconclusa, estructura compleja de subestructuras recíprocamente intersectadas con repetidas penetraciones de un mismo signo en distintos contextos. El espectador (el textual interno y el lector u oyente del drama), si es poco atento cree en la diversidad —el uno o el otro—, en la individualidad no repetida y en las propiedades de la realidad reflejada.

No es casual que en 1914 (*Niebla*), Unamuno imponga el silencio al personaje; en épocas posteriores, erige en norma el diálogo inconcluso de conciencias activas y responsables que van afirmando su libertad frente a la voz monológica (monosémica) autoritaria del autor. Erige en norma la reproducción del discurso interno; esta postura supone un cambio radical de la monología a la dialogía, y transgrede así los límites de la codificación primera. Allí donde el tipo inicial de discurso monológico ofrece una posibilidad, surge otra opción: la imagen de la personalidad en su contradicción interna, combatirse a sí mismo de continuo (sin síntesis), en movimiento circular. El descubrimiento adquiere numerosas variaciones que no he tocado en absoluto; pero el principio de estructuración siempre es el mismo, valga como ejemplo de variedad el juego de autores y narradores en *San Manuel* y el sistema dialógico de *Niebla*.

Concluycamos nuestro análisis de los tipos de dialogía, a pesar de que estamos lejos de haberlos agotado. A modo provisorio propongo que la diálogía se revela como la única estructura posible para mostrar esa realidad profunda: la palabra como materia semiótica de la vida interior, del discurso interior de la conciencia. Unamuno se levanta contra la expresión simplificada del ser e invita a ahondar en los enunciados como fuerzas activas. En definitiva, Unamuno revela el diálogo interno de la palabra y la lucha entre aquellas renovadas, vivientes con las inertes y momificadas, en un amplio registro de visiones agónicas.

Iris M. ZAVALA  
Universidad de Utrecht

## Referencias.

- Aeppli, E. 1956. *El lenguaje de los sueños*. Barcelona.
- Bajtín, M. 1984. *Problems of Dostoyevsky's Poetics*. Univ. of Minn. Press.
- , 1985. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Baudrillard, Jean. 1984. *De la seducción*. Madrid: Cátedra.
- Deleuze, Gilles. 1967. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF.
- Emerson, Caryl. 1983. "The Outer Word and Inner Speech: Bakhtin, Vygotsky, and the Internalization of Language". *Critical Inquiry* 10 2:245-264.
- Foucault, Michel. 1970. *La arqueología del saber*. México, Siglo XXI.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- Lacan, Jacques. 1956. "La chose freudienne", ou "Sense du retour à Freud en psychanalyse" *Evolution psychiatrique*: 225-252; repr. en A. Wilden.
- Ed., trans., *Language and Psychoanalysis*. Baltimore: Johns Hopkins.
- Lukács, George. 1967. *El asalto a la razón*. Madrid: Grijalbo.
- Medvedev, P.N. (Bajtín) 1978. *The Formal Method in Literary Scholarship: A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Baltimore: Goucher.
- Unamuno, Miguel de. 1959. *Teatro completo*, ed. M. García Blanco. Madrid: Aguilar.
- Voloshinov, V.N. (Bajtín). 1973. *Marxism and the Philosophy of Language*. New York.
- Zavala, Iris M. 1963. *Unamuno y su teatro de conciencia*. Salamanca: Acta Salmanticensia.
- , 1985 (en prensa). "Lírica y fin de siglo: Rubén Darío bajo el signo del cisne". *Eutopías* (Minn.).