

DIALOGISMO EN EL *CANCIONERO* DE MIGUEL DE UNAMUNO:

DIALÉCTICA DE LA VOZ POÉTICA

Yanina O. Sheppard

Thesis Prepared for the Degree of

MASTER OF ARTS

UNIVERSITY OF NORTH TEXAS

May 2013

APPROVED:

Will Derusha, Major Professor
Jorge Avilés-Diz, Committee Member
Donny Vigil, Committee Member
Carol Anne Costabile-Heming, Chair of the
Department of World Languages,
Literatures, and Cultures
Mark Wardell, Dean of the Toulouse
Graduate School

Sheppard, Yanina O. *Dialogismo en el Cancionero de Miguel de Unamuno: Dialéctica de la Voz Poética*. (*Dialogism in Miguel de Unamuno's "Cancionero": Dialectics of the Poetic Voice*). Master of Arts (Spanish), May 2013, 105 pp., references, 60 titles.

The present research is centered on Miguel de Unamuno's *Cancionero* which is studied through the prism of the theory of dialogism elaborated by Mikhail Bakhtin. This study overcomes the limitation of Bakhtin's theory which extends solely to narrative genres, and argues that dialogism can also be applied to poetry. In this thesis I seek to rectify the critical oversight of this significant and original work of Unamuno and show that *Cancionero* has panoply of innovative techniques aimed at creating the multiple poetic voices and dialogical interaction. Strong links are established between Bakhtin's theory, Unamuno's aesthetics and the postmodernist episteme of "the death of the author" which heralds the new era of fiction writing. I give a detailed analysis of *Cancionero's* poetry based on Bakhtin's theory and incorporate the pragmalinguistic view of poetic discourse as a communicative act that involves a constant interaction between the addresser and the addressees. I find different types of dialogical expression in accordance with the number and the nature of different addressees at which the poet aims his discourse. This study shows that poetic tools forged by Unamuno are born of the need to express a conflictive inner world that is opposed to any type of dogmatism and monologism. Through the detailed analysis of the poetic discourse of *Cancionero* it is demonstrated that Unamuno's innovations and experimentalism confer him a position of the precursor of postmodernism.

Copyright 2013

by

Yanina O. Sheppard

ÍNDICE

	Página
CAPÍTULO 1 INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 2 APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DEL DIALOGISMO EN LA FILOLOGÍA POSTMODERNISTA.....	10
CAPÍTULO 3 PENSAMIENTO DIALÓGICO DE MIGUEL DE UNAMUNO.....	29
CAPÍTULO 4 EXPRESIÓN DIALÓGICA EN EL CANCIONERO	52
CAPÍTULO 5 CONCLUSIÓN	95
LISTA DE REFERENCIAS.....	100

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

En la crítica literaria existe un gran número de las investigaciones dedicadas a la vida, la filosofía y la creación literaria del eminente escritor español Miguel de Unamuno. Sin embargo, la mayoría de los estudiosos tienden a evaluar su producción literaria tratando de encajarla entre los rígidos límites de las diferentes corrientes literarias de la época de los fines del siglo XIX- los principios del siglo XX. También es evidente la tendencia de estudiar la creación literaria de Unamuno tras su pensamiento filosófico, muchas veces simplificándolo e interpretándolo mal. De ahí los intentos de referirse a Unamuno como ateo, luterano, existencialista, nihilista, místico, etc. (Ilie 1967, Díez de Revenga 1997). El propósito de este estudio es demostrar que el pensamiento de Unamuno es demasiado profundo y complejo, sus creencias bastante diversas y contradictorias, su creación literaria muy extensa y multifacética para poder clasificar su escritura en términos de una específica tendencia literaria o filosófica. De hecho, sus obras traspasan los límites de las categorías literarias, muchas veces simplificadas y subjetivas, entre los cuales le tratan de encajar los críticos. Estamos de acuerdo con los investigadores que destacan entre las características esenciales de la ingente obra unamuniana su posición de adelantado y de perseverante innovador, su inconfundible cuño de modernidad y su afición al experimentalismo (López de Abiada 1987, Álvarez Castro 2009). El experimentalismo y modernidad son especialmente evidentes en su producción lírica, lo que impide a algunos críticos estimarla de una manera adecuada.

Todavía es popular la tendencia de valorar mal la poesía de Unamuno y considerarla “indigeste, pedestre, confuso” (Ribbans 1996). Sobre todo la critican por falta de la musicalidad

y el estilo poco apropiado para la poesía. Suele darse por descontado que Unamuno fue un poeta duro de oído, y se aducen muchas manifestaciones suyas contrarias a lo musical. El motivo de su aversión a lo musical yace, como se demuestra en este trabajo, en su intento de perturbar al lector con sus ideas contradictorias y enfatizar los conflictos internos de la existencia humana. Él quería despertar al lector en vez de arrullarle con la armonía de los sonidos, demostrar la falta de la armonía en el mundo, y su interno desequilibrio. De ahí la abundancia de paradojas, antítesis, oxímoros, etc. en sus versos. Como se demuestra en el tercer capítulo de este estudio, el mayor propósito de sus obras era concienciar al lector y hacerle pensar en la existencia substancial. Su poesía es una apelación al intelecto más que a los sentidos. Según la observación de Vivanco, Unamuno “llevaba dentro un formidable intelectual y quería que su dimensión de intelectual quedaría en su poesía” (352). La poesía de Unamuno puede aparecer incómoda para las investigaciones y clasificaciones literarias también por su resistencia de seguir modas y el anhelo por su propio estilo. Según la observación atinada de López de Abiada, su poesía se caracteriza por el experimentalismo, originalidad y modernidad (257). La modernidad de Unamuno no es el signo de pertenencia a cierta corriente literaria, sino de su resistencia a la moda y la coyuntura. La falta de sintonía entre la poesía de Unamuno y las corrientes literarias de finales del siglo XIX y comienzos del XX llegó a ser una acusación proverbial entre la crítica. Torrente Ballester, por ejemplo, afirma, que él “jamás adoptó una actitud comprensiva ante los movimientos literarios de la última centuria, contra cuyas manifestaciones españolas se pronunció siempre que tuvo ocasión” (151). Gerardo Diego, eminente poeta de la generación del 27 añade que “El poeta Miguel de Unamuno vive fuera del siglo. En rigor es un monje, un ‘mónaco’, un eremita solitario” (10-11).

Unamuno ha necesitado mucho tiempo para imponerse como poeta y todavía hoy en día en gran medida se le desconoce y hasta se le regatea, casi se le niega. A pesar de la larga tendencia de subestimar la poesía de Unamuno, su producción lírica sigue siendo investigada y justificada gracias a la labor de algunos estudiosos contemporáneos. Tal vez el estudio más detallado de la poesía unamuniana es la monografía de Javier Blasco apareció hace poco años y que confiere el afirmativo título de poeta a Miguel de Unamuno (Blasco 2003). Más recientemente varios críticos han cuestionado las implicaciones reales de las declaraciones de rechazo a las que se refiere Torrente, tratando de encontrar en la poesía unamuniana rasgos de modernismo (Díez de Revenga 1997) o, incluso, vanguardia (Álvarez Castro 2009).

El propósito de nuestro trabajo es demostrar que, si bien es posible encontrar en Unamuno los rasgos del modernismo, noventayochismo o vanguardia, también es posible considerarle como precursor de las ideas postmodernistas o postestructuralistas. Con este fin se retoma en este estudio la teoría de Mijaíl Bajtín sobre el dialogismo, que constituye un rasgo definitivo de la literatura postmodernista y que está relacionado con el episteme postestructuralista de la “muerte del autor”. El dialogismo en el discurso literario, según Bajtín, implica la polifonía – la multitud de las voces que se oyen en la obra, la heterología – variantes lingüísticas individuales, y la heteroglosia – los diferentes dialectos sociales (Bakhtin 1981). En este trabajo se enfoca la poesía de *Cancionero* a través del prisma de la teoría bajtiniana del dialogismo. Al mismo tiempo se critica y se refuta la limitación de la teoría bajtiniana que confiere el dialogismo exclusivamente a la narrativa.

La crítica literaria y filosófica dispone de un gran número de los estudios dedicados al problema de pensamiento dialéctico de Unamuno, que está reflejado también en su obra

literaria. Muchos investigadores hablan de la controversia como el rasgo de su personalidad y los de la Generación del 98 (Ferrater Mora 1980, Arocena, 1981), y, como consecuencia, la tendencia de contraponer y jugar con ideas, tratando de encontrar la ideología “verdadera”. Los biógrafos muchas veces usan el atributo “autobiográfica” al caracterizar la mayoría de las obras unamunianas (Fuente Ballesteros 1993). Hay algunos que le atribuyen la subjetividad y yoismo (Ortega y Gasset 1980, Carpio 1980). Indagando en el “misterio de la personalidad,” muchos estudiosos destacan su egolatría, sugiriendo, que Unamuno “se extasiaba escuchando su propia voz” (Ferrater Mora 50).

Si hay críticos que observan la fuerte tendencia dialéctica en las obras de Unamuno, no hay muchos que le atribuyen el dialogismo en el sentido bajtiniano. La dialéctica hegeliana presupone cierta resolución de las contradicciones, mientras que el dialogismo presupone su coexistencia ontológica. Dialogismo no consiste en contraponer y chocar diferentes voces, ideas u opiniones, sino en tratar de reconciliarlas. Uno de los mejores estudios del dialogismo que existe hoy en la crítica literaria es el de Zavala (1991), que era una de los primeros en trazar analogías entre la teoría bajtiniana y la obra de Unamuno. Zavala acierta en notar la afinidad entre la teoría del lenguaje como sociabilidad, que necesita al *otro* en obras de Bajtín y la teoría de la personalidad que se proyecta en el *otro* en la filosofía unamuniana. De las dos teorías surge la afirmación del sujeto no unitario, que estalla en refutaciones al *otro* el *yo* suyo. Esta pluralidad del sujeto en las obras de Unamuno impide el simulacro del sujeto unitario, monológico, dogmático, único, contra lo que exhorta Bajtín. Por consiguiente, ambos coinciden en reconocer la importancia del dialogismo en la obra literaria. Zavala, sin embargo, retoma la teoría Bajtiniana con todas las limitaciones, incluso la que requiere buscar el dialogismo

exclusivamente en la narrativa y el teatro, dejando al lado la poesía. También su estudio se concentra más en el pensamiento dialógico, sin fijarse en la expresión del dialogismo.

La teoría del dialogismo en la literatura raya con el problema de la voz del autor. Muchos investigadores se dedican al problema de la identidad del autor en Unamuno, el desdoblamiento autorial que forma el eje contextual de muchas de sus obras (Ilie 28-47, Fernández 59-67). La idea del desdoblamiento le lleva a Unamuno a plantear la teoría de la personalidad como un conjunto de *yos*, que nunca llega a ningún tipo de equilibrio o estabilidad. De ahí el conflicto eterno de los diferentes *yos* del autor que lleva al renuncio total de la autoridad y la voz unitaria en las escrituras de Unamuno. Por eso es posible aplicar el *episteme* postmodernista de “la muerte del autor”, elaborado por Barthes (1986) a muchas obras unamunianas y, sobre todo, a la poesía.

La concepción de la dialéctica personal y dialogismo es clave en la narrativa y el teatro de Unamuno, no menos en la lírica. Y, si bien los estudiosos se han fijado en los primeros géneros, apenas existe un detallado estudio de los mismos problemas en la poesía unamuniana. Tal vez la tendencia de atribuir dialogismo tan sólo a las obras prosaicas todavía es prevalente en la crítica. Uno de los estudios más detallados que enfocan los rasgos dialógicos en la poesía de Unamuno es el estudio de Strand (1989) dedicado al ciclo lírico *Poesías*. En este trabajo se investiga la poesía como una lucha dialéctica de las distintas voces del autor y sus opuestas visiones e ideas. En el trabajo se estudia el tratamiento de los temas controversiales en la poesía unamuniana, tales como la vida / la muerte, la creación / la destrucción, la temporalidad / la eternidad. La dialéctica personal está ligada con la dialéctica temática de la lírica del poeta. Sin embargo, la contradicción entre las diferentes voces e ideas del poeta está

vista en este trabajo tras el prisma de la dialéctica hegeliana, como una lucha interna que requiere la solución, y no como coexistencia de las oposiciones, o dialogismo. También el estudio se centra en la temática, más que en la expresión, sin mucha referencia a la filosofía del autor.

Otro investigador de la lírica de Unamuno, Antonio Carreño, indagando en el problema de la voz poética, hace hincapié en la filosofía unamuniana (76-81). El crítico acierta en notar que el deseo de vivir encarnado en la palabra escrita le motiva al poeta buscar su continuidad en los *otros* – los lectores. Él habla en su libro de la tendencia unamuniana de enmascararse, especialmente en su máscara más predilecta, la del lector.

Tal vez, el estudio más fundamental de la expresión dialógica en la lírica de Unamuno es el de Maestro (1994). Él analiza la poesía desde la perspectiva lingüística, más específicamente pragmalingüística. También, a partir de la obra poética de Unamuno, propone una metodología que permite estudiar el sentido y la forma que el diálogo y la expresión dialógica adquieren en la poesía lírica. Obviamente, el objeto de su estudio yace en la esfera lingüística más que literaria. Además es una investigación panorámica de la producción poética del gran escritor, sin referencias a su filosofía y estética. Sin embargo, este trabajo abre camino a la integración de la metodología lingüística y la teoría literaria en lo que se refiere a la expresión dialógica en el discurso lírico. En nuestro trabajo retomaremos la metodología de Maestro al acercarnos al discurso lírico del *Cancionero*, pero ajustaremos su visión puramente lingüística a la teoría literaria del dialogismo bajtiniano y a la estética y filosofía de Unamuno.

El segundo capítulo de nuestro estudio se centra en la teoría del dialogismo de Bajtín y se trazan aquí analogías entre el pensamiento bajtiniano y la filosofía de Unamuno.

Pretendemos demostrar que Unamuno coincide con Bajtín en su interpretación de la lengua como un fenómeno social que encierra posiciones discursivas de sujetos hablantes, ajenos al universo monológico y dogmático. El lenguaje coloquial, la problemática social, los conceptos esenciales, comprensibles a todos conducen a la desmitificación de la imagen del autor y reflejan la crisis del sujeto como un nuevo *episteme* de la modernidad y la crisis del sujeto artístico en el modernismo como el fenómeno literario. Se presentan en este capítulo las teorías de postestructuralistas, tales como Kristeva, Barthes, Benveniste, etc. para demostrar la afinidad de sus ideas a las de Unamuno. Sostenemos también, que el dialogismo unamuniano no sólo tiene que ver con el dialogismo como un fenómeno social antiautoritario, visto por Bajtín, sino también con esta crisis psicológica de un sujeto artístico desdoblado en el episteme postmodernista. Más que eso, el estudio de los teóricos del dialogismo en la filología posmoderna permite plantear una hipótesis de que el dialogismo caracteriza no sólo a los géneros prosaicos, sino también a la poesía, lo que va más allá de la teoría de Bajtín. Es la renovación del sujeto y objeto artístico que permite encontrar el dialogismo en la poesía unamuniana, en contraste con la convicción bajtiniana del monologismo del género poético. Todo esto nos permite comprobar su posición de precursor del posmodernismo en lo que se refiere a su producción poética.

En el tercer capítulo se estudia la cosmovisión filosófica de Miguel de Unamuno, que ayuda a entender las raíces de su pensamiento dialógico y el desdoblamiento del sujeto creador en su obra. Encontramos evidencias de las influencias de otros filósofos europeos en su pensamiento. Sus lecturas de Kierkegaard, Schopenhauer, y Hegel dejaron su huella tanto en la obra filosófica como en la obra literaria. De estas influencias se plasmó la teoría unamuniana

de la personalidad y de la “otredad” que sirve de fundamento para su estética literaria. Su filosofía, que reconsidera las ideas del voluntarismo y existencialismo, se extiende más allá del pensamiento modernista y le hace considerar como precursor de algunas ideas del postmodernismo. Son las ideas de la colaboración del lector, la “muerte del autor,” el pluralismo, el sujeto fragmentado, y el cuestionamiento del conocimiento heredado. En la obra unamuniana la teoría de la personalidad desemboca en el problema de la crisis del sujeto discursivo. El razonamiento de Unamuno sobre el carácter social del lenguaje, que se hace eco de la teoría de sociolingüística de Bajtín, le lleva a constatar que la lengua impone límites en la actividad creadora del poeta. El *yo* social del poeta, que desempeña el papel del primer lector y el crítico de lo escrito, impide que el estilo poético individual se desvíe mucho de la norma. A partir de este razonamiento Unamuno llega a la conclusión de que la voz del poeta, igual que la voz del narrador, es un compendio de las diferentes voces que se dialogan. La doble naturaleza del *yo* poético, igual que el *yo* de cada ser humano, que lleva en sí mismo un fragmento social y un fragmento individual, presupone la pluralidad del sujeto creador.

El concepto del ser humano como el conjunto de los distintos *yos* que se complementan o se contradicen halla su reflexión en la producción poética de Unamuno, más específicamente el *Cancionero*. En el cuarto capítulo de nuestro trabajo se investigan los diferentes tipos de la expresión dialógica que incorpora el poeta en su obra póstuma. La clasificación que usamos en el capítulo, está basada en la clasificación de Jesús G. Maestro (15), que hemos adaptado a la teoría del dialogismo de Bajtín y hemos modificado de acuerdo con el análisis del discurso poético concreto del *Cancionero*. Maestro estudia los factores textuales que determinan las condiciones comunicativas del discurso poético como proceso de recepción y emisión internos

y condiciones de interpretación y transformación de sentido. Claro está, que en la lírica no es posible hablar de diálogo literario con las mismas propiedades comunicativas con que se puede hacerlo en el discurso narrativo o dramático, dado que el poema posee rasgos específicos. En cambio, usamos el término la “expresión dialógica” como signo lingüístico y literario fundamental que une el diálogo (interacción) y el dialogismo (comunicación) como sus representaciones alternativas. Entonces, la expresión dialógica es un fenómeno más amplio, que incluye el diálogo como tal y los diferentes elementos dialógicos. El dialogismo abarca ciertas construcciones discursivas que, no siendo el diálogo *per se*, resultan formas específicas de la expresión dialógica en la lírica. A partir de estos razonamientos y retomando la lógica de la clasificación de Maestro (15), modificándola de acuerdo con los propósitos de este trabajo, se distingue en este estudio entre los tres tipos fundamentales del discurso lírico: la ausencia del diálogo / dialogismo, el dialogismo, y el dialogo en el discurso lírico. Pretendemos demostrar que el dialogismo es la forma más destacable e innovadora entre las demás formas de la expresión dialógica en el *Cancionero*. Se distinguen los diferentes tipos del dialogismo según el carácter y el número de los sujetos interiores, o destinatarios del discurso poético. Prestamos una atención especial al monodiálogo, que constituye la forma de la expresión dialógica fundamental en el *Cancionero* y refleja el pensamiento unamuniano sobre la pluralidad del sujeto creador.

CAPÍTULO 2

APROXIMACIÓN AL PROBLEMA DEL DIALOGISMO EN LA FILOLOGÍA POSTMODERNISTA

El desarrollo del concepto “dialogismo” está asociado en la filología y la crítica literaria en primer lugar con el nombre del filósofo, literato y sociolingüista ruso Mijaíl Bajtín¹ (1895-1975). Siendo lingüista él entabló una larga polémica con el fundador del estructuralismo Ferdinand de Saussure, demostrando que la lingüística debe estudiar el lenguaje actual (*parole*) en vez de concentrarse tanto en la estructura de la lengua como sistema (Bakhtin 1984). La aproximación de Saussure, según Bajtín, es muy abstracta y generalizada, e impide tratar una lengua como un fenómeno vivo que nace y se desarrolla bajo diferentes contextos sociales.

Language – like the living concrete environment in which the consciousness of the verbal artist lives – is never unitary. It is unitary only as an abstract grammatical system of normative forms, taken in isolation from the concrete, ideological conceptualizations that fill it. Actual social life and historical becoming create within an abstractly unitary national language a multitude of concrete words, a multitude of bounded verbal-ideological and social belief systems. (1981: 288)

La determinación social del idioma le conduce a constatar que no existe un lenguaje² objetivo ni neutro; cada lenguaje tiene una función valorativa y está involucrado en una ideología social. Entonces, según Bajtín, no existe en una sociedad en un momento histórico concreto una lengua nacional unitaria, sino una multitud de lenguas interrelacionadas e interdependientes. Cada una de estas lenguas está sociológica e ideológicamente determinada y refleja una cosmovisión específica que encierra un peculiar sistema de valores y significados.

¹ En este trabajo se usa dos variantes de la transliteración de este apellido: el variante español (Bajtín) y el variante inglés (Bakhtin).

² Aunque existe en lingüística una tendencia de diferenciar entre las nociones “lengua” y “lenguaje” (Véase Saussure, F. *Curso de lingüística general*, Madrid: Alianza Editorial, 1983.), en este trabajo se usan estos términos indiscriminadamente.

Por eso no existe el lenguaje neutral, no existen palabras abstractas, el lenguaje está entretelado con acentos e intenciones.

Bajtín enfatiza la importancia de la ventrilocución, o “el habla oculta de otro” que se refiere a una clase especial de dialogismo en la que una voz habla a través de otra voz o tipo de voz en un lenguaje social. La palabra en el lenguaje es en parte del otro y se convierte en “propiedad de uno” sólo cuando el hablante la carga con su propio acento, su propia intención, adaptándola a su propio contexto. “Each word tastes of the context and contexts in which it has lived its socially charged life; all words and forms are populated by intentions” (1981: 293).

Como el lenguaje desempeña un papel importante en la formación de la personalidad, no puede existir un *yo* individualista y privado; el *yo* es siempre esencialmente social. Cada individuo se constituye como un colectivo de numerosos *yos* que ha asimilado a lo largo de su vida, en contacto con las diferentes voces escuchadas que de cierto modo van conformando nuestra ideología. De esta manera aparecen las relaciones dialógicas, que es el discurso de dos voces, así como las relaciones de significación objetiva como los enunciados y las posiciones de los diferentes sujetos.

Entre los diferentes lenguajes de la sociedad siempre existe la relación del diálogo, que muchas veces desemboca en una polémica y refleja la contradicción social. La esencia social y dialógica de la lengua es exactamente lo que una sociedad autoritaria trata de reprimir a favor de sólo una idea, sólo una voz, sólo un sentido y sólo una verdad. La teoría social de la lengua de Bajtín sirve como punto de partida para sus acercamientos literarios. Su teoría de heteroglosia lingüística se extiende a la lengua literaria y rompe con la larga tradición que existía en la filología de distinguir entre el idioma literario y el idioma coloquial.

Concrete socio-ideological language consciousness, as it becomes creative – that is, as it becomes active as literature – discovers itself already surrounded by heteroglossia and not at all a single, unitary language, inviolable and indisputable. The actively literary linguistic consciousness at all times and everywhere comes upon “languages,” and not “language.” Consciousness finds itself inevitably facing the necessity of having to choose a language. (1981: 295)

Entendiendo la lengua como una pluralidad discursiva, Bajtín elabora su clasificación de los géneros literarios, o discursivos, basándola en la presencia o ausencia del dialogismo entre las diferentes voces sociales (1982: 248-249). “Cada enunciado separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados, a los que denominamos géneros discursivos” (1982: 248). El crítico contrapone a los géneros monológicos el género de la novela (tomando como ejemplo las novelas de Dostoyevski) donde la voz autoritaria del escritor está dominada por la gama de voces de los personajes. El autor de una novela va orquestando diferentes dialectos y visiones, siguiendo su propia intención artística. Entonces el dialogismo bajtiniano es un fenómeno más amplio que el diálogo en el sentido lingüístico. El diálogo se considera en su sentido riguroso como una situación discursiva en la que dos sujetos están involucrados en el proceso de la conversación (Villela-Petit 305). En cambio, el dialogismo es un rasgo de la literatura que supone la interacción de múltiples voces de los personajes, sus conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos. El dialogismo implica la polifonía – la multitud de las voces que se oyen en la obra, la heterología – variantes lingüísticas individuales, y la heteroglosia – las diferentes jergas sociales.

El énfasis en la función social del lenguaje es lo que aúna la teoría de Bajtín con la obra del gran escritor español Miguel de Unamuno (1864-1936). La dimensión social marca todo el discurso unamuniano. Muchos críticos, hablando del estilo de Unamuno y los partidarios de la

Generación del 98, destacan su preocupación por el carácter social del arte y sus esfuerzos de hacer el arte más comprensible para la gente común (Dobón 57-58). Lo que moldea el estilo de Unamuno es su antibarroquismo, la lengua popular y válida para todos, la estilística al servicio de la inteligencia, el lenguaje ceñido a la realidad y el dialogismo (Díaz-Plaja 59). Se sabe que Unamuno siempre se burlaba del estilo ornamental y rebuscado de los modernistas hispanoamericanos y criticaba su escapismo³. Las ideas en cuanto a su visión poética están mejor expresadas en su famoso poema "Credo poético," donde el poeta aboga por la claridad y la sencillez de la expresión poética (OC IV 13). Esta nueva actitud hacia el estilo literario, el papel del artista y la meta del arte distancia a Unamuno del resto del modernismo hispano. El lenguaje coloquial, la problemática social, los conceptos esenciales, comprensibles a todos conducen a la desmitificación de la imagen del poeta⁴ y reflejan la crisis del sujeto como un nuevo episteme de la modernidad y la crisis del sujeto artístico en el modernismo como el fenómeno literario (Zavala 1991:19). Y es exactamente esta renovación del sujeto y objeto artístico que permite encontrar dialogismo en la poesía unamuniana, en contraste con la convicción bajtiniana del monologismo del género poético.

Para Bajtín, como se mencionó anteriormente, el único género literario que se caracteriza por dialogismo, heteroglosia y pluralidad es la novela:

The novel can be defined as a diversity of social speech types (sometimes even diversity of languages) and a diversity of individual voices, artistically organized. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia [raznorečie] can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide

³ Véase Miguel de Unamuno, "¡No existe lo primitivo!", en *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Vol. VII, *Meditaciones y ensayos espirituales*. Madrid: Escelicer, 1967: 1184.

⁴ A diferencia del imagen idealizado del poeta en *El cisne* en Darío, Rubén. *Prosas profanas*. Espasa-Calpe, S.A., 1964: 89.

variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). (1981: 262-263)

Como se deduce de esta definición, la voz del sujeto artístico en la novela funciona al mismo nivel que otras voces; no existe ninguna jerarquía entre los diferentes lenguajes y las diferentes visiones. En cambio, el sujeto poético está visto como un sujeto unitario, con su propia cosmovisión y su propio estilo. "Poetic style is by convention suspended from any mutual interaction with alien discourse, any allusion to alien discourse" (Bakhtin 1981: 285). El poeta es el centro de su universo conceptual y usa el lenguaje unívoco para su expresión:

The language of the poet is *his* language, he is utterly immersed in it, inseparable from it, he makes use of each form, each word, each expression according to its unmediated power to assign meaning (as it were, "without quotation marks"), that is, as a pure and direct expression of his own intention. (Bakhtin 1981: 285)

Por lo tanto, Bajtín niega la existencia de la pluralidad y heteroglosia en la poesía, subrayando el monologismo y canonización del estilo poético. Las contradicciones y los conflictos que se encuentran en la poesía no sirven para él de prueba del dialogismo poético: "In poetry, even discourse about doubts must be cast in a discourse that cannot be doubted" (1981: 286). La unidad y la singularidad del lenguaje son indispensables para el mantenimiento del estilo individual y la realización de la intención poética: "The poet is not able to oppose his own poetic consciousness, his own intentions to the language that he uses, for he is completely within it and therefore cannot turn it into an object to be perceived, reflected upon or related to" (Bakhtin 1981: 286). Como se demostrará en los siguientes capítulos, no sólo es capaz Unamuno en su espíritu agónico de contradecirse a sí mismo, sino también de convertir la palabra en el objeto de la descomposición dialéctica, jugando con los significados y haciendo que estos dialoguen entre sí.

Los argumentos anteriormente expuestos llevan a Bajtín a la conclusión de que el lenguaje de la poesía es autoritario, dogmático y convencional (1981: 287). Es exactamente contra lo que Miguel de Unamuno mide sus armas literarias, y más específicamente, poéticas. En su “Credo poético” el autor exhorta a renovar el lenguaje de la poesía, haciéndolo más comprensible para todos y aconseja además a su compañero poeta: “que tus cantos tengan nidos en la tierra [...]” “No te cuides en exceso de ropaje, / de escultor, no de sastre es tu tarea” (OC IV 13).

Unamuno induce a pensar a su lector que el mejor lenguaje es el diálogo, el género que es capaz de vencer las limitaciones de la expresión humana. Y el diálogo interno con su interrogación constante, es más que un variante del diálogo en el sentido bajtiano: “Yo necesito discutir, sin discusión no vivo y sin contradicción, y cuando no hay fuera de mí quien me discuta y contradiga, invento dentro de mí quien lo haga. Mis monólogos son diálogos” (ápu^d Zavala 1991: 82). Unamuno coincide con Bajtín en su interpretación de la lengua como un fenómeno social. Para Unamuno, igual que para Bajtín, el lenguaje “es una cosa social, el lenguaje es conversación. Y el pensamiento mismo es, pues, social” (OC IV: 590-591). Unamuno habla de la sociabilidad del lenguaje en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*, donde se condensan las ideas sociales y filosóficas del poeta: “Pensar es hablar consigo mismo, y hablamos cada uno consigo mismo gracias a haber tenido que hablar los unos con los otros [...]. El pensamiento es lenguaje interior, y el lenguaje interior brota del exterior. De donde resulta que la razón es social y común” (OC XVI 302). Esta comunicación eminentemente social, puesto que se dirige a otro, es la parte dinámica de su pensamiento filosófico y de su poética. El autor aclara: “Nuestra conversación interior es un diálogo y no solo entre dos, sino entre muchos”

(OC XVI 235). Pero también el lenguaje media entre los hablantes: “Entre dos que hablan, media el lenguaje, media el mundo, media lo que no es ni uno ni otro de los interlocutores, y ese intruso los envuelve, y a la vez que los comunica, los separa” (OC II 706). Esta función mediadora del lenguaje también se pone de relieve en las obras de Bajtín:

As a living, socio-ideological concrete thing, as heteroglot opinion, language, for the individual consciousness, lies on the borderline between oneself and the other. The word in language is half someone else's. It becomes “one's own” only when the speaker populates it with his own intentions, his own accent, when he appropriates the word, adapting it to his own semantic and expressive intention. Language is not a neutral medium that passes freely and easily into the private property of the speaker's intentions; it is populated- overpopulated- with the intentions of others. (Bakhtin 1981: 293-294)

Tanto para Bajtín como para Unamuno, el lenguaje es un fenómeno social y dinámico que encierra posiciones discursivas de sujetos hablantes, ajenos al universo monológico y dogmático, un fenómeno opuesto a la subordinación del pensamiento. Esta teoría del lenguaje como sociabilidad, que necesita al *otro*, se proyecta en una teoría del sujeto no unitario, que estalla en refutaciones al *otro yo* suyo. Esta pluralidad del sujeto en las obras de Unamuno impide el simulacro del sujeto unitario, monológico, dogmático, único, contra lo que exhorta Bajtín. Por consiguiente, ambos coinciden en reconocer la importancia del dialogismo en la obra literaria. Según la observación atinada de Zavala, “el mayor lazo en común es que ambos – Unamuno y Bajtín – conciben la existencia como diálogo” (13).

Muchos críticos se oponen a la exclusión bajtiniana del género poético de la heteroglosia y dialogismo literario. Shapiro atribuye esta tendencia en Bajtín a la fuerte tradición romántica en la poesía rusa (392). Contradiendo a Bajtín, Shapiro destaca la alocución como la característica esencial de la poesía, que presupone el diálogo con el lector. El papel que desempeña el lector es muy importante para la interpretación del aspecto semántico

del poema. Es curioso que el mismo Bajtín reconozca la importancia de *Thou*, el concepto que él toma del otro teórico del diálogo Martín Buber: “The depiction of personality requires addressivity to a thou” (300). Para Buber el dialogismo forma una parte integral de la poesía:

Were there no more genuine dialogue, there would also be no more poetry... [The present continuance of language] wins its life ever anew in true relation, in the spokenness of the word. Genuine dialogue witnesses to it, and poetry witnesses to it. For the poem is spokenness, spokenness to the Thou, wherever this partner might be [...]. (*ápu*d Friedman: 29)

Richter, otro crítico que se opone a la idea del monologismo de la poesía, encuentra en los últimos ensayos de Bajtín cierta duda en cuanto a las ideas anteriormente expuestas:

To what degree are pure, objective, single-voiced words possible in literature? Is it possible for a word in which the author does not hear another’s voice, which includes only the author and all of the author, to become material for the construction of a literary work? Is not any writer (even a pure lyricist) always a “dramaturge” in the sense that he directs all words to other’s voices, including to the image of the author (and to other authorial masks)? Perhaps any single-voiced word is naïve and unsuitable for authentic creativity. Any truly creative voice can only be a second voice in the discourse. (*ápu*d Richter: 12)

Como se deduce de esta observación de Bajtín, el dialogismo y la heteroglosia cimientan la esencia de la actividad creativa del autor. Esta conclusión que hace el filólogo al final de su carrera investigadora parece más atinada que sus primeras suposiciones y la validez de esta conclusión se comprobará en el presente estudio.

La presencia e importancia del *otro* en el panorama creador del autor, enfatizadas en las obras de Bajtín, Buber y Unamuno, hallan su reflexión en las teorías planteadas por los postmodernistas. Después de que Julia Kristeva introdujo las obras de Bajtín a los lectores europeos en los años 60, la teoría bajtiniana sobre el dialogismo encontró a muchos seguidores entre los postestructuralistas, desembocando en el famoso anuncio de Ronald Barthes de “la muerte del autor” (49). La teoría de Barthes, igual que la de Bajtín, presenta una crítica del

acercamiento convencional a la figura del autor de una obra literaria. Tradicionalmente el autor está visto como el eje del texto donde se proyectan todos los sentidos y significados de la obra. Él es el único responsable de la explicación del sistema intrínseco de los conceptos en el libro. El autor era un “significador trascendental,” que se ubicaba detrás de su obra de igual manera que el dios se halla detrás de su universo creado (Barthes 50). La divina figura del autor otorga la armonía, el orden y la razón a su obra. De aquí la visión tradicional de la obra literaria como algo que se puede descifrar y entender bajo la dirección del autor. El autor, visto de esta manera, está designado a eliminar todo tipo del juego de los significados. La nueva visión sobre la voz del autor, mantenida por los posmodernistas, otorga a la literatura un nuevo estatus: “Literature [...], by refusing to assign to the text (and to the world-as-text) a ‘secret,’ i.e., an ultimate meaning, liberates an activity we may call countertheological, properly revolutionary, for to refuse to halt meaning is finally to refuse God and his hypostases, reason, science, the law” (Barthes 54).

Barthes argumenta que el autor como el emisor del significado perpetúa la idea de la unitaria e indiscutible verdad. Barthes en su teoría postestructuralista aboga por la pluralidad y la heteroglosia en la literatura, lo que tanto para Bajtín como para Barthes, tiene una gran importancia social, puesto que ambos tienden a encontrar analogías entre la autoridad literaria y la autoridad política. Para Barthes y Bajtín, igual que para Unamuno, poner al autor en el centro de la obra significa la nivelación de la diferencia y la pluralidad en la sociedad. Aunque la idea de la desmitificación de autoría en cada uno de estos pensadores brotó en un ámbito socio-económico distinto y peculiar, todos comparten la ansiedad por la lucha herética con la doxa y contra la tácita adhesión al orden establecido.

En Unamuno, el modernista y noventayochista, la idea de la renovación literaria nace bajo la influencia de la revolución industrial, el Desastre de 1898, las teorías socialistas de Marx, la reacción antimodernista católica de Pío X, y las obras de los filósofos alemanes. La crisis de fe y el descontento con la vida socioeconómica de su país le hace cuestionar los temas de los orígenes, del sujeto, del papel de la historia, de las tradiciones y le motiva para arquitecturar una identidad basada en la diferencia. En su furor polémica con todo el mundo Unamuno inventa un nuevo género, la *novela*, anticipando la crisis de que hablaría Barthes unas décadas después⁵. En Unamuno, como se demostrará más abajo, “la muerte del autor” se presenta sobre todo por el juego con las voces del escritor, la incorporación del lector en el proceso creativo, el cuestionamiento del poder del autor. Unamuno trata de abolir la distancia entre el autor, el personaje y el lector, representándose a sí mismo como un sujeto discursivo entre otros, poniendo así en tela de juicio el lenguaje autoritario normativo. La crisis de la autoría supone la crisis del texto monológico; ninguno se resiste a ser concluido, todos rechazan el privilegio de la palabra definitiva. De aquí la preferencia de Unamuno por los textos no finalizados, que destaca el escritor en su ensayo *Como se hace una novela*: “El lector que busque novelas acabadas no merece ser mi lector” (OC X: 893). En cierto sentido Unamuno puede ser considerado el precursor de la teoría de la “muerte de autor” planteada por los postmodernistas.

En el postmodernismo la idea de “la muerte del autor” se presenta como la reacción a la sociedad consumista posmoderna (Allen 76). Según los postestructuralistas, la sociedad capitalista necesita que la gente crea que en cada texto existe un significado consumible (claro,

⁵ Véase Miguel de Unamuno, *Niebla* (OC II: 983) donde el autor se rebaja al nivel de un personaje porque cuestiona el poder del autor.

descifrable y finito). Por lo tanto, la literatura es tratada por la sociedad dominante como un objeto de consumo. El lector está impulsado a comprar un libro, a encontrar su significado, consumirlo y comprar otro. Los postmodernistas tratan de impedir la absorción de la literatura por la cultura consumista. El texto que puede oponerse a la sociedad dominante es el que está escrito por el autor no unitario, el autor “múltiple”: En palabras de Barthes,

In multiple writing, in effect, everything is to be disentangled, but nothing deciphered, structure can be followed, “threaded” [...] in all its reprises, all its stages, but there is no end to it, no bottom; [...] writing constantly posits meaning, but always in order to evaporate it: writing seeks a systematic exemption of meaning. (Barthes 53)

Para Barthes, igual que para Bajtín y Unamuno, este tipo de escritura, libre de las cadenas autoritarias, se alcanza tras el dialogismo y la pluralidad de las voces. Barthes acierta al establecer la conexión entre el dialogismo y la intertextualidad:

[...] a text consists not of a line of words, releasing a single “theological” meaning (the message of the Author-God), but of a multidimensional space in which are married and contested several writings, none of which is original: the text is a fabric of quotations, resulting from a thousand sources of culture. (52-53)

La teoría de la intertextualidad destruye la noción tradicional del origen del significado como lo que encierra en el signo o en el autor, el dios que crea los significados. El autor no genera significados, ya que su propio texto está tejido de una multitud de otros textos. Cada texto contiene un gran número de citas anónimas, no documentadas, sin comillas, pues representan algo ya leído.

La intertextualidad adquiere gran importancia en la obra de Unamuno. Su biblioteca personal refleja la diversidad de sus intereses y su gran conocimiento de la literatura y filosofía (Zavala 51). A cada paso, sus textos se animan con nombres, citas, y referencias intertextuales que les otorgan más profundidad y refuerzan las ideas expresadas. Las páginas de sus libros

están pobladas por personajes ya conocidos, como Don Quijote, Sancho, Abel, Lázaro, etc. Sus textos hacen referencia a la Biblia y a diferentes textos filosóficos, muchas veces con una dosis de reevaluación o parodia⁶. Sus ideas se nutren de Spinoza, Kant, Hegel, Nietzsche, Marx, y sobre todo Kierkegaard, cuyas obras él traduce del danés. Aun en la poesía, que según Bajtín, debe ejemplificar el lenguaje unitario, cabe lugar para la intertextualidad⁷. Su literatura presupone una transfusión perpetua en una inacabada circulación de textos y voces que se comunican entre sí. Las estructuras textuales de Unamuno recodifican todo un universo cultural: mitos, personajes, conceptos, escritores clásicos y contemporáneos. Todo esto, según Zavala, forma “un complejo juego intersemiótico que reproduce, ciertamente, el circuito comunicativo, en cadena de locutores e interlocutores reales y textuales” (61). A través de estas voces Unamuno va buscando las respuestas a las preguntas transcendentales de la vida y va creándose a sí mismo como escritor y como hombre. Su intertextualidad revela al lector el milagro de su mundo dialogizado, de su pluralidad, en la medida en que rechaza toda voz de autoridad: clase, religión, tradiciones, mitos oficiales. El texto unamuniano sigue el paradigma trazado por Barthes: “A text consists of multiple writings, proceeding from several cultures and entering into dialogue, into parody, into contestation; but there is a site where this multiplicity is collected, and this site is not the author, [...] but the reader” (54). Por lo tanto, Barthes concluye en su famoso *dictum* que “la muerte del autor” debe ser compensada por el nacimiento del lector (55).

⁶ Véase Miguel de Unamuno, *Niebla*, donde Augusto Pérez, parafraseando el famoso *dictum* cartesiano dice *Amo, ergo sum* y *Edo, ero sum* (OC II: 993)

⁷ Véase su poema “Golondrinas” que guarda una clara referencia al famoso poema de Bequer (OC IV: 676).

El papel del lector exaltado por Barthes, ya fue reconocido medio de siglo antes por Unamuno. El poeta trata de establecer una fuerte conexión entre el lector y el personaje. Él quiere que el lector tome una posición activa en cuanto a lo escrito, mirándolo a través del prisma de su propia experiencia. En *Como se hace una novela* Unamuno declara: “Todo lector que leyendo una novela no se preocupa de saber cómo acabarán los personajes de ella sin preocuparse de saber cómo acabará él, no merece que se satisfaga su curiosidad” (OC IX: 832). Más que esto, Unamuno quiere convertir al lector en su co-autor: “El hombre de dentro, el intra-hombre [...] cuando lee una novela se hace novelista [...]. Y todo lector que sea hombre de dentro humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío” (OC X: 839). Las palabras dirigidas directamente al lector es una técnica predilecta del inventario retórico unamuniano, usada tanto en la prosa, como en la poesía. Por medio de esta técnica consigue borrar las fronteras entre el lector y el escritor, la realidad y la ficción. Así se entabla el diálogo con el lector, involucrado en la actividad creativa del escritor. Y no es sólo para llegar al lector y hacerle ponderar los mismos problemas e imbuirle las mismas inquietudes, sino para incorporar al *otro* en el proceso creativo, para encontrar un tipo de la comunión mística con el prójimo, y por medio de la otredad eludir la autoridad:

Si yo traduzco en mi propio pensamiento la soterraña experiencia en que se funden mi vida y tu vida, lector, o si tú la traduces en el propio tuyo [...]. ¿No es acaso que mi hombre de dentro [...] se toca y hasta se une con tu hombre de dentro, con tu intra-hombre, de modo que yo viva en ti y tú en mí? (OC X: 40)

El problema del sujeto creativo en la literatura se va planteando al mismo tiempo que el del sujeto gramatical en la lingüística postestructuralista. Las investigaciones sobre actos de habla y deixis aportaron mucho para acabar con el reinado del sujeto en la filología. Emile

Benveniste, el postestructuralista francés, en su estudio sobre los pronombres personales, descubre que lingüísticamente el autor del enunciado no tiene ninguna importancia. El idioma admite al “sujeto” y no admite a la “subjetividad”. “Yo” no significa más que el que dice ‘yo’: “*I* signifies ‘the person who is uttering the present instance of the discourse containing *I*’” (Benveniste 218). Los pronombres personales no se refieren a ningún concepto, a ninguna individualidad concreta: “There is no concept ‘*I*’ that incorporates all the *I*’s that are uttered at every moment in the mouths of all speakers, in the sense that there is a concept ‘*tree*’ to which all the individual uses of *tree* refer” (Benveniste 226). “Yo” no denomina ninguna entidad léxica, refiriéndose a algo exclusivamente lingüístico: el acto de habla concreto en el que este “yo” se pronuncia e indica al locutor. La realidad de “yo” es la realidad del discurso, es efímero e instantáneo.

Por lo tanto, el sujeto es una ficción lingüística que pierde su significado fuera del discurso. Es sólo tras el lenguaje que el hombre se considera como un sujeto: “‘Subjectivity’, whether it is placed in phenomenology or in psychology, [...] is only the emergence in the being of a fundamental property of language. ‘Ego’ is he who *says* ‘ego.’ That is where we see the foundation of ‘subjectivity,’ which is determined by the linguistic status of a ‘person’” (Benveniste 224). Esta teoría conduce a la nivelación del sujeto. Según la teoría de Benveniste, el sujeto se pierde en el lenguaje y se constituye sólo en el lenguaje. Esto lleva a la conclusión de que no es el sujeto el que cree los significados, sino que son los significados de la lengua los que crean al sujeto humano.

En una conversación no existen sujetos (y por consiguiente no existe subjetividad), sólo existen locutores, o, mejor dicho, interlocutores. El hombre adquiere la conciencia de su propia

subjetividad sólo por contraste. Se usa *yo* sólo para contrastarlo con *tú*. Éste es el aspecto fundamental del diálogo, pues implica que *yo* se convierte recíprocamente en *tú* en el discurso del otro que se posiciona como *Yo*. “Because of this, *I* posits another person, the one who, being, as he is, completely exterior to ‘me’, becomes my echo to whom I say *you* and who says *you* to me” (Benveniste 225). Esta polaridad de personas involucradas en la comunicación es la condición esencial pragmática del lenguaje, que no se encuentra fuera del dominio del idioma. Estas observaciones lingüísticas conducen a la destrucción de la antigua antinomia del *yo* y el *otro*, de la persona y la sociedad. Ahora no están vistos como conceptos opuestos, sino complementarios. “It is duality which is illegitimate and erroneous to reduce to a single primordial term, whether this unique term be the ‘I,’ [...] or whether it be society” (Benveniste 225).

La dualidad de los pronombres personales conduce a algunos escritores a elaborar la técnica del juego pronominal. La meta de esta técnica es perturbar la noción tradicional del sujeto unitario del texto, poner en tela de juicio la autoridad del escritor. Roland Barthes usa esta técnica muy a menudo en sus textos, refiriéndose a sí mismo como “yo”, “él” o “R.B.” (1986). Unamuno recurre a esta técnica no sólo en su *nivola* experimental, sino también en su poesía, lo que se demostrará en el capítulo tercero.

El texto literario es un tipo de acto de habla, donde *yo* del autor se constituye y existe sólo en el texto, como *le sujet en procès* (sujeto en el proceso) en la terminología de Kristeva (1997: 26). El autor posmoderno no es el sujeto de su propio libro, él desempeña una variedad de papeles. “La muerte del autor” que sucede tras la supresión de la autoridad y el subjetivismo es un momento trascendental en que, según Barthes, nace el lector. Es cuando el lector se

convierte en sujeto y el autor en objeto de la lectura. Según Barthes, el autor posmoderno, más que la afirmación de su *yo*, aspira a la pérdida total de su subjetividad, la dispersión de su personalidad en el texto y en el lector. Es un momento místico para el escritor, un tipo de éxtasis, que Barthes llama *jouissance*: “bliss (*jouissance*) is the system of reading, or utterance, through which the subject, instead of establishing itself, is lost, experiencing that expenditure which is, properly speaking, Bliss” (*ápu*d Allen 107). Para el lector este momento ocurre cuando él se enfrenta a la derrota de la doxa o los estereotipos y se convierte en el sujeto creador (Allen 107).

Acercándose al tema del sujeto creativo en el lenguaje poético conviene mencionar la aportación de Julia Kristeva, muy influenciada por las teorías de Bajtín. Compartiendo sus ideas sobre el dialogismo, Kristeva, sin embargo, aventura la visión opuesta sobre el lenguaje poético en el sentido riguroso de la palabra. En su libro *Revolution in Poetic Language* ella habla del sujeto desdoblado en la poesía. La poesía, en su opinión, es la unión de lo semiótico y lo simbólico del lenguaje (1984: 24). Según su teoría, lo semiótico, a diferencia de lo simbólico, constituye la etapa pre-lingüística o intuitiva de la comunicación, anterior a la denominación y a la significación que se producen por medio de las palabras. En la poesía lo semiótico encuentra su reflejo en el ritmo y la prosodia específica que lleva a la destrucción semántica y sintáctica de la lengua:

There is within poetic language a heterogeneousness to meaning and signification. This heterogeneousness, [is] detected genetically in the first echolalias of infants as rhythms and intonations anterior to the first phonemes, morphemes, lexemes, and sentences; [...] this heterogeneousness to signification operates through, despite, and in excess of it and produces in poetic language ‘musical’ but also nonsense effect that destroys not only accepted beliefs and significations, but, in radical experiments, syntax itself, that guarantee of thetic consciousness. (1997: 101)

Con esta distinción entre lo simbólico o tético – impuesto por el lenguaje como el producto social – y lo intuitivo o semiótico, Kristeva alude a la distinción psicoanalítica entre lo consciente y lo subconsciente. El significado para ella es algo establecido que existe en la sociedad como un canon o una regla. Es algo impuesto a un individuo por el lenguaje: “Meaning, identified either within the unity or the multiplicity of subject, structure, or theory, necessarily guarantees a certain transcendence, if not a theology; this is precisely why all human knowledge [...] retains religion as its blind boundaries” (1997: 93).

El sujeto poético, como el sujeto en psicoanálisis, se ve atrapado entre lo significativo y lo intuitivo, entre lo consciente y lo subconsciente. No es un sujeto unitario responsable de la decodificación de la tela semántica del texto, más bien es un sujeto en crisis, un sujeto desdoblado: “If it is true that there would unavoidably be a speaking subject since the signifying set exists, it is nonetheless evident that this subject, in order to tally with its heterogeneity, must be [...] a questionable *subject-in-process*” (1997: 103).

La noción del “sujeto en proceso” de Kristeva guarda una clara analogía con la idea de “la muerte del autor” de Barthes y ambos se nutren de la teoría del dialogismo bajtiniana. Por lo tanto, los conceptos del dialogismo, del sujeto creativo y de la otredad son interdependientes y todos reflejan el nuevo episteme que empezó a plantearse por algunos modernistas y que se plasmó definitivamente en el postmodernismo. Miguel de Unamuno, cuya obra excede los límites de las clasificaciones literarias, se presenta como un precursor de algunas ideas postmodernistas. En el período cuando la mayoría de sus partidarios se refugian en egolatría, según él mismo lo observa en su artículo “Nuestra egolatría de los del 98” (1916), él recurre a la palabra como comunicación social con el único propósito de encontrar

respuestas a las cuestiones transcendentales de la vida y de la muerte del ser humano. Es probablemente este dialogismo interno, esta agonía y el rechazo rotundo de cualquier canon, lo que le impide ser categorizado y clasificado entre ciertos límites literarios. La semejanza de sus ideas expuestas en los ensayos, las novelas y los poemas a las ideas de los postmodernistas Bajtín, Kristeva, Benveniste, Buber y Barthes permiten constatar que en cierto sentido Miguel de Unamuno es el precursor de las teorías postmodernistas acerca del sujeto discursivo. Ya existen estudios que trazan la conexión entre la obra unamuniana y la teoría de Bajtín del sujeto discursivo y de la sociabilidad de lenguaje (Zavala 1991). Sin embargo, no hay muchos que noten la discrepancia entre la idea del carácter monológico de la poesía apoyada por Bajtín y el dialogismo de la poesía de Unamuno. La observación de las ideas de otros teóricos postmodernistas permite desarrollar las ideas de Bajtín y demostrar sus imperfecciones. Las obras de Buber y Kristeva claramente evidencian a favor de la posibilidad de incluir la poesía entre otros géneros dialógicos.

Por consiguiente, esta breve observación de las ideas postmodernistas sobre el dialogismo y el sujeto en crisis permite conjeturar que Miguel de Unamuno sigue la pauta postmoderna al considerar el lenguaje y la obra literaria como un diálogo y ruptura de la autoridad del sujeto creativo. Su dialogismo no sólo tiene que ver con el dialogismo como un fenómeno social antiautoritario, visto por Bajtín, sino también con esta crisis psicológica de un sujeto artístico desdoblado en el episteme postmodernista, indagado por Kristeva, Barthes, y Benveniste. Más que eso, el estudio de los teóricos del dialogismo en la filología posmoderna permite plantear una hipótesis de que el dialogismo caracteriza no sólo a los géneros prosaicos, sino también a la poesía.

En el siguiente capítulo se estudiará la cosmovisión filosófica de Miguel de Unamuno, que ayuda a entender las raíces de su pensamiento dialógico y el desdoblamiento del sujeto creativo en su obra.

CAPÍTULO 3

PENSAMIENTO DIALÓGICO DE MIGUEL DE UNAMUNO

En el primer capítulo se demostró que Miguel de Unamuno anticipa en sus obras las ideas expresadas por los posmodernistas. Por eso sus obras filosóficas y literarias traspasan los límites del modernismo o noventayochismo entre los cuales le tratan de encajar los críticos literarios. Ahora es preciso investigar qué influencias desempeñaron el papel decisivo en la formación de sus ideas filosóficas.

Ya se mencionó la gran erudición de Unamuno y su predilección por la filosofía europea. Sus lecturas de Kierkegaard, Schopenhauer, y Hegel dejaron su huella tanto en la obra filosófica como en la obra literaria, como él mismo confiesa (*OC III 180, 190, 234*).

Las ideas del renuncio del *yo* parecen haber brotado en Unamuno en primer lugar bajo la influencia de Schopenhauer y Kierkegaard. Esa lectura inagotable de sus obras filosóficas tuvo como resultado el hecho de que el escritor consiguiera apartarse de esta egolatría de la que él mismo habla cuando caracteriza a los de la Generación del 98 (Unamuno 1916) y que destacan algunos críticos del modernismo (Gullón 97). De ahí la contradicción eterna en Unamuno subrayada por el filósofo español José Ortega y Gasset entre la vocación didáctica, afín a las ideas del noventayochismo, y la incertidumbre provocada por la crisis personal; la voluntad schopenhaueriana y el rechazo completo del *yo*. Caracterizando a los de la Generación del 98 Ortega habla de su misión que consiste ante todo en “tener una doctrina taxativa, inequívoca y, a ser posible, formulada en tesis rigurosas, fácilmente inteligibles” (1980: 21). El filósofo español también destaca el *yoismo* unamuniano: “No he conocido un *yo* más compacto y más sólido que el de Unamuno. Cuando entraba en su sitio, instalaba desde luego en el centro

su yo, como un señor feudal hincaba en el medio del campo su pendón. Tomaba la palabra definitivamente. No cabía el diálogo con él” (1980: 20). Al contrario de lo que afirma el filósofo, se mostrará en este trabajo que no sólo cabe el diálogo con Unamuno, sino que este diálogo externo reflejado en la incorporación de las ideas de los otros pensadores en sus obras desemboca en el diálogo interno consigo mismo. El propio Ortega admite que la obra poética de Unamuno es una desviación de su tendencia autoritaria: “Su pretensión de ser poeta le hacía evitar toda la doctrina” (1980: 21). Los juegos de palabras y significados que ejercita Unamuno en su poesía conducen a Ortega a la conclusión del rechazo del yo unitario y de la autoridad de su palabra como característica de su poesía. Por lo tanto, Ortega, en contraste con Bajtín, reconoce el carácter dialógico de la poesía.

Contradiciendo la afirmación de Ortega de que no cabe el diálogo con Unamuno (1980: 20), conviene destacar los “diálogos” que tenía Unamuno con otros filósofos, cuyas obras le hicieron renunciar a su yo autoritario, algo que se refleja claramente en su poesía y especialmente en el *Cancionero*.

La necesidad de influir que notó Ortega y Gasset en la creación unamuniana y la idea de la voluntad de vivir que se exalta en *Del sentimiento trágico de la vida* y otras obras remiten a la corriente voluntarista en la filosofía alemana, representada sobre todo por Schopenhauer. Muchos investigadores notan la influencia de las ideas del filósofo alemán en el pensamiento unamuniano (Gómez 2007, Fuente Ballesteros 1993). Las ideas de la negación de la voluntad, la vida como sufrimiento, la afirmación torturada de la voluntad de vivir, la solidaridad con el prójimo y el suicidio como demostración de la voluntad son temas recurrentes en la obra de Unamuno. Del filósofo alemán también tomó Unamuno la idea del rechazo del yo. Según

Schopenhauer, la voluntad o la “Wille” motiva toda la actividad humana; pero debido a que este “Wille” no se la puede satisfacer, el ser humano está condenado al sufrimiento eterno (Gómez 43). Para Unamuno este sufrimiento es sobre todo la desesperación de un hombre que tiene la voluntad de vivir y se enfrenta a la verdad implacable de los límites de su existencia (OC XVI 128). De ahí este desdoblamiento y la agonía unamuniana, su lucha entre la religión y el ateísmo, la certeza y la incertidumbre, la necesidad de influir y la duda en su propia autoridad. La filosofía schopenhaueriana sirve por tanto como fundamento para la definitiva postura ética de Unamuno, expresada en su libro *Del sentimiento trágico de la vida*:

Amar en espíritu es compadecer, y quién más compadece más ama. Los hombres encendidos en ardiente caridad hacia sus prójimos, es porque llegaron al fondo de su propia miseria, de su propia aparenalidad, de su nadería, y volviendo luego sus ojos, así abiertos, hacia sus semejantes, los vieron también miserables, aparentales, anonadables, y los compadecieron y los amaron. (OC XVI 265)

Para Unamuno la compasión es el sentimiento esencial del hombre superior que surge del individuo que ha sufrido y comprende el sufrimiento de los otros. Para Schopenhauer el arte es uno de los vehículos para esta abnegación y para la superación del yo (Gómez 45). El arte es un tipo de autodestrucción que lleva a la dispersión de la ilusión de la individualidad. Según Schopenhauer, la contemplación del mundo en que estriba el arte está condicionada a la habilidad de olvidar la “Wille” y perder su propia personalidad. Para Unamuno este medio de la abnegación es su creación literaria y, sobre todo, su poesía, como lo consiguió notar Ortega (1980: 21). Sin embargo, la ideología de Unamuno es menos nihilista que la del filósofo alemán. Unamuno renuncia a su propio yo para hallar la continuación de su existencia en sus personajes y en sus lectores. El arte para Unamuno es el único camino a la eternidad, la única arma contra la muerte: “Héteme aquí ante estas blancas páginas – blancas como el porvenir [...] - buscando

retener el tiempo que pasa, [...] eternizarme o immortalizarme, tratando de derramar mi vida a fin de continuar viviendo” (OC X 827).

De ahí la importancia que otorga el poeta al papel del lector, del *otro*, la necesidad de involucrar al lector en la historia narrada y motivarlo a compadecer a los personajes. De esta manera desaparece la frontera entre la ficción y la realidad y el autor disperso en el texto se perpetúa en la conciencia del lector. Esta idea unamuniana viene mejor expresada en el poema

828 del *Cancionero*:

Cuando me creáis más muerto
Retemblaré en vuestras manos.
Aquí os dejo mi alma-libro
[...]
Cuando vibres todo eterno,
Soy yo lector, que en ti vibro. (1953: 250)

Entonces, ¿cómo pueden coexistir en este escritor las tendencias tan opuestas: la tendencia egocentrista de que habla Ortega y otros críticos (Gómez 2007, Fuente Ballesteros 1993) y la tendencia altruista que marca la estética unamuniana? Parece que esto es una contradicción más de la personalidad tan compleja y polémica de Miguel de Unamuno. Fuente Ballesteros, al referirse a Unamuno, lo llama “egomaníaco” (14), destacando al mismo tiempo la fuerte tendencia paradójica en Unamuno, las antinomias entre las cuales el poeta español intenta encontrar su propio *yo*: “Un temperamento tal y un espíritu tan contradictorio hacen que pase con singular facilidad de defender una postura a su contraria. En Valladolid elogia a los catalanes y en Cataluña los denigra; en el País Vasco polemiza sobre el euskera; en Madrid aborda el tema del centralismo” (14). Muchos investigadores ponen de relieve el negativismo de Unamuno, su incansable “contra esto y aquello” (Ferrater Mora 49). Las paradojas, antinomias y juegos conceptuales constituyen el arsenal filosófico con que el escritor estudia el

mundo, tratando de encontrar respuestas a las preguntas transcendentales de la vida. Rechazando la vocación didáctica que se les suele atribuir a los de la Generación del 98, Unamuno perturba y deslumbra al público con sus contradicciones. “Estaba ‘contra todo’, porque no topaba con nada que pudiera colmar ese vacío que se entreabre tan pronto como se avista [...] ‘el misterio de la personalidad’” (Ferrater Mora 50). El propio Unamuno, reflejando sobre las contradicciones de su personalidad, se describe a sí mismo en el poema 581 del

Cancionero:

Pobre burgués proletario
y proletario burgués,
ente estrafalario,
no te quieren comprender,
[...]
ateo con Dios, patriota
que busca la derrota,
hombre entero y verdadero,
cimientado duradero,
nudo de contradicción. (*Cancionero* 188-189)

La predilección unamuniana por enfatizar las oposiciones se debe al dialogismo como un método del conocimiento del mundo. Cabe notar que aunque Unamuno era un lector ávido de Hegel, su filosofía en muchos aspectos se opone a la del filósofo alemán. Según la observación de Morón Arroyo, “El lector de Hegel era profundamente antihegeliano” (153). Su crítica extiende sobre todo a la famosa dialéctica hegeliana que tiene nada que ver con el dialogismo como el método de Unamuno. En su *En torno al casticismo* Unamuno explica muy claramente la diferencia entre su método y la dialéctica hegeliana:

Suele buscar la verdad completa en el justo medio por el método de remoción, *via remotionis*, por exclusión de los extremos, que con su juego y acción mutua engendran el ritmo de la vida, y así sólo se llega a una sombra de verdad, fría y nebulosa. Es preferible, creo, seguir otro método, el de la afirmación alternativa de los

contradictorios; es preferible hacer resaltar la fuerza de los extremos en el alma del lector para que el medio tome en ella vida, que es resultado de lucha. (OC III 171)

Conviene recordar que mientras la dialéctica suprime y somete las diferencias, el dialogismo supone un diálogo entre las diferentes voces que coexisten simultáneamente. De ahí la multitud de las estructuras binarias antitéticas que se encuentran en las obras de Unamuno: la fe / la razón, la paz / la guerra, la vida / la muerte, la egolatría / el altruismo, el yo / el otro, la realidad / el sueño, la sinceridad / la hipocresía, etc. De ahí también la paradoja como figura estilística predilecta del autor, que enfatiza las contradicciones insalvables entre los conceptos de la vida. El dialogismo unamuniano, según la definición atinada de Zavala, “no es [...] un estrato entre las diferencias mediante el cual el lenguaje y el conocimiento alcanzan una identidad conducidos por mecanismos de fuerzas, sino una interrelación simultánea de las posibilidades específicas” (35). Las oposiciones que construyen gran parte de las obras de Unamuno son estáticas, es decir, no tienen ninguna resolución positiva. Por ejemplo, el sentimiento trágico de la vida no tiene más solución que consolarse en la tragedia misma. Las contradicciones son parte de la vida y no hay remedio contra ellas. Desde este punto de vista de Unamuno hay que entender su obsesión por el diálogo en que se afirman y se hacen los personajes. El diálogo interior, es el método de conocerse a sí mismo, descubrir los secretos de su propia personalidad.

La personalidad es el centro de la filosofía unamuniana, y como observan muchos críticos, su filosofía de la personalidad es a la vez la filosofía de su propia personalidad (Ortega y Gasset 1980, Ferreter Mora 1980, Ynduráin 1980, Ballesteros 1993, Smith 1972). Estas contradicciones le hacen pensar en la polaridad como el rasgo esencial del ser humano. Unamuno se preocupa por los problemas del desdoblamiento personal y la coexistencia de las

diferentes voces en una personalidad. Esta problemática halla su máximo reflejo en su drama *El Otro*, donde el autor enfatiza la idea de la imposibilidad de la autonomía personal (Unamuno 1993). Para Unamuno, el misterio de la personalidad estriba en la dificultad de identificarse a sí mismo. El hombre pretende afirmarse e imponer su propia voluntad, destruyendo a los *otros*, pero descubre que sin los *otros* no existe. El problema de la personalidad se refleja en las siguientes palabras del drama: “¡El misterio! Yo no sé quién soy, vosotros no sabéis quiénes sois, el historiador no sabe quién es [...], no sabe quién es ninguno de los que nos oyen” (1993: 142). Se ve claramente aquí que con “historiador” Unamuno se refiere a sí mismo, vislumbrando el problema que unas décadas más tarde planteará Barthes como “la muerte del autor” (55). Si el propio autor no sabe quién es, si su propia personalidad está desgarrada con las contradicciones, es dudoso que sea capaz de ejercer su oficio didáctico, de que habla Ortega caracterizando a los de la Generación del 98 (1980: 21).

Según Ilie, el problema del *otro* en las obras unamunianas en su desarrollo toma dos direcciones: el *yo* reflejado en el prójimo, el *otro* y la posibilidad de una personalidad bifurcada, la coexistencia de *yo* y *otro* (*otros*) en una personalidad (91). La primera dirección se explora tras el símbolo de los espejos que aparecen a menudo en las páginas de sus obras y las oposiciones entre el *yo que soy*, el *yo que me creo ser*, el *yo que me creen ser* y el *yo que quisiera ser*. Esto se ve claramente en *Niebla* (OC II). *El Otro* representa la síntesis de las dos direcciones arriba mencionadas. En esta obra, según Smith, los mellizos encarnan una reflexión mutua de sus *yos* y a la vez cada cual demuestra una personalidad desdoblada por la presencia del *otro* (Smith 378). Este desdoblamiento es un tema recurrente que no se limita a la obra prosaica de Unamuno, como se demostrará en el siguiente capítulo.

Indagando en el tema del egocentrismo, el cainismo y la otredad, Unamuno experimenta la influencia de muchos filósofos europeos. Ya se señaló el impacto que tiene Schopenhauer en el pensamiento unamuniano. Algunos investigadores también notan la similitud entre Unamuno y Ortega y Gasset en su tratamiento del tema del *otro* (Smith 1972).

Para Ortega, el problema del *otro* presenta un conflicto insalvable de la existencia humana:

Tenemos, pues, que el hombre, aparte del que yo soy, nos aparece como el otro, y [...] el otro quiere decir aquél con quien puedo y tengo – aunque no quiera – que alternar, pues aun en el caso de que yo prefiriera que el otro no existiese, porque lo detesto, resulta que yo irremediabilmente existo para él y esto me obliga, quiera o no, a contar con él y con sus intenciones sobre mí, que tal vez son aviesas. (*ápu*d Smith: 379)

Ortega, igual que Unamuno, plantea el problema del *otro* como un conflicto. Sin embargo, si para Unamuno este es el conflicto interno de la personalidad, para Ortega es un conflicto puramente social. El *otro* es visto por un individuo como algo externo, hostil e incomprensible. La sociedad, donde un individuo está involucrado en las relaciones del tipo *yo / otro*, no hace más que aniquilar a la personalidad: “En la soledad el hombre es su verdad – en la sociedad tiende a ser su mera convencionalidad o falsificación” (*ápu*d Smith: 381). Más que eso, vivir en la sociedad significa renunciarse, exponerse a una multitud de usos: “Vivimos [...] en un océano de usos. Son la primera y más fuerte realidad con que nos encontramos” (*ápu*d Smith: 381). A medida que uno se acerca al *otro* e intima con él, la relación social *yo / otro* se convierte en la relación inter-individual *yo / tú*, cuya cumbre es el amor. Según Ortega, esta relación es muy importante para el individuo, ya que le permite descubrir los límites de su propia personalidad:

El otro Hombre, el tú, es constitutivamente peligroso [...] y nuestra relación social con él es siempre, más o menos, lucha y choque, pero [...] en estos lucha y choque con los *tús* voy descubriendo mis límites y mi figura concreta de hombre, de *yo*; mi *yo* se me va apareciendo lentamente a lo largo de mi vida como una pavorosa reducción y

contracción de aquello inmenso, difuso, sin límites que antes era y que lo era aún en mi infancia. (*ápu*d Smith: 382)

Para Ortega, que declara que “Yo soy yo y mi circunstancia” (2004: 757), el *otro* forma una gran parte de esta circunstancia, y es una circunstancia bastante abrumadora para un individuo.

Es evidente la influencia que tiene el gran filósofo español en el pensamiento de Unamuno, por la frecuencia con que el escritor se acerca al tema del *otro* en sus obras. Sin embargo, también son evidentes sus discrepancias con respecto al tema. Para don Miguel el *otro* es una clave que pudiera resolver el misterio de la personalidad. No es un concepto totalmente negativo, aunque pudiera llevar al conflicto o, incluso a la autodestrucción física, como en *El Otro*. El mensaje de Unamuno es que es menester dejar que los diferentes *otros* coexistan, enriqueciendo al ser humano, formando diferentes facetas de su propia personalidad. *Tú* no limita a uno, sino que permite conocerse mejor a sí mismo. La evolución de la relación *yo / otro* en la relación *yo / tú* de la que habla Ortega adquiere una gran importancia en la vida creativa de Unamuno, ya que el conflicto entre los *yos* y los *otros* que se plantea en sus obras dramáticas desemboca en la relación harmónica entre *yos* y *tús* que se establecerá al final de su vida en su poesía. Unamuno que empieza por considerar la otredad como una lucha interna termina reconociendo la importancia de los *tús* no sólo como la parte integral de la existencia del *yo*, sino también como la eternidad y la inmortalidad de su propio *yo*.

Hablando del pensamiento unamuniano referente al tema de la personalidad y la otredad cabe mencionar la influencia que tenía la lectura del filósofo existencialista Søren Kierkegaard. Según los biógrafos, las obras del pensador danés estaban bien representadas en la biblioteca personal de Unamuno, quien acompañaba su lectura con las traducciones y sus

propias notas (Evans 44). Muchos críticos encuentran analogías entre las ideas existenciales de Kierkegaard y la ética unamuniana (Fasel 1955, Ilie 1967).

La idea más importante para esta investigación que tomó Unamuno del filósofo danés es la idea de la comunicación indirecta con los lectores, que tiene mucho en común con la mayéutica que favoreció Kierkegaard. Mayéutica es una técnica que consiste en interrogar a una persona para hacerla llegar al conocimiento no conceptualizado. Esta técnica se basa en la dialéctica socrática, la cual supone la idea de que la verdad existe ocultada en el alma de cada ser humano. Según la observación atinada de Evans, los pseudónimos que utiliza Kierkegaard le ayudan a lograr su meta mayéutica (47). Al evitar el uso de su nombre el autor renuncia toda autoría y dogmatismo y puede expresar ideas bastante contradictorias. Kierkegaard, refiriéndose a Sócrates, sostiene que el oficio del filósofo es ser un mediador que ayuda a su lector a encontrar la verdad en sí mismo (276). Al mismo tiempo el autor, igual que su lector, está expuesto a la multiplicidad de las verdades y lleva una vida agónica en la búsqueda de una sola verdad. Es un autor escéptico, que pone en tela de juicio cada idea que trata de promulgar. De este tipo de autor, ejemplificado por Unamuno, habla Kierkegaard en su *Either /*

Or:

It would be the consummate mockery of the world if the person who had propounded the most profound truth was not a visionary but a doubter. And that is not inconceivable, because no one can present the positive truth as superbly as a doubter, except that he does not believe it himself. If he were a hypocrite, the mockery would be at his own expense. If he were a doubter who himself perhaps wanted to believe what he was presenting, the mockery would be completely objective, existence would mock itself through him. He would present a doctrine that could explain everything; the whole human race could rest in it, but this doctrine could not explain its own founder. (320)

Bajtín en su crítica literaria también otorga una gran importancia al diálogo socrático. Lo considera precursor de la novela polifónica debido a la multiplicidad de las voces y los puntos

de vista, el lenguaje coloquial y comprensible a todos y el auto ironía del autor (Bajtín 1981: 24-25) El protagonista del diálogo socrático es un nuevo tipo del héroe, el que está en la búsqueda continua de la verdad y para quien nada está cierto. Con este héroe se identifica también Unamuno, cuando en el poema 529 del *Cancionero* dice: “Sólo sé que no sé nada; / los demás no saben más; / solo sé que la jornada / va sin rumbo ni compás” (*Cancionero* 176).

Unamuno no profesa ninguna doctrina fija. Como él mismo confiesa en “Mi religión”: “Mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad” (*OC XVI* 118). Su obra creativa refleja esta búsqueda existencial y el lector se convierte en su compañero en esta misión vital. El diálogo entre el autor y su lector es el diálogo de los iguales, nadie tiene la prepotencia o la autoridad de enseñar al otro. Cada lector es a la vez el autor de sus propias ideas inspiradas por la lectura, cada lector descubre su verdad. Estas ideas de la necesaria colaboración entre el autor y el lector están mejor expresadas por Unamuno en su *Cómo se hace una novela*: “Y todo lector que sea hombre de dentro, humano, es, lector, autor de lo que lee y está leyendo. Esto que ahora lees aquí, lector, te lo estás diciendo tú a ti mismo y es tan tuyo como mío. Y si no es así es que no lo lees” (*OC X* 923). La técnica mayéutica de Kierkegaard, adoptada por Unamuno, es un camino más que lleva al planteamiento de la teoría posmodernista de la “muerte del autor” (Barthes 55).

Por lo tanto, la contradicción entre el oficio didáctico de Unamuno como representante de la Generación del 98 y sus dudas espirituales; su egolatría, destacada por tantos críticos (Ortega 1980: 21) y su abertura hacia el prójimo están bien explicadas por el empleo de la técnica mayéutica y el dialogismo que Unamuno considera más eficaz para expresar sus ideas.

En el ensayo “Plenitud de plenitudes y todo plenitud” Unamuno compara los seres humanos a los autómatas (OC III 755). El autor se preocupa por la falta de la autoconciencia en los seres humanos, que no son capaces de reflexionar sobre su propia existencia y por eso no pueden atestiguar la existencia del *otro*. Por tanto la introspección, la sensibilidad de sus propios sentimientos y motivos, el conocimiento de sí mismo forman la etapa inicial en el conocimiento del prójimo. Hay que saber quién es el *uno*, ya que por negación de éste se da automáticamente el *otro*. La conciencia de los límites de su propia existencia sustancial permite reconocer el dolor existencial que une a todos los seres humanos. Este es el camino a la compasión al prójimo que brota de la conciencia de su propio sufrimiento. Según la ética unamuniana, los hombres que sienten la simpatía a sus prójimos son los que se ahondaron en el abismo de su propia personalidad y descubrieron su “propia nadería” (OC XVI 265). De aquí viene la necesidad unamuniana de motivar a los lectores para ser los lectores activos, conscientes del dramatismo de su propia existencia. De aquí también la metáfora del espejo que aparece en sus obras poéticas y dramáticas. Toda la creación literaria y filosófica de Unamuno está encaminada a un solo propósito – el de concientizar a los lectores de su propia existencia sustancial.

Unamuno emplea constantemente la metáfora de la costra, demostrando el papel que esa capa exterior desempeña en la vida humana: “Los hombres somos impenetrables. Los espíritus, como los cuerpos sólidos, no pueden comunicarse sino por sus sobrehaces en toque, y no penetrando unos en otros, y menos fundiéndose. [...] Todos somos cangrejos encerrados en dura costra” (OC III 890). Esta costra es un tipo de barrera que no deja a los seres humanos acercarse a los demás, los aísla de ellos, es la responsable de la incomunicación en que vive el

ser humano, rodeado de semejantes a los cuales no conoce, pues la esencia de cada uno está oculta bajo un resistente escudo. Esta costra determina los límites del hombre, constriñe el crecimiento de su personalidad. También es un tipo de máscara que impone una conducta conforme cierto papel social que cada uno desempeña. Por lo tanto la sociedad elimina la mera posibilidad de la sinceridad.

En el ensayo “Soledad” Unamuno sostiene que la creación poética permite traspasar la costra del poeta, dejando al descubierto su intimidad: “Y el poeta es aquel a quien se le sale la carne de la costra, a quien le rezuma el alma. Y todos, cuando el alma en horas de congoja o de deleite nos rezuma, somos poetas” (OC III 890). La poesía adquiere una verdadera función social, ya que representa un tipo de antídoto contra la incomunicación que enturbia la vida de los seres humanos. Ambos – el poeta y el lector – acuden a la poesía forzados por “una misma insatisfacción íntima: la incomunicación, y en el curso del proceso comunicativo que genera la obra poética ambos logran resolver su inseguridad ontológica al entablar un diálogo espiritual con otra conciencia” (Álvarez Castro 102-103).

No es extraño, entonces, que toda obra literaria, incluso poética, pueda considerarse como autobiográfica, pues cada poeta plasma su espíritu en cada una de sus creaciones. El mismo Unamuno lo deja patente en su ensayo “Robinson Crusoe”: “Toda novela verdaderamente original es autobiográfica. El autor – poeta más bien –, o sea creador, se pone –o, mejor, se da – en todas y cada una de sus escrituras. Porque el poeta es un mundo” (OC VIII 791). Tienen razón, entonces, los críticos que sostienen que la escritura unamuniana es una verdadera “autofagia de su yo íntimo” (Fuente Ballesteros 10).

Como ya se notó más arriba, cuando el autor habla del “hombre de carne y hueso” (OC XVI 127) y estudia los misterios de la personalidad, es en primer lugar su propia personalidad la que está en el centro de su atención. Los biógrafos señalan que diferentes eventos de la vida de Unamuno, tales como la muerte de su padre, la crisis espiritual de 1897, y la muerte de su hijo Raimundín, dejan la huella en su obra (Fuente Ballesteros, 1993). Las raíces de su preocupación por el problema de la otredad y el cainismo se hallan, según los críticos, en sus relaciones tirantes con su hermano Félix (Fuente Ballesteros 32). Fuente Ballesteros denomina a la casi totalidad de su creación como autobiografías, diciendo que “Unamuno está preocupado básicamente por la identidad, por la individualidad. Mejor dicho: por su individualidad” (11). El propio Unamuno lo deja patente en el prólogo de la segunda edición de *Abel Sánchez*: “Todos los personajes que crea un autor, si los crea con vida; todas las criaturas de un poeta, aún las más contradictorias entre sí – que contradictorias en sí mismas – son hijas naturales y legítimas de su autor ... – son parte de él” (OC II 1002).

El proceso de la creación literaria y más bien poética parece, en cierto sentido, una sesión psicoanalítica, una psicoterapia, cuando por medio de la comunicación íntima se resuelvan los problemas ontológicos del autor. Eso remite a la característica que da Kristeva al poeta como un sujeto en crisis, un “sujeto en proceso” (1997: 107). El autor, por medio de la comunicación poética con su lector, consigue un tipo de catarsis, una purificación de sus fobias y sufrimientos.

Al abrir su alma al lector, el poeta lo invita a hacer lo mismo, convirtiéndose así en el creador: “Porque sabido es que el que goza de una obra de arte es porque la crea en sí, la re-crea y se recrea con ella. Y por eso Cervantes, en el prólogo de sus Novelas ejemplares, hablaba

de 'horas de recreación'. Y yo me recreo con su Licenciado Vidriera, recreándolo en mí al recrearme" (OC IX 414). El lector, al dejar que se disuelva su costra y le impacte el espíritu del poeta, alcanza un alto grado de empatía entre la voz de su conciencia y la voz poética. Se nota aquí una clara analogía con la teoría posmodernista de Barthes, expuesta en el primer capítulo. La pérdida de subjetividad del autor, la dispersión de su personalidad en los personajes y en el lector resulta en la comunión mística, un tipo de éxtasis, que Barthes llamaba *jouissance*.

Entonces, el poeta es quien desnuda su alma para que los demás enriquezcan y conozcan mejor la suya. Pero el mismo poeta se beneficia de esta confesión: él crea su propia personalidad y obtiene la inmortalidad: "El que se hace un alma, el que deja una obra, vive en ella y con ella en los demás hombres, en la humanidad, tanto cuanto ésta viva. Es vivir en la historia" (OC XVI 522). Cada lector es *otro* al que trasciende el yo poético, que al leer añade los criterios suyos a la personalidad del poeta, con lo que ésta puede crecer indefinidamente y alcanzar la inmortalidad. La necesidad del lector, del otro es imprescindible para Unamuno, pues le permite inmortalizarse y enriquecer su personalidad. Por consiguiente, el egotismo siempre está presente en la confesión poética.

La obra poética resulta efectiva para romper la costra que separa a los individuos en la sociedad. A través de la confesión del autor y la empatía entre el autor y el lector la poesía se convierte en el más válido instrumento de la comunicación interpersonal. Por medio de la poesía Unamuno realiza su esperanza de la sinceridad mutua y la abertura a los lectores. "Ver el mundo con los ojos de otro sin por ello dejar de ser nosotros mismos; experimentar lo que sienten los demás para así comprenderlos mejor al tiempo que profundizamos en nuestro

conocimiento propio. Esto es, en última instancia, lo que nos ofrece la poesía” (Álvarez Castro 2005: 104).

La sinceridad es tan importante para el autor que aspira por la empatía creadora, como para el lector. De aquí el anhelo unamuniano de lograr un alto grado de la intimidad con sus lectores: “Ve a la soledad, te lo ruego; aíslate, por amor de Dios te lo pido; aíslate, querido amigo, aíslate, porque deseo, hace mucho tiempo ya, hablar contigo a solas” (OC III 885). El poeta no se dirige a las masas, sino a los individuos concretos. Según la observación atinada de Álvarez Castro,

Esta comunión de almas a que se aspira la comunicación poética habrá de estar necesariamente participada de individuos, no de masas, pues si el espíritu individual del poeta lo que éste vierte en su obra, será también un espíritu individual quien lo reciba y entañe en su propio ser. (2005: 95)

La soledad, según Unamuno es un factor importante en el proceso de la introspección y el conocimiento del propio yo. De aquí una cierta contradicción en el pensamiento unamuniano, quien por un lado aboga por la simpatía a los prójimos, la abertura hacia los demás en la sociedad y, por otro, enfatiza la importancia de la soledad. En su ensayo “Soledad” se nota cierta crítica de la sociedad que impide la evolución personal de los seres humanos: “Se busca la sociedad no más que para huirse cada cual de sí mismo, y así, huyendo cada uno de sí, no se juntan y conversan sino sombras vanas, miserables espectros de hombres” (OC III 884). La sociedad, según Unamuno, con los problemas que inventa, impide que la gente afronte la única verdadera cuestión: la de la existencia humana (OC III 884).

Hasta cierto punto, esto se hace eco de la teoría de Ortega anteriormente expuesta en este capítulo. Para Ortega, como ya se notó, el *otro* es algo que restringe la libertad de un individuo, es algo ajeno y negativo. En cambio, para Unamuno, el *otro* forma parte

indispensable del yo: “Tú mismo, en ti mismo, eres sociedad, como que, de serlo cada uno brota la que así llamamos y que camina a personalizarse, porque nadie da lo que no tiene” (OC III 424). El *otro*, o los diferentes *otros* que constituyen la personalidad de un ser humano, al dialogar entre sí, extienden la percepción personal, fomentan la compasión humana y ayudan a entender mejor la cuestión existencial.

De aquí el concepto unamuniano del diálogo:

No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas. En la soledad, y sólo en la soledad, puedes conocerte a ti mismo como prójimo; y mientras no te conozcas a ti mismo como a prójimo, no podrás llegar a ver en tus prójimos otros yos. Si quieres aprender a amar a los otros, recójete [sic] en ti mismo. (OC III 883)

El escritor sostiene que “Nuestra vida íntima, nuestra vida de soledad, es un diálogo con los hombres todos” (OC III 883). Los diálogos que ocurren en la sociedad son superficiales y no son sino monólogos entrecortados, interrumpidos por los interlocutores. Los que conversan muchas veces no entienden ni quieren entender lo que quiere decir el otro. Este razonamiento motiva a Unamuno a usar en sus obras, especialmente en la poesía, un diálogo interior, o “monodiálogo”, que según él, es el diálogo más válido que los que ocurren en la comunicación interpersonal (OC XVI 568).

El monodiálogo formalmente se asemeja al diálogo, ya que presenta un intercambio de réplicas. La diferencia reside en que los interlocutores no son físicamente distintos – son voces de la misma persona. Sin embargo, el diálogo real y el diálogo ideal, o monodiálogo, tienen el mismo propósito de conseguir tras el enfrentamiento honesto el máximo grado de la sinceridad y la verdad. Más que eso, el diálogo social nunca es completamente transparente, pues está lleno de incertidumbre, insinuaciones, insinceridad, y mentira. El mayor defecto de la

conversación social entre los dos interlocutores distintos es que ninguno de ellos es absolutamente consciente de las intenciones, los motivos, y los pensamientos del otro. En cambio, el diálogo interior es más sincero, pues el *yo* fragmentado siempre es consciente de los diferentes valores y actitudes de los *otros* que constituyen su personalidad. El diálogo que uno entabla con otros fragmentos de su *yo* resulta valioso para la comunicación interpersonal también, pues este monodiálogo permite prever lo que los otros pueden o deben decir en la conversación real y llevar al mejor entendimiento y compasión del prójimo.

Por tanto, la soledad, paradójicamente, tiene la función social, pues no separa a los seres humanos, sino los une, ya que: “Sólo la soledad nos derrite esa espesa capa de pudor que nos aísla a los unos de los otros; sólo en la soledad nos encontramos; y al encontrarnos, encontramos en nosotros a todos nuestros hermanos en soledad. Créeme que la soledad nos une tanto cuanto la sociedad nos separa” (OC III 882).

Según nota Ilie, la noción del monodiálogo le permite a Unamuno hacer un tipo de vínculo psicológico entre la sociedad y el individuo, pues por medio del monodiálogo se realiza la socialización interna (55).

Otra ventaja de la soledad es que permite a uno enajenarse y distanciarse del propio *yo* para conseguir el máximo grado de la objetividad. Eso presupone el desdoblamiento que, por un lado, lleva a uno a autenticar su propio existir y, por otro, permite evaluar más honestamente sus propias calidades. La etapa inicial del desdoblamiento es la aparición del *yo* contemplativo y el *yo* activo. Éste a su vez consta de los diferentes *yos* que chocan uno con otro. “Llevo dentro de mí [...] dos hombres, uno activo y otro contemplativo, uno guerrero y otro pacífico, uno enamorado de la agitación y otro del sosiego” (*ápu*d Fernández 32). Esta

contradicción del *yo* activo, social, que pretende afirmarse en el mundo y el *yo* contemplativo, íntimo, que cuestiona todo lo que afirma el *yo* activo es el conflicto esencial de la vida de Unamuno que se refleja en toda su obra.

La pregunta que surge de este razonamiento y que se plantea en muchas obras de Unamuno, es cuál de los *yos* es el más auténtico. El hombre termina por sentir la angustia, abrumado por una cuestión ontológica: “¿quién soy yo?” Este desasosiego lo experimenta el protagonista de *Niebla* Augusto Pérez, quien constantemente cuestiona su autenticidad: “Así jugamos también los mayores; ¡tú no eres tú!, ¡yo no soy yo!” (OC II 836). A este cuestionamiento que atormentaba al mismo autor durante toda su vida se debe su propia personalidad tan contradictoria y agónica. Por eso él mismo se siente destrozado por los conflictos interiores, desplazando puntos de vista, conciencias y voces distintas.

La teoría del *yo* planteada por Unamuno, lleva a la cuestión del sujeto creador, el sujeto poético. Cuando el escritor espera que su lector tome una posición activa, convirtiéndose en el creador de lo escrito, aquel está dispuesto a aceptar el papel del lector. De cierto modo el autor es a la vez el primer lector de su obra. Logra enajenarse de su propio *yo* poético para tomar una actitud más objetiva y crítica sobre lo escrito. Al mismo tiempo cuando el autor toma la posición del lector, esta presencia del otro testigo de su creación le convierte en un actor que sólo se preocupa por el rol que interpreta. Este desdoblamiento del *yo* creativo puede causar la insinceridad, hasta en el género de la poesía lírica que presupone un alto grado de la intimidad. Según la observación de Ilie, la mera necesidad de compartir los sentimientos con alguien lleva a la falsedad:

The need to record those feelings in written form would destroy their intimacy. That is, the author's inner sincerity would turn into a public confession, because in order to

communicate his unspoken experience he would have to objectify them. This would mean, of course, that the “feeling” man would become the observer, the writer in search of the right words, the man who, instead of being conscious of his feelings, is increasingly aware of being their chronicler. (84-85)

Esta misma idea se expresa por Unamuno en *Niebla*:

El hombre en cuanto habla miente, y en cuanto se habla a sí mismo, es decir, en cuanto piensa sabiendo que piensa, se miente. No hay más verdad que la vida fisiológica. La palabra, este producto social, se ha hecho para mentir. Le he oído a nuestro filósofo que la verdad es, como la palabra, un producto social, lo que creen todos, y creyéndolo se entienden. Lo que es producto social es la mentira. (OC II 901)

Entonces no es posible articular los pensamientos y ser sincero a la vez incluso en el diálogo interior. El yo contemplativo que desempeña un oficio social regulador en cada uno de los hombres los convierte en actores. Esta hipocresía, que es parte de la naturaleza humana, representa una gran tragedia, de que habla el protagonista de *Niebla*:

No hacemos sino representar cada uno su papel. ¡Todos personas, todos caretas, todos cómicos! Nadie sufre ni goza lo que dice y expresa y acaso cree que goza y sufre; si no, se podría vivir. En el fondo estamos tan tranquilos. Como yo ahora aquí, representando a solas mi comedia, hecho actor y espectador a la vez. (OC II 901)

Esta idea alude al carácter social de la lengua, de que habla Bajtín, y el conflicto entre lo social y lo individual en el ser humano que enfatiza en su teoría Ortega y Gasset. Cuando un individuo entra en la esfera de la lengua – ya no pertenece a sí mismo, pertenece a toda la sociedad. En fin toda la vida está vista como una lucha eterna entre un individuo que trata de conquistar el mundo y el mundo que pretende suprimir al individuo, hacerlo obedecer las reglas de la sociedad. El hombre quiere personalizar el mundo y el mundo intenta despersonalizar al hombre. En cuanto un hombre habla o escribe, el mundo lo transforma y distorsiona, y el yo que se realiza en la sociedad resulta diferente del yo auténtico, el yo íntimo. Por lo tanto la lengua es parte del disfraz que lleva un individuo en la sociedad, es algo que vincula a los

hombres y algo que los separa. Es parte de la costra que impide el entendimiento mutuo:

“Entre dos que hablan, media el lenguaje, media el mundo, media lo que no es ni uno ni otro de los interlocutores, y ese intruso los envuelve, y a la vez que los comunica los separa. ¡Si fuera posible ir creando el lenguaje a medida que se habla lo pensado!” (OC II 706). A esta idea se debe el constante afán de Unamuno por crear palabras nuevas y renovar el estilo poético.

El razonamiento de Unamuno sobre el carácter social del lenguaje se acerca, hasta cierto punto, a la teoría bajtiniana y permite resolver sus contradicciones, por ejemplo, el concepto del monologismo de la poesía. Cuando el poeta siente la necesidad de expresar los sentimientos más íntimos y los conceptos más complejos su esfuerzo se ve obstaculizado por los límites de la lengua que le hacen sonar a falso e insincero. Por tanto cada poeta va creando su propio estilo que le sirva mejor para comunicar sus ideas. De aquí la idea bajtiniana del carácter unitario del estilo poético (Bajtín 1981: 285). Al mismo tiempo, para ser entendido el poeta debe usar la lengua aceptada en la sociedad. La lengua impone límites en la actividad creadora del poeta. El *yo* social del poeta, que desempeña el papel del primer lector y el crítico de lo escrito, impide que el estilo poético individual se desvíe mucho de la norma. La doble naturaleza del *yo* poético, igual que el *yo* de cada ser humano, que lleva en sí mismo el fragmento social y el fragmento individual, presupone la pluralidad del sujeto creador. El poeta, como cada hombre es un sujeto plural: “Tú mismo, en ti mismo, eres sociedad, como que, de serlo cada uno brota la que así llamamos y que camina a personalizarse, porque nadie da lo que no tiene” (OC III 424). El poeta entonces no se difiere del novelista en el sentido que va orquestando las diferentes voces que lleva en sí mismo. Por lo tanto, cada voz creadora es polifónica. Bajtín llega a esta conclusión, expresada antes por Unamuno, al final de su vida:

To what degree are pure, objective, single-voiced words possible in literature? Is it possible for a word in which the author does not hear another's voice, which includes only the author and all of the author, to become material for the construction of a literary work? Is not any writer (even a pure lyricist) always a "dramaturge" in the sense that he directs all words to other's voices, including to the image of the author (and to other authorial masks)? Perhaps any single-voiced word is naïve and unsuitable for authentic creativity. (*ápu*d Richter: 12)

Unamuno demuestra la vía por medio de la cual el hombre guarda su individualidad en la sociedad, manteniendo a la vez los vínculos con los otros individuos: "Busca sociedad; pero ten en cuenta que sólo lo que de la sociedad recibas será la sociedad en ti y para ti, así como solo lo que a ella des serás tú en la sociedad y para ella. Aspira a recibir de la sociedad todo, sin encadenarte a ella" (OC III 424). También, como la sinceridad absoluta no es posible en la obra literaria, Unamuno señala lo que un sujeto creador debe guardar en el santuario de su alma y lo que puede llevar al juicio público: "Las raíces de nuestros sentimientos y pensamientos no necesitan luz, sino agua, agua subterránea, agua oscura y silenciosa [.]. Lo que necesita aire y luz es el follaje de nuestros sentimientos y pensamientos, es lo que de ellos arrojamos al mundo, y al darlo al mundo, del mundo es" (OC III 1031-1032). Lo que inspira las ideas y sentimientos del poeta, que ni siquiera se expresa con palabras, debe mantenerse oculto. El poeta puede llevar máscaras y ser sincero a la vez al no descubrir los motivos íntimos de su creación:

El lenguaje de que me sirvo para vestir mis sentimientos y mis ideas es el lenguaje de la sociedad en que vivo, es el lenguaje de aquellos a quienes me dirijo; las imágenes mismas, los conceptos en que vierto su savia, son las imágenes y los conceptos de los que me oyen; pero la savia, esa savia vivificante que desde las raíces sube a mis frutos, esa savia que no se ve, ésa es mía. (OC III 1032)

El análisis de la filosofía unamuniana realizada en este capítulo con el propósito de demostrar las ideas del autor sobre la personalidad, la otredad y el dialogismo, se presenta

como un vínculo importante entre su pensamiento y la creación poética. Se demostrará en el cuarto capítulo que la polifonía de las voces que se encuentra en la poesía de Unamuno estriba en el concepto del ser humano como el conjunto de los distintos *yos* que se complementan o se contradicen. Los múltiples diálogos entre estos *yos* se entablan para resolver los misterios de la vida, el más grande de los cuales es el misterio de la personalidad. Su filosofía que tiene las raíces en el voluntarismo y el existencialismo⁸ se extiende más allá del pensamiento modernista y le hace considerar como el precursor de algunas ideas del posmodernismo. Son las ideas de la colaboración del lector, la “muerte del autor”, el pluralismo, el sujeto fragmentado, el cuestionamiento del conocimiento heredado. En la obra unamuniana la teoría existencialista de la personalidad desemboca en el problema de la crisis del sujeto discursivo. El concepto unamuniano sobre el sujeto creador va en contra de la teoría de la voz unitaria de la poesía, planteada al principio por Bajtín, ya que toda la creación literaria auténtica presupone una dramaturgia de las diferentes voces que representan la sociedad o habitan el mundo interior del individuo.

⁸ S.Kierkegaard está considerado existencialista por muchos investigadores a pesar de las discrepancias cronológicas. Véase Kurt F. Reinhardt. *The existentialist revolt; the main themes and phases of existentialism: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel*. New York, F. Ungar Pub. Co, 1960

CAPÍTULO 4

EXPRESIÓN DIALÓGICA EN EL *CANCIONERO*

Teniendo como punto de partida la filosofía unamuniana sobre las contradicciones y misterios de la personalidad polifónica y sobre su propia personalidad agónica conviene destacar la importancia del *Cancionero*, obra póstuma de Unamuno en trayectoria de su pensamiento artístico y filosófico.

El *Cancionero* es un libro donde están resumidos los puntos esenciales de la ética, la ideología religiosa y la filosofía del gran autor español. Se plasman aquí sus inquietudes, sus dudas y esperanzas. El propio Unamuno define esta colección de poemas como “Diario poético”, lo que sugiere un alto grado de la intimidad y sinceridad que pretende alcanzar aquí el poeta.

El *Cancionero* fue escrito durante los últimos nueve años de su vida y constituye una extensa colección de 1755 canciones o poemas, escritos día tras día en pequeñas cuartillas que el poeta guardaba en el bolsillo de su chaqueta, intentando así plasmar en su poesía toda emoción espontánea. La primera edición del *Cancionero* fue publicada 17 años después de la muerte del poeta en 1953. Según la teoría de Gascón (12), la mayor parte de estos poemas corresponde a los años desde 1928 al 30, época del destierro en Hendaya. Por lo tanto, parece obvio que esta forma del diario poético responde a una agudizada necesidad comunicativa que sentía don Miguel en aquel período de su vida. Su deseo de comunicación impregna todos los poemas de este ciclo y halla su reflejo en varios procedimientos formales que serán analizados a continuación. Según destacan algunos bibliógrafos, la época de Hendaya es para Unamuno “tiempo de reposada meditación, de retorno espiritual hacia una infancia casi perdida en el

olvido y de vivo interés por mantener relación estrecha con todo el mundo que le aguardaba al otro lado de la frontera” (Gascón 12). El poeta echa de menos a su patria, lo que refleja en algunos poemas del *Cancionero*. Pero más que esto, el destierro le da una oportunidad de alcanzar una gran intimidad consigo mismo, los pensamientos, las obsesiones y los dolores que sintió Unamuno durante toda su vida. El *Cancionero* plasma los últimos intentos de resolver los problemas que le atormentaban. Aquí suenan las notas conclusivas de su oratorio con gran consonancia y polifonía. Esta polifonía se alcanza por el gran dialogismo que ejercita el poeta. Es el acendrado diálogo con Dios, con los otros y consigo mismo. En marzo de 1928 Unamuno escribe un nuevo título a su libro: *Cancionero espiritual en la frontera del destierro* (Onís 11). Federico de Onís, el editor del texto comenta en su prólogo muy acertadamente el carácter fronterizo de estos versos:

Sigue la idea del destierro, que luego abandona cuando el destierro termina y el cancionero continúa; pero el énfasis está en la “frontera” que no es sólo la de la patria sino “la frontera del cielo”, la linde entre la vida y la muerte [...] que ahora al llegar la vejez y acabamiento va a iluminarse con un resplandor de puesta de sol. (11)

Por lo tanto, como acierta notar Vivanco, la agonía y la tragedia de Unamuno en el *Cancionero* está en la frontera que él se niega a abandonar (353). Las antiguas cuestiones existenciales le perturban con la fuerza aumentada: “El entierro en el destierro / ¿quién lo sabe? / el destierro en el entierro / es lo grave” (*Cancionero* 59). Estas inquietudes explican la sinceridad y ensimismamiento unamuniano que se destacan en este ciclo de las poesías. De ahí la ansiedad de la perpetuación de existir, en sus obras, y en sus lectores: “Lector, el poeta aquí eres tú. Y como poeta, como creador, te ruego que me crees. Que me crees y que me creas” (OC IV 948).

De esta posibilidad de reencarnarse en la “vibración” empática de cada lector habla el autor en el poema 828 del *Cancionero*:

Aquí os dejo mi alma-libro,
hombre-mundo verdadero;
cuando vibres todo eterno,
soy yo lector, que en ti vibro. (*Cancionero* 250)

El lector es la voz que recrearía el mundo interior del poeta. En “¡Plenitud de plenitudes y todo plenitud!” Unamuno alude otra vez a la metáfora del hombre-mundo: “El poeta es el que nos da todo el mundo personalizado, el mundo entero hecho hombre” (*OC* III 764). Así la creación, el “alma-libro” se define como vívida conciencia que permanecerá en el tiempo. La intimidad con el lector, el *otro* que recrea el *yo* del poeta se consigue en el *Cancionero* por medio del uso constante del pronombre “tú.” Como ya se dejó entrever en el capítulo anterior, en el *Cancionero* se hace patente la evolución de la relación *yo / otro* en la relación *yo / tú*. El *yo* que aparece en muchos poemas del *Cancionero* no es el *yo* auténtico del poeta. Es el *yo* visto desde el prisma de la percepción del lector, como en el poema 738: “–Eres tú éste, Miguel? dime. / –No, yo no soy, que es el otro” (*Cancionero* 230).

Este poema representa un diálogo entre dos *yos* del poeta: uno vivo y real y otro histórico, visto desde la perspectiva del lector. Se traspasa la distancia entre el lector, el *otro* y el autor, pues el *otro* se convierte en el *alter ego* poético. De la misma unión mística con el lector se trata, de manera alegórica, en el poema 750:

Oye el cántaro en la fuente:
canta el cántaro o el agua?
en el cántaro se fragua
la canción, en el oyente. (*Cancionero* 233)

Otra vez, como antes en *Niebla*, Unamuno en su *Cancionero* llega a cuestionar el poder del autor. El verdadero creador aquí es el lector. Esta idea unamuniana de la abnegación del autor abre camino a la teoría postestructuralista de la aniquilación del autor, expuesta antes.

Como se señaló antes, Unamuno reconoce el carácter limitador del lenguaje que impida que el autor se exprese directamente. El lenguaje impide la sinceridad y crea máscaras. “¡Si fuera posible ir creando el lenguaje a medida que se habla lo pensado!”, exclama Unamuno en uno de sus ensayos (*OC III 706*). Esto es lo que pretende hacer en cada una de su obra y parece que su técnica innovadora llega a su cúspide en el *Cancionero*. Él está movido por el afán de la sinceridad, pero como siempre se siente obstaculizado por los límites lingüísticos. Unamuno está consciente de su propia abnegación como autor y la aparición del *otro* en su lugar, ya que el autor se disuelve en el universo del texto, se desvanece en el tejido de su obra, se pierde en las palabras y los significados. Perdido en el tejido textual el autor se deshace. Al mismo tiempo, según la aseveración de Barthes, la muerte del autor simboliza el nacimiento del lector, que también adquiere el papel fundamental en la obra poética de Unamuno. El lector es el que crea el sentido de nuevo, con su propia percepción y entendimiento, decodificando el texto. Esto impide que el texto se convierta en la búsqueda del sujeto que hable y establezca un sentido (su propio sentido). Como enfatiza Unamuno en más de una ocasión, el autor de sus obras es el lector. Recordando el postulado benvenistiano del “Es ‘ego’ quien dice ‘ego’” (Benveniste 224), y teniendo en cuenta, que la lectura también es el acto del discurso, se puede afirmar que el lector no es sólo el destinatario del texto, sino también el sujeto productor. Entonces, la “subjetividad” en la obra creativa es algo precario, determinado por el juego lingüístico.

Por lo tanto, el lector figura en el *Cancionero* como un importante elemento contextual, que desempeña al menos dos papeles fundamentales. Por un lado, el lector en muchos poemas se presenta como el interlocutor, a quien el poeta habla directamente, usando el pronombre *tú*. Por otro lado, el lector es el nuevo creador del texto, que modifica el *yo* del poeta. Tras el prisma de su percepción el *yo* auténtico del poeta se convierte en el *otro*, el *yo* histórico.

La postura del lector le permite a Unamuno alejarse de sí mismo, mirarse con más objetividad, para explorar los rincones más ocultos de su propia personalidad. Este afán por la última autocirugía personal se debe a la necesidad de la recapitulación de toda su filosofía existencial y, sobre todo, su teoría de la personalidad. En muchos poemas del *Cancionero* se nota el anhelo por la soledad y el refugio al ensimismamiento, que eran para Unamuno las condiciones precisas para obtener la conciencia substancial:

Solo en la cama, quieto, – viajando por mí mismo
a descubrir rincones – en mi entraña perdidos.
Qué grande soy! Me pierdo de mis campos... ¡Quedito!
no consigo abarcarme – y el pensar va en peligro. (*Cancionero* 75)

En este poema aparece la metáfora del viaje interior que permite explorar lugares ignotos a través de la conciencia de ser. También se refuerza aquí el concepto del poeta como “el mundo hecho hombre”.

El enajenamiento de su propia persona le conduce al poeta a constatar su desdoblamiento, la aparición de los múltiples *yos*, le atormenta la cuestión entera de “¿Quién soy yo?”. De este anhelo de conocerse, de verse a sí mismo desde fuera se trata en el poema 287:

Nos eres Él, Tú o Yo?
Más adentro aun que dentro
de nosotros – quién lo vió? –

fuera, en nuestro circumcentro. (*Cancionero* 107)

Del mismo problema de autoidentificación se trata en el poema 419:

Soledad de soledades,
soledad!
me he perdido de mí mismo
la verdad!
[...]
Mi voz me llega de fuera,
quién la da?
quién es el que así me llama?
Dios sabrá... (*Cancionero* 148)

Al mismo tiempo el poeta se da cuenta de que esta identificación no es posible. El sujeto se constituye intrínsecamente en alteridad, en el cambio recurrente de *yos* y de *otros*. Este cambio también se condiciona por el correr inexorable del tiempo. El análisis minucioso del fenómeno del ser le lleva a la idea de la persona polifónica que aúna los diferentes *yos*:

Singularizarme? Vamos...
Somos todos de consuno
y en la piña que fraguamos
yo soy nos-uno, nos-otro. (*Cancionero* 173)

Llama la atención el juego pronominal a que recurre Unamuno en este poema para resaltar la idea de la polifonía y descentralización del “mundo hecho hombre”.

La tendencia de la abnegación está en el conflicto eterno con el deseo de definirse como único, afirmarse como una personalidad distinta de los otros, quedarse en la historia:

Siento que en mi seno se alza
todo él, mi hombre;
resucita de la nada
aunque sin nombre. (*Cancionero* 85)

La idea del diario poético nace del deseo de presentar su propia personalidad en su espontaneidad y su totalidad. Lo pretende conseguir con gran sinceridad:

He aquí mi confesión,
este rimado diario,
y como en un diccionario
puede anidar la canción. (*Cancionero* 396)

Como observa Carreño, toda esta confesión “es una implícita confirmación de la identidad. Es la figuración de un ‘yo’ (la persona) que, hablando o escribiendo, se acredita a sí mismo” (76). Se trata aquí de la fabulación de un *yo* que a sí mismo se explora y se describe. El autor se vale del diario poético para testificar su intrincado y complejo mundo interior. Así el sujeto artístico se transforma en el objeto, el autor se convierte en el personaje. En el *Cancionero* se observa la técnica de asumirse un papel del personaje, que fue realizada antes en la *Niebla*. Unamuno-poeta igual que Unamuno-novelistas, partiendo de la idea de que los personajes sobreviven a sus autores, se crea y se inmortaliza en su escritura. Esto le lleva a considerar toda su vida como un sueño, una ficción en la que él mismo no es más que un personaje:

Cuándo soñando en mi sueño
soy soñador o soñado?
soy mi siervo o soy mi dueño?
soy sólo el sueño... acabado. (*Cancionero* 171)

Por lo tanto, la lírica de Unamuno “viene a constatar ese constante desequilibrio (un gran paso en la poesía contemporánea) entre el sujeto y su continua transformación en el objeto que lo designa” (Carreño 81).

La presencia de Unamuno en el *Cancionero* es evidente. El propio Unamuno admite que la poesía es el género que le permite expresarse más honestamente que los otros géneros literarios: “disgustado de todo teatro, y sin encontrar consuelo ni deleite en la dramática, me refugio en la lírica. Porque en la lírica no se miente nunca, aunque uno se proponga en ella

mentir” (OC III 886). Claro está que en el diario poético se espera una gran intimidad y sinceridad del autor. *Cancionero* se destaca por el uso de la primera persona que puede contribuir a la identificación de la voz poética con el mismo autor. Además, cabe notar innumerables referencias a los datos biográficos que coinciden con los del mismo autor. Por ejemplo, el poema 1743 alude a la edad de Unamuno: “Aquí mis nietos se quedan / ¿qué pensarán de un abuelo singular?” (*Cancionero* 482) y el título del poema 1742 apunta claramente a la edad del poeta en el momento de la creación del poema: “Al cumplir mis setenta y dos años” (*Cancionero* 481). Todo el poema 1301 representa un evento autobiográfico “He recibido telegrama que mi hija Salomé me ha dado mi primer nieto, un niño. Y no hay más poesía” (*Cancionero* 356). En el poema 1571, dedicada a Bilbao, quedan documentados los recuerdos de la niñez de Unamuno, el poema 1548 cuenta las reminiscencias relacionadas con Castilla.

Este tono íntimo del poeta, igual que la abundancia de los datos autobiográficos en el *Cancionero* puede llevar a cierta contradicción. Si es cierto que Unamuno insiste en su presencia constante en sus poemas, entonces deben tener razón los que atribuyen monologismo al género de la poesía lírica y niegan la posibilidad de la polifonía en la voz poética (Bajtín, Ynduráin). Sin embargo, la presencia de Unamuno es tan patente y fuerte, que, como ya se notó, él mismo queda protagonizado en sus obras. El autor introduce en la escritura a su personaje favorito, a un hombre típico de su tiempo, que lleva el nombre de Miguel de Unamuno. Sus características, pensamientos y cuitas son las típicas de un intelectual español de la época finisecular. Entonces, cabe convenir con los autores que piensan que en sus obras Unamuno lleva la máscara de sí mismo (Strand 60). Además, el tono íntimo de Unamuno no es

más que un truco que le permite conseguir la confianza del lector. Y si, como se notó en el capítulo anterior, el mayor propósito de la obra unamuniana es concienciar e inquietar al lector, hacer que él se enfrente a los problemas esenciales de la vida, queda claro que el sujeto poético en el *Cancionero* frecuentemente no es el autor, sino el lector. Unamuno se presenta en sus obras como un mesías que pretende salvar a los lectores de la inconsciencia y la ilusión de vivir, de ahí esta llamada de “conócete a ti mismo,” el mensaje que en Unamuno adquiere la forma de la metáfora del espejo. Así, en el poema 2 del *Cancionero*, Unamuno habla de su papel de un reflector de los pensamientos del lector: “Mírame como a un espejo – que te mira” (*Cancionero* 19). En la persona, o el personaje, del poeta el lector debe reconocerse a sí mismo y entender las inquietudes del poeta como sus propias inquietudes. El carácter universal de la voz poética que constituye un conjunto de las voces y plantea un complejo de los problemas conocidos a todos es el argumento más fuerte contra la idea del carácter autoritario de la poesía. El propio Unamuno lo destaca en su ensayo:

Lo más grande que hay entre los hombres es un poeta, un poeta lírico, es decir, un verdadero poeta. Un poeta es un hombre que no guarda en su corazón secretos para Dios, y que, al cantar sus cuitas, sus temores, sus esperanzas y sus recuerdos, los monda y limpia de toda mentira. Sus cantos son tus cantos; son los míos. (*OC III 887*)

Entonces el yoismo unamuniano se debe entender como un tipo de máscara, que encubre una multitud de sujetos y no necesariamente refiere a la personalidad del autor. El mismo Unamuno da su interpretación de la semántica del pronombre “yo” en el poema 866: “Mas vengamos al acto / y el nombre más abstracto / y el más común: Yo” (*Cancionero* 259).

La contradicción entre la presencia del autor en el *Cancionero* y la polifonía de las voces poéticas se resuelve por el hábil uso del dialogismo y las diferentes técnicas dialógicas, que permiten conseguir la descentralización de la figura del poeta. Claro está, que la presencia de la

voz autorial resulta el factor decisivo a la hora de identificar el dialogismo en la poesía. En la crítica literaria existe una larga tradición de identificar la voz lírica con la propia voz del autor. “La lírica se presenta como expresión de un yo” (Kayser 250). Pero no queda claro quién representa este *yo* en la poesía. Y es aún más difícil identificar este *yo* en la poesía unamuniana con su compleja interpretación de la personalidad como un conjunto de los diferentes *yos*.

El famoso poeta inglés T.S. Eliot, acercándose al problema de la comunicación poética, distingue entre tres tipos de la voz poética: la primera, que habla a sí misma, la segunda, que se dirige a los lectores y la tercera – de un personaje creado por el poeta (89). De aquí surgen tres tipos de la poesía: no dramática, cuasi-dramática y dramática. Como se puede deducir de esta clasificación, sólo el verso dramático supone el diálogo verdadero en la poesía, mientras que la voz cuasi-dramática contiene algunos elementos dialógicos. Esta clasificación de la voz poética parece bastante simplificadora, pues no admite diferentes variaciones que ofrece la poesía contemporánea en cuanto a la representación de la voz poética. En este trabajo se tratará de demostrar que el dialogismo no se limita solamente al verso dramático. También Eliot sostiene que el monólogo dramático, producido por la segunda voz de la poesía no puede crear a un personaje, ya que no es más que la voz del autor que se puso una máscara y un disfraz para expresar sus ideas (95). Esto excluiría del dialogismo el monodialogo, la forma predilecta de Unamuno. Además, en el verso dramático el poeta también puede esconderse detrás del disfraz de un personaje y su presencia puede ser aún más evidente que en el monólogo dramático. La primera voz, según Eliot, se encuentra en la poesía lírica (97). El poeta inglés admite, que no existe en la crítica literaria una definición satisfactoria de la lírica. Sin embargo, su definición es muy semejante a la tradicional. Define la poesía lírica como la poesía de la

primera persona, donde se expresan los pensamientos y los sentimientos del poeta, un cierto “verso meditativo” (97). Este verso no está dirigido a nadie, no persigue ninguna meta didáctica ni narrativa. Es un tipo de exorcismo, cuando por medio del verso el poeta se releva de un cargo emocional (Eliot 98). No se puede aceptar la idea de que en la lírica no cabe lugar para máscaras y se demostrará más tarde que no es sólo la voz del autor que habla en este tipo de la poesía. Se deduce de la teoría de Eliot que el *Cancionero* no puede contener ningún dialogismo per se. Según la clasificación expuesta, el *Cancionero* cae bajo la categoría de la poesía lírica, expresada por la primera voz del autor. Siendo diario poético, ejemplifica un verso meditativo, no dirigido a nadie. No se puede convenir con esta interpretación bastante rigurosa de la lírica, pues el diario poético de Unamuno, por más íntimo que parezca, está destinado a ser oído y entendido por el lector, y como toda su obra, sigue el objetivo de perturbar y concienciar a la gente. Este objetivo lleva a Unamuno a romper todas las convenciones de la lírica, inventando nuevas formas de la expresión.

La clasificación de Norman Friedman (110) parece más atinada, pues toma en consideración no sólo la estructura formal del verso, sino también el grado de la presencia de la voz poética. En esta clasificación se diferencia entre el autor y el narrador, y se destaca entre los diferentes tipos del yo poético: el yo protagonista, yo narrativo, yo contemplativo (119-130). La clasificación de Friedman es más detallada que la de Eliot, pero en ella no se presta mucha atención a la estructura formal del poema.

Resulta más conveniente para el objetivo del presente trabajo usar la clasificación más formal de Maestro, que distingue entre la ausencia total del diálogo y dialogismo en la lírica, la presencia del diálogo y la presencia del dialogismo en el discurso lírico (15). También se

consideran en esta teoría los diferentes aspectos de la presencia autorial. La gran ventaja de Maestro es la distinción clara entre el diálogo y el dialogismo que se aceptará también en el presente trabajo.

Claro está que en el discurso lírico la expresión dialógica no constituye un hecho verificable de interacción humana (Maestro 13). En la lírica no es posible hablar de diálogo literario con las mismas propiedades comunicativas con que se puede hacerlo en el discurso narrativo o dramático, dado que el poema posee rasgos específicos. En cambio, Maestro propone destacar en la lírica la “expresión dialógica” como “signo lingüístico y literario fundamental, del que el diálogo (interacción) sería, junto con el dialogismo (comunicación), una de sus representaciones alternativas” (14). Entonces la expresión dialógica es un fenómeno más amplio, que incluye el diálogo como tal y los diferentes elementos dialógicos. Como se deduce de este planteamiento, el dialogismo no es el diálogo en el sentido riguroso, ya que no supone ninguna interacción entre las diferentes personas (o personajes). Dialogismo abarca ciertas construcciones discursivas que, no siendo el diálogo per se, resultan formas específicas de la expresión dialógica en la lírica. Esto está en línea con el dialogismo en la interpretación bajtiniana, anteriormente expuesta. Entonces, en el presente trabajo el dialogismo se percibe como el rasgo del texto literario que implica la interacción de múltiples voces, conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos, expresados por polifonía, heteroglosia o heterología. Pero en contraste con la visión bajtiniana se demostrará más adelante que no sólo en el género de la novela moderna se encuentran los rasgos del dialogismo, sino también en la poesía.

Merece atención especial el fenómeno de monodialogo o monólogo dramático, excluido por muchos estudiosos de la expresión dialógica (Eliot 95, Bajtín 1981:286). “In poetry, even

discourse about doubts must be cast in a discourse that cannot be doubted” (Bajtín 1981: 286). Al mismo tiempo, hay muchos investigadores que están dispuestos a encontrar una afinidad entre el diálogo en el sentido riguroso y el diálogo interno, o monodiálogo (Bohm 6, Villela-Petit 310). Según Villela-Petit, si el diálogo presupone emisor y el destinatario, en el discurso interior el destinatario y el emisor son la misma persona. “Interiority requires to be understood in terms of an openness, that is to say that in speaking, the human being opens her- or himself to a dialogue with others and with the self. Through this doubly-oriented openness, characterizing their human temporality, humans have access to a personal history” (Villela-Petit 318).

El propio Bajtín reconoce ventrilocución, o “el habla oculta de otro” que se refiere a una clase especial de dialogismo en la que una voz habla a través de otra voz o tipo de voz en un lenguaje social (1981: 293). Pero Bajtín niega la posibilidad de la ventrilocución en la poesía lírica, pues, según él, el lenguaje del poeta es su propio lenguaje que no admite la interacción con un discurso ajeno (1981: 285). En el presente capítulo se comprobará que el monodiálogo unamuniano tiene todo el derecho de ser considerado como un tipo de dialogismo, pues considerando su filosofía de la personalidad y de la otredad expuesta en el segundo capítulo, queda claro que es un discurso no unitario, que incorpora las diferentes voces y visiones y configura una proyección del *otro*. La misma palabra que utiliza Unamuno, como él mismo lo observa (*OC III 901*), es la palabra de los otros, de la sociedad. Valentín Voloshinov, el partidario de la escuela bajtiniana, desarrolla esta idea de la ventrilocución: “We have no hesitation in affirming categorically that the most intimate discourses are also dialogical in character throughout: they are shot through with the assessments of a virtual listener, a potential

audience, even if such an audience is not clearly represented in the mind of the speaker” (ápuđ Villela-Petit 313).

Entonces, hasta en la poesía no dramática en la clasificación de Eliot, donde el poeta habla consigo mismo, cabe lugar para la expresión dialógica, ya que a veces no se puede decir con certeza si el poeta en realidad no presupone ningún oyente de sus palabras y las dirige exclusivamente a sí mismo.

A partir de estos razonamientos y retomando la lógica de la clasificación de Maestro (15), modificándola de acuerdo con el análisis del discurso poético concreto del *Cancionero*, se distinguirá en este trabajo entre los tres tipos fundamentales del discurso según la presencia del diálogo o dialogismo:

1. Ausencia del diálogo / dialogismo en el discurso lírico.
2. Dialogismo en el discurso lírico.
 - 2.1 Dialogismo hacia el sujeto interior.
 - 2.2 Múltiple dialogismo hacia el sujeto interior.
 - 2.3 Desdoblamiento textual del yo autorial (monodiálogo /autodiálogo).
3. Diálogo en el discurso lírico.
- 4.1 Ausencia del Diálogo / Dialogismo en el Discurso Lírico.

La ausencia de diálogo se manifiesta en los poemas que carecen de las relaciones dialógicas inmanentes. Es exclusivamente la voz del poeta la que se oye en el discurso lírico. El autor es formalmente omnipresente, su poder autorial no es limitado por otras voces y como observa Eliot en su clasificación antemencionada, en este tipo de poemas muchas veces se puede igualar el yo del autor a la voz poética, ya que el autor habla de la primera persona,

afirmando a su propia personalidad. Maestro define este proceso anti-dialógico como expansión referencial del sujeto lírico (182). El autor aquí se asemeja al autor tradicional de la épica, el género literario, totalmente opuesto a los géneros dialógicos, según Bajtín (1981: 22). De este tipo es, por ejemplo el poema 648 que cuenta la historia bíblica del juicio del prefecto Pilato que decidió el destino de Jesucristo. El poeta se presenta aquí como un narrador tradicional, que organiza por completo el mundo narrado y se ubica en el centro ideológico de su historia. También es tradicional el uso del pretérito. El poema se inicia de la manera tradicional que caracteriza a muchas épicas medievales: “Llegó el día en que se amigaron / Herodes y Pilatos” (*Cancionero* 206). La estructura monológica de la narración está interrumpida por la réplica “He aquí el hombre!” (Juan 19: 5) que pertenece a uno de los personajes de la historia. Sin embargo, no se puede hablar aquí de un diálogo como tal. En este poema el *yo* poético comparte en su propio discurso enunciados de los personajes, cuyas intervenciones son citadas y entrecomilladas sin conferir al texto una expresión dialógica. En este tipo de poemas el autor actúa como portavoz intratextual. Es sólo su voz que domina en el tejido del poema, las otras voces son citadas, distanciadas del discurso actual del poema y pertenecen a una instancia dialógica anterior. Al final, el poeta da su propia opinión sobre la historia contada: “al Padre, Jesús mío, ruega /que nos libre de mal” (*Cancionero* 206). A estas últimas palabras no se debe considerarlas como el vocativo auténtico, sino la exclamación como una técnica retórica.

En la mayoría de los poemas de este tipo, el autor se expresa por medio de un auténtico monólogo en el que una sola persona comunica sus pensamientos, reminiscencias, opiniones. A veces suena bastante categórico y autoritario, tratando de imponer su punto de vista: “Hay que ser buen hombre bueno, / lo más que se puede ser” (*Cancionero* 272), “La vida es prueba; a

probarla, / que así dará su sentido” (1953 172). Se ve claramente una intención didáctica en estos versos, que se expresa por las formas de la modalidad volitiva “a probarla,” “hay que ser,” que no están dirigidos a nadie concreto y se presentan como proposiciones generales.

Parece que es durante los raros momentos de certeza, cuando el autor escribe la poesía de este tipo. Necesita clavar estos momentos para documentar los diferentes estados de su conciencia. Muchos de los poemas del *Cancionero* se presentan estructuralmente como las respuestas a las preguntas transcendentales de la vida que inquietan al autor. En el poema 516, por ejemplo, el autor ofrece definiciones a los fenómenos más complejos de la vida:

Nacer es una muerte,
morir un nacimiento;
vivir es un momento
de viaje a toda suerte. (*Cancionero* 173)

Como se nota, en los poemas de este tipo el autor no se dirige a ningún destinatario concreto, por eso resulta que habla “a sí mismo,” en palabras de Eliot (97), como ocurre tradicionalmente en la lírica. Sin embargo, hasta en este tipo de poemas no dialógicos en sentido riguroso se encuentran ciertos procedimientos afines para el dialogismo auténtico, como el vocativo en el poema 675:

Sálvanos tú, retórica;
libra la poesía
de la poética,
líbranos de la estética. (*Cancionero* 214)

Aquí a través de imperativos y un vocativo, el sujeto de la enunciación se dirige hacia un interlocutor virtual inanimado, que tiene función de la tercera persona. Sin embargo, estos imperativos no implican el mandato, sino que se refieren al campo semántico de las esperanzas

del hablante. Esta manera de usar el vocativo, dirigiéndose a los objetos que no pueden responder es un rasgo esencial de los poemas del *Cancionero*.

El uso del pronombre de la segunda persona se nota también en la poesía dedicada a algunos objetos geográficos, lugares que evocan una gama de los recuerdos nostálgicos del poeta. Esto es bien comprensible dado el carácter “fronterizo” de este diario poético. El autor aquí se presenta como el testigo de lo que cuenta. También cabe notar que estos poemas añaden los datos autobiográficos del poeta contribuyendo de este modo a la creación de su propio personaje a lo largo del *Cancionero*: “Peñas de Neila; os recojió la vista” (*Cancionero* 404), “Medina de Rioseco, / varadas tus cuatro naves” (*Cancionero* 398), “¡Ay, mi Castilla, que te quedas siempre / como tus ríos” (*Cancionero* 423), “Tú no, tú no, Bilbao, me cuentas / historias” (*Cancionero* 430).

Se nota en estos poemas la intención del autor de dotar tierras, pueblos, ríos, y árboles de las características humanas que se expresan estilísticamente por el uso de la personificación, que refuerza la intimidad emocional de los “diálogos” unamunianos con la naturaleza. En vez de hablar de estos objetos en tercera persona, el autor invariablemente escoge la segunda. Sin embargo, estos diálogos no son diálogos per se. No son más que el uso elaborado del apóstrofe, figura literaria de diálogo que consiste en hablar en un discurso o narración de manera breve en segunda persona. Por ejemplo, el poema 1446 no sólo se destaca por el uso de “tú” dirigiéndose al objeto geográfico, sino también el uso de la interrogación y la esperanza de la respuesta: “¿Qué me dices, recobrado – Carrión, de mi Bidasoa?” (*Cancionero* 391).

En muchos poemas de tipo no dialógico el autor cuenta sus reminiscencias, sentimientos, esperanzas, sueños, y temores. Lo hace de la manera asertiva como para afirmar y averiguar su yo “Me vi en yeso, / sentí frío; / sentí el peso / del vacío” (*Cancionero* 368), o “En un profundo pronto / me cayó encima Dios; / me dejó medio tonto, / profundidad de dos” (*Cancionero* 211). Unamuno, fiel a sus principios literarios, escoge el estilo ligero, no recargado por los elementos estilísticos decorativos. Su estilo se asemeja al habla popular, ya que usa las oraciones simples y el vocabulario coloquial como en los poemas anteriormente citados. Se nota también el uso recurrente de exclamaciones, puntos suspensivos, repeticiones, construcciones elípticas que reflejan el proceso reflexivo del poeta y la espontaneidad de las ideas expresadas, lo que corresponde a un diario poético:

Todavía la agonía;
[...]
siempre... nunca... nada... nada...
todavía
aun no... ya no... y se aguarda
todavía
hasta hoy ¡pobre de mi alma!
todavía
desde hoy ¡cómo se alarga!
todavía (*Cancionero* 93)

Algunos poemas empiezan de la manera ex abrupto. Por ejemplo el poema 503 se inicia así: “No importa, mañana será otro día” (*Cancionero* 170). Parece que con este poema el autor continúa el proceso reflexivo ya iniciado antes, en otros poemas. Es un intento más de resolver un problema. Muchos de los poemas de esta índole contienen preguntas retóricas:

El recuerdo y la esperanza;
Dios conmigo, y yo con Dios;
es la invencible alianza;
quién podrá contra los dos? (*Cancionero* 281)

Voy viviendo mi vivir;
me pienso, luego me soy;
por donde vine me voy;
y he de pensar en morir? (*Cancionero* 265)

A veces los poemas meditativos empiezan con las preguntas, lo que refleja la ansiedad del poeta de encontrar respuestas a las cuestiones esenciales de la vida: “El hombre? El hombre es el diccionario / del universo” (*Cancionero* 255).

Y hoy? Como ayer, como mañana,
hasta como antes de nacer,
y después de morir, ventana
que da al eterno anochecer [...] (*Cancionero* 365)

Esta técnica de empezar el poema con la pregunta que precede la contestación todavía no implica el diálogo interior del poeta. Sin embargo es un truco que le permite involucrar al lector en el proceso de la reflexión poética. Es notable a este respecto el poema 827 que también se abre con una pregunta y tiene el título “Monsieur Unamuno, Homme de lettres”: “Hombre de letras? No, que no soy tabla / ni humanista, ni literato; / hombre de humanidad [...]” (*Cancionero* 250).

El poema presenta una respuesta de la voz poética, que se identifica por completo con el autor, a la aseveración expresada en el título y reforzada por la pregunta al principio del poema. Unamuno no contradice a nadie concreto, y su polémica está entablada contra el uso convencional de la frase “hombre de letras” con referencia al escritor.

Aunque las interrogaciones al principio del poema todavía no suponen el dialogismo, ya que no pertenecen a ninguna persona diferente a la del autor, es obvia la intención poética de dotar cierto dialogismo a su discurso monológico. Por ejemplo, los poemas 129, 144, y 748 comparten la misma característica de la introducción temática por medio de la pregunta eco:

“Que de qué sirve la rima?” (*Cancionero* 54); “Que en qué quedamos? La queda / no es al cabo más que paso” (*Cancionero* 58); “Que qué he encontrado en la iglesia? / Pues aquí, para inter nos, / no he encontrado nada, ¡pesia Dios!” (*Cancionero* 232).

La interrogación ecoica supone la presencia de un interlocutor, cuya pregunta está repetida por varias razones. En los poemas citados el uso de las preguntas eco en vez de las preguntas regulares se debe al deseo del autor de imitar la conversación con el otro quien también se preocupa por los mismos problemas que él. De hecho la función estructural de ambos tipos de preguntas es la de introducción temática, las preguntas eco contribuyen más a la expresión dialógica. En el último poema de los arriba citados se nota también la imitación del habla coloquial con el uso particular del vocabulario y estructuras sintácticas, así como la exclamación blasfema “¡pesia Dios!”. El cultismo “para inter nos,” que imita el lenguaje eclesiástico y se contrasta en registro con la exclamación, sirve para alcanzar más intimidad con el lector.

Otra técnica que le permite al autor conseguir la confianza del lector, es el uso del pronombre de la primera persona plural:

Fe creer lo que no vimos,
razón creer lo que vemos;
no vimos como nacimos,
hay que creer que nacemos. (*Cancionero* 244)

Como ya se notó en los ejemplos citados del *Cancionero*, en los monólogos meditativos líricos el uso del *yo* es más común, lo que hasta cierto punto demuestra la teoría de Eliot (97). Sin embargo, en muchos de los poemas que no contienen rasgos obvios del dialogismo, se encuentra el discurso poético de la primera persona plural “nosotros.” Es otra técnica, que al junto con las preguntas eco le permite al autor a conseguir la confianza del lector, invitarlo a

atender en la problemática del poema y demostrar que los problemas que atormentan al poeta tienen el carácter universal.

Por lo tanto, los poemas del *Cancionero* arriba analizados no cumplen con los criterios estrictos del dialogismo, trazados por Bajtín, ya que no se encuentra aquí mucha polifonía o heteroglosia. No obstante, la voz del autor no es tan unitaria como se acostumbra a atribuir a este tipo de la poesía (Eliot 97). El autor no habla sólo a sí mismo; se nota aquí cierta alocución en la expresión poética, marcada por el apóstrofe, el uso del estilo coloquial, las preguntas eco y las preguntas retóricas y el pronombre de la primera persona plural. El monólogo meditativo está acompañado por el agudizado anhelo del autor de ser comprendido por el lector, de lograr su empatía. Ya que muchos poemas de este tipo se destacan por cierta apertura hacia el lector, sería más lógico considerarlos como la poesía cuasi-dramática, según la terminología de Eliot (95), o el monólogo dramático, afín al de Hamlet. Lo que es diferente es que el autor no lleva máscara, o más bien, lleva la máscara de sí mismo. Otra característica es que el monólogo dramático unamuniano es más espontáneo, no pulido, se asemeja la técnica modernista de “la corriente de conciencia,” que resulta representar mejor el proceso meditativo auténtico. Entonces, aun en los poemas no dialógicos en el sentido riguroso, Unamuno demuestra ciertos elementos de la alocución, la apertura hacia el destinatario de su discurso poético. Sin embargo, se nota en esta poesía la ausencia en el discurso de una segunda persona singular o plural. Estos poemas se caracterizan por las reticencias del autor para establecer claramente en su discurso el rol decisivo del *otro*, que sea una parte de sí mismo o el *otro* exterior.

4.2 Dialogismo en el Discurso Lírico

Si en los poemas arriba analizados, la voz autorial todavía predomina en el discurso, en los poemas con dialogismo la voz del autor se presenta en el conjunto de las voces diferentes. El dialogismo en la lírica adquiere el sentido de una proyección dialógica hacia el destinatario inmanente con quien el sujeto emisor puede mantener relaciones de afinidad, semejanza, diferencia, etc. Para distinguir entre los diferentes tipos del dialogismo en el *Cancionero* se usa aquí el criterio del carácter y el número del destinatario del discurso poético. Se analizará a la continuación el dialogismo de tres tipos: hacia el sujeto interior, múltiple dialogismo hacia el sujeto interior, dialogismo debido al desdoblamiento del *yo* del autor.

4.2.1 Dialogismo hacia el Sujeto Interior

Según Maestro, el sujeto interior (*tú*), como instancia poética objetivable “es aquél destinatario inmanente de la enunciación poética que, situado en la misma posición lingüística que el emisor [...], condiciona, sin acceder al diálogo al que se le invita como *yo* virtual y alternativo del sujeto de la enunciación, la actividad del emisor y su expresión en el discurso lírico” (15-16). En otras palabras, el sujeto hablante, o el autor, concede al lector u oyente, el rol activo en la creación poética. El sujeto interior no está de ninguna manera privado de tomar la palabra. El sujeto lírico, o el *yo* poético, funciona como una constante, mientras que el sujeto interior (*tú*) asume el papel de variante, cuya presencia en el discurso lírico depende exclusivamente de la existencia del sujeto en primera persona que lo instituya como oyente de su enunciación. Este destinatario de la enunciación poética puede intervenir en el discurso directamente, asumiendo temporalmente la primera persona, o no intervenir nunca y sólo condicionar la actividad y la expresión del emisor. El uso de la forma “*tú*” en la lírica representa una apertura hacia el oyente capaz de entrañar diferentes matices: proximidad, emotividad,

ironía, confidencialidad, etc. Según Maestro, “El Sujeto Poético se sitúa en el discurso lírico como objeto de una reflexión a la que invita al oyente en busca de su comprobación o ratificación personal” (186). Y esto forma una parte esencial de la lírica unamuniana, dadas sus ansiedades personales y artísticas por la perpetuación creativa.

Entre los sujetos interiores a quienes Unamuno dirige su discurso más frecuentemente en el *Cancionero* figuran el lector implícito, Dios, y el poeta.

El poema 828 presenta un ejemplo vívido del dialogismo con el lector implícito. En este poema el sujeto interior remite a un lector real cuya identidad puede corresponder a la de cualquier ser humano, y el yo poético se convierte en el objeto del discurso, ya que la única realidad que queda para el autor es la ficción:

Me destierro a la memoria,
voy a vivir del recuerdo.
Buscadme, si me os pierdo,
en el yermo de la historia,
[...]
Y os llevo conmigo, hermanos,
Para poblar mi desierto.
Cuando me creáis más muerto
Retemblaré en vuestras manos. (*Cancionero* 250)

Se trata aquí de la proyección de la presencia autorial en cada uno de sus lectores reales. Este proceso comunicativo lírico le otorga a la figura del poeta, ya no existente, cierta autenticidad en la ficcionalidad literaria. La alocución en este poema se manifiesta a través del uso de los imperativos, las formas verbales y pronombres de la segunda persona, y el vocativo “hermanos.” La emotividad poética llega a su cúspide tras el crecimiento de la confidencialidad e intimidad al final del poema, ya que el sujeto interior se singulariza: “Cuando vibres todo eterno, / soy yo, lector, que en ti vibro” (*Cancionero* 250).

En el poema 1274, el poeta, dirigiéndose a los lectores, enfatiza el papel decisivo que ellos desempeñan en la creación literaria por medio de una metáfora muy pintoresca: “Vosotros sois mi epístola, grabada / en las hojas del corazón” (*Cancionero* 350). Otra vez el poeta emplea en este poema el vocativo “hermanos” para sobresaltar su afinidad espiritual con los lectores: “gloria, hermanos, al Dios de la alborada” (*Cancionero* 350).

La intimidad que pretende lograr el poeta hablando con los lectores, sus prójimos, le permite cumplir su misión de concienciarlos de la existencia substancial y hacerlos partícipes de sus propias reflexiones sobre los problemas de la existencia. En el poema 1505, escribe:

Te vendrá ayer cual se te fue mañana
y se te enroscarán los eslabones
y sentirás cómo tu triste gana
se te arrece en las mismas desazones.
Y dudarás si fuiste o si no has sido. (*Cancionero* 409)

Tras el empleo hábil de la antítesis en el primer verso el poeta comunica a sus lectores la idea de la naturaleza precaria de la personalidad y de la fugacidad de la vida. Al final del poema el sujeto interior *tú* se une con el *yo* poético, lo que repercute en el empleo del *nosotros*: “la eternidad, el único misterio /que devoramos y que nos devora” (*Cancionero* 409).

Muchas veces cuando el autor usa la segunda persona, parece que el *tú* adquiere un sentido general: “Date a todo, fía, / Todo vuelve a ti; / no hay más alegría / que la que vertí” (*Cancionero* 287).

Se nota que dirigiéndose a su lector, Unamuno se dirige a sí mismo. La semejante alocución se encuentra en el poema 36: “Tu porvenir sacrifica / a tu propia eternidad, / Pues así sólo has de hacerte / todo un hombre de verdad. / Adéntrate!” (*Cancionero* 28).

Teniendo en cuenta la idea unamuniana de la conciencia sustancial que él quería evocar en sus prójimos y de que habla en sus ensayos, se puede asegurar que el destinatario de ambos poemas arriba citados es todo el ser humano que necesita adentrarse y enfrentarse a las cuestiones esenciales de la vida. Una de esta cuestión es el papel de la religión en la conciencia humana:

Óyete, hombre, en el reposo,
silencio te cuna Dios,
oye el llanto generoso,
óyete bien a los dos. (*Cancionero* 231)

El mensaje del poema es que Dios se ubica dentro de cada uno de los seres humanos, por lo tanto cada hombre debe encontrar las respuestas en sí mismo.

El *Cancionero* contiene muchos ejemplos de la invocación directa del poeta a Dios, que llega a funcionar como su destinatario inmediato. Hay disputas si se puede considerar la oración como un instante del dialogismo y hay opiniones que sí (Shapiro 398). Hay muchos poemas de este tipo en el *Cancionero*, por ejemplo, poemas 344, 703, 1510. Sin embargo, hay los que no se asemejan a la oración, en los que Unamuno se dirige a Dios de la misma manera de que se dirige a los lectores en poemas anteriormente analizados. Se destaca cierta familiaridad que raya con blasfemia al dirigirse a Dios, como en el poema 418, donde el poeta le llama Diosito (*Cancionero* 147). En muchos poemas se nota una gran familiaridad con que el poeta habla con Dios: “Tú, el prójimo – mi más cercano, Tú, Él, / Mas cerca a mí que yo mismo, - Tú que estás dándome ser; / Tú que existes, yo no existo; – Tú que ves esta Babel [...]” (*Cancionero* 141). El tuteo reforzado en este poema es un valioso elemento estructural que sirve para demostrar la afinidad y confianza que siente el autor hacia Dios. La repetición anafórica de *tú* enfatiza el anhelo unamuniano de sobrepasar la distancia entre él y Dios. Este

poema no contiene ningunos ruegos, ni quejas que caracterizan a una oración. Es un intento desesperado de oír la respuesta divina a su invocación y poner fin a sus dudas religiosas. En muchos poemas del periodo más temprano de su creación el autor toma una postura intransigente hacia Dios, llamándole, por ejemplo, “Dios no existente” (*Poesías* 350). Ahora en el *Cancionero* su postura es más suavizada. Todavía no consigue entablar un diálogo auténtico con Dios, pero ya no es inexistente, sino desconocido, como lo refleja el título del poema 16 “Dedicatoria. Al Dios desconocido” (*Cancionero* 23) y se nota una firme creencia en que le conseguirá conocer. Sin embargo, como se nota en el poema 250: “Todavía la agonía: /este es el grito del alma” (*Cancionero* 93).

Dios es el destinatario inmanente del poeta, y parece que en muchos poemas, dedicados a Dios, Unamuno guarda esperanza en que Dios le oiga. En el poema 19, el poeta explica sus razones de la familiaridad con que trata a Dios: “Padre, con este tuteo / de intimidad entrañable / en Ti me endioso, me creo [...]. En Ti, Padre, yo me veo, tuteo se hace yomeo / y somos uno de sangre. / Tú me creas, yo te creo, / y en este diálogo que arde, tumeo se hace yoteo / y las palabras gigantes. Hablando se entienden hombres” (*Cancionero* 21-22). Ubicándose “en la frontera del cielo y de mi patria” (*Cancionero* 23), Unamuno escribe sus últimos mensajes a Dios. Todavía no está aliviada su agonía cristiana, todavía le atormentan las preguntas no contestadas, y hasta en el último poema del *Cancionero*, escrito tres días antes de su muerte, el poeta vuelve a las mismas preguntas existenciales que le inquietaban a lo largo de toda su vida (*Cancionero* 486).

No obstante, no se agota el anhelo de encontrar a Dios y al final de su vida lo trata de encontrar en sí mismo, como lo demuestra el poema 19. Este diálogo al que se refiere el autor y

este complejo juego pronominal son indicios de la conversación interna unamuniana como el único medio de encontrar la verdad. El juego pronominal a que recurre el poeta se debe a su afán lingüístico por la etimología. En el poema 72 el poeta escribe:

Misterio de mi nombre: Miguel!
"Quién como Dios?"
misterio de Dios: Él?
Él no, sino Tú.
Tú son ya dos:
Él y yo. Y esta es toda la luz. (*Cancionero* 38)

Unamuno se refiere a la etimología de su nombre, que en hebreo significa "aquél quien es como Dios" o "Quién es como él", refiriéndose a Dios. Entonces la afinidad del poeta con Dios reside ya en su nombre. Pero Unamuno enfatiza que Dios no es Él, sino Tú, es más próximo, a quien se debe dirigirse y hablar. Su afinidad con Dios también estriba en la vocación creadora, a que Unamuno se remite en el poema 16, llamando a Dios "Creador de los poetas, / Poeta del Infinito" (*Cancionero* 23). En el poema 41 Unamuno escribe: "Señor, que te arrepentiste – de habernos hecho, recuerda / que en un rinconcito oscuro – me dejaste, tu poema" (*Cancionero* 30). Entonces el poeta se considera la creación de Dios y a la vez el creador como Dios. De ahí esta intimidad y confianza que consigue en sus poemas dirigidos a Dios.

Dios no es siempre el silencioso destinatario del discurso poético. Sus réplicas están incorporadas en el tejido textual por medio de las citas de la Biblia, como, por ejemplo, en el poema 1206: "'Amarás a tu prójimo como a ti mismo'; / pero a mí mismo cómo me amaré?" (*Cancionero* 336), o en el poema 1209: "'No temas, sino habla y no calles!' / como a Pablo me dices" (*Cancionero* 336). Por consiguiente, el diálogo con Dios entablado más antes en su vida y motivado por la crisis espiritual de 1897 todavía forma una parte esencial de la creación poética en el *Cancionero*.

El tercer tipo del sujeto interior más frecuentemente encontrado en los poemas con dialogismo en el *Cancionero* es el hombre de letras. Muchas veces estos poemas encierran consejos, recomendaciones, u opiniones que Unamuno, siendo ya el escritor reconocido, quiere compartir con sus compañeros más jóvenes. Por eso este tipo de poemas abundan en vocativos, construcciones imperativas e interrogativas: “Si tu canción va turbia acaso, /déjala correr” (1953 35), “Es revolver la canción, / poeta, tu sacrificio” (*Cancionero* 245), “haz de tu estilo estilete, / haz de tu pluma plumero, / limpia el polvo con acero / y con acero arremete” (*Cancionero* 240), “A ver, que tienes que decirte? aguarda, / el ritmo mismo te traerá la idea” (*Cancionero* 47), “Deja, poe-ta al idio-ta / que haga a su idio-ma poe-ma” (*Cancionero* 392). En estos poemas Unamuno continúa reflexionando sobre el oficio del poeta y el estilo poético y se atiene a la visión anteriormente expuesta en el famoso poema “Credo poético” (*Poesías* 13). Todavía reconoce la supremacía de la densidad conceptual sobre la ornamentación verbal y la importancia del estilo individual. Por eso en muchos poemas ridiculiza el estilo de algunos autores a quienes deniega el nombre de poeta. Por ejemplo, en el poema 1163, dirigiéndose a un poeta, Unamuno usa el vocativo “rimador” (*Cancionero* 326), en el poema 1144, “coplero” (*Cancionero* 321), y por último, en el poema 785 “copista” (*Cancionero* 241). El poema 1372 hace eco con el anteriormente analizado poema 828, dirigida a los lectores:

Vivid, hijos de la historia;
triste es la hijuela en desgaste;
viviendo haced que os baste
no más con un pan de gloria.
Cantad, soldados del verso,
aunque es el sueldo bien pobre (*Cancionero* 372)

En este poema se trata del oficio duro de los poetas, metafóricamente llamados “hijos de la historia” y “soldados del verso.” En el poema 1421 Unamuno alude al problema de la

sinceridad poética y lamenta la dificultad de ganar la confianza del lector: “Tus engaños no historíes, / que con ello te desdoras; / nadie te cree si te ríes, mucho menos si te lloras” (*Cancionero* 385). Parece que dirigiéndose a su compañero poeta el autor se habla consigo mismo, pues se expresan aquí las inquietudes expuestas antes en sus obras filosóficas.

No siempre el sujeto interior “poeta” se presenta en el *Cancionero* como un personaje generalizado. Muchos de los hombres de letras, a quienes se dirige la voz poética son escritores reales – Galsworthy (el poema 57), Espronceda (el poema 568), Whitman (el poema 682), Blake (el poema 687), Dante (el poema 712), y Quevedo (el poema 1615). El dialogismo en estos poemas reside, sobre todo, en la intertextualidad. Aquí Unamuno no sólo da su propia crítica y evaluación de las obras leídas de los diferentes poetas, sino que también incorpora las citas de sus obras para imitar el diálogo auténtico con el autor concreto o sus personajes, como lo hace en el poema 57, dedicado a Galsworthy (*Cancionero* 34), o en los poemas 687 y 712 que incorporan las citas de Blake y Dante en lenguas originales, el inglés y el italiano. Entonces, la individualidad de los destinatarios del discurso poético impone su sello al estilo del poema resultando en la heteroglosia como pluralidad de formas discursivas y polifonía como la pluralidad de las voces. Por eso se nota en estos poemas un alto grado del dialogismo, marcado no solo por la invocación del autor, sino también por la heteroglosia y polifonía, como las características esenciales del dialogismo en la teoría bajtiniana. La propia filosofía de Unamuno brota de la lectura de otros pensadores famosos y halla su desarrollo y expresión literaria:

Walt Whitman, tú que dijiste:
esto no es libro, es un hombre;
esto no es hombre, es el mundo
de Dios a que pongo nombre. (*Cancionero* 216)

Se nota una gran intimidad que logra Unamuno al dirigirse a los escritores famosos, que halla su expresión en el tuteo y formas verbales de la segunda persona singular, vocativos informales como “Dante mío” (*Cancionero* 224), “Blake, mi compañero” (*Cancionero* 218). El dialogismo en estos poemas produce el coro polifónico de las voces de otros pensadores no dominadas de ninguna manera por la voz del autor.

4.2.2 Múltiple Dialogismo hacia el Sujeto Interior

El segundo tipo del dialogismo encontrado en el *Cancionero* es el múltiple dialogismo hacia el sujeto interior, que presupone la coexistencia en un mismo discurso lírico de varios destinatarios inmanentes. A diferencia de los poemas antes analizados, en este tipo de dialogismo el sujeto lírico se dirige y habla con más de un personaje. Por ejemplo, en el poema 582 el poeta se dirige a dos destinatarios: “Esto, lector, no es un libro, es nuestro mundo, / Y al hundirme, Sansón, con él me hundo” (*Cancionero* 189).

El vocativo Sansón desempaña la función estructural muy importante en este corto poema, ya que sirve para evocar la analogía con la figura bíblica de Sansón – el héroe hebreo que, luchando con los filisteos, derribó su templo con todos los enemigos que estaban ahí, matándose a sí mismo. La analogía aquí es bien clara. El poeta, previendo que el *Cancionero* será su último libro quiere decir que con éste se acaba él y se hunde todo su mundo. El *Cancionero* se presenta como la última hazaña semejante a la hazaña de Sansón.

En el poema 1469 el autor vuelve a la idea de la creación literaria como la única arma contra la muerte. El poema está dedicado a un amigo difunto del poeta, a quien Unamuno pretende resucitar leyendo su libro. La antítesis a que se recurre Unamuno en el título del poema “Leyendo un libro vivo de un amigo muerto” hace resaltar esta idea:

Cuando tu libro leía
resucitarte sentí;
y tú, te sentiste en mí
resucitar? Alma mía,
eres sólo mía? dime.
Juntos todos no vivimos
acaso en Dios? Ni partimos
de una unidad que redime
de ser tú tú y yo yo? (*Cancionero* 397)

En el poema se trata de la solidaridad ontológica, el destino común y el dolor existencial que une a todos los seres humanos. La doble apelación al amigo y a su propia alma enfatiza la idea de esta hermandad. El empleo del dialogismo múltiple le permite al poeta derribar la barrera que existe entre los dos destinatarios de su discurso – su amigo muerto y sí mismo. De esta manera se borra la frontera entre la vida y la muerte. El juego pronominal refuerza, como en tantos otros poemas, la naturaleza efímera del yo, la dificultad de distanciarse de los otros y la precariedad de la autonomía individual. La idea central del poema es semejante a la del poema 828: “Cuando vibres todo entero, / soy yo, lector, que en ti vibro” (*Cancionero* 250). Pero esta vez el lector es Unamuno y pasa por la misma experiencia de la unión mística con el autor, que espera de sus propios lectores.

Otro ejemplo del dialogismo múltiple es el poema 939:

No logro encontrarme yo
este yo, pobre de mí!
[...]
Mas cuando busco un amigo
o lo rebusco, mejor
tengo que contar conmigo,
que Tú me diste, Señor.
Y en esta gran confusión
ni sé bien lo que no sé;
recovecos de pasión;
tú, mi Yo, perdonamé. (*Cancionero* 275)

El poema constituye un proceso de la comunicación hacia dos sujetos interiores, Dios en el verso 8 y el propio *yo* del poeta en el verso 12. Y como en el poema 1469 tras esta doble invocación los dos destinatarios resultan aproximados. La doble referencia de *tú* otra vez refuerza el intento del poeta de identificarse en cierto sentido con Dios, que se notó en los poemas analizados antes. El tema central del poema es el desdoblamiento del sujeto lírico, pues el poeta lamenta la pérdida de su propia identidad. El poema presenta una combinación del múltiple dialogismo y el tercer tipo del dialogismo - monodiálogo, que merece una atención especial por el gran papel que desempeña en el *Cancionero* y en otras obras unamunianas.

4.2.3 Desdoblamiento Textual del *yo* Autorial

El lenguaje interior, o monodiálogo, constituye la forma de la expresión dialógica fundamental en *el Cancionero*. A partir de un desdoblamiento de la propia personalidad, la conciencia del autor se dispone sobre sí misma, como proceso de comunicación unilateral $Yo \rightarrow Yo$, y como proceso de interacción $Yo \leftrightarrow Yo$. Se establece la relación de identidad entre un sujeto poético y un sujeto interior (Maestro 283). La meta principal de esta expresión es conocerse a sí mismo, tratar de resolver los conflictos internos de la identidad y comunicar al público los resultados de esta comunicación. Por medio del enajenamiento de su propio ser y la oposición de los diferentes *yos* Unamuno pretende reconstruir su propia identidad, la pérdida de la cual lamenta en muchos de sus poemas de este ciclo. La “autofagia de su *yo*” (Fuente Ballesteros), que siempre caracterizaba su creación literaria, llega a su cúspide en el *Cancionero*. Ya se mencionó la tendencia autobiográfica en la obra de Unamuno. Parece que en el *Cancionero* Unamuno rinde el último homenaje a su personaje más predilecto – Miguél de Unamuno – hombre “de carne y hueso” y “mundo hecho hombre.” Tras el psicoanálisis creativo

de su propio yo el poeta crea la imagen colectiva de todo el ser humano, con sus esperanzas y desilusiones, con sus alegrías e inquietudes.

Los poemas de este tipo caen en dos categorías distintas, según el papel desempeñado por los “interlocutores”: los poemas de la comunicación unilateral (Yo→Yo), dónde la voz poética se presenta sólo como el emisor del discurso y los poemas de la comunicación bilateral (Yo↔Yo), donde los yos del poeta entablan un diálogo entre sí.

Primero, cabe analizar los monodialogos del tipo Yo→Yo, en la que el sujeto lírico se dirige al *alter ego* poético sin esperar la respuesta. Frecuentemente en este proceso de comunicación unilateral el desdoblamiento se produce por la relación metonímica. En el *Cancionero* predomina la relación metonímica de continente – contenido. El desdoblamiento ocurre a partir del sujeto (Yo) y con respecto a alguna de sus partes o cualidades (Tú – alma, corazón, memoria, sueños, etc.). Por ejemplo, en poema 1681 la voz poética trata de avivar sus recuerdos, diciendo: “Arropadme, recuerdos míos; / ¡Que frío sopla la vejez!” (*Cancionero* 462). En el poema 1663 los recuerdos, los momentos de su vida son lo que constituye su ser y lo que va a quedar en la eternidad: “Aquí quedáis, mis momentos; con el ritmo aquí os fijé; / ¿o es que en vuestros fundamentos / también yo me quedaré?” (*Cancionero* 457). El *Cancionero*, como ya se mencionó antes, es la recuperación de toda la vida del poeta por medio de la memoria, los sueños y las ilusiones, es el último viaje retrospectivo en que se embarca Unamuno al sentir la proximidad de la muerte. De ahí el invento unamuniano del concepto “desnacimiento” que describe la muerte como un retorno al período que precede el nacimiento. El concepto de desnacer une el nacimiento y la muerte, como se ve claramente en el poema 1744: “A dónde se

me fue aquella palabra / que recordar no logro?[...] La primera que pronuncié, cuál fuera? / Será, en mi desnacer, acaso la última?" (*Cancionero* 482).

El proceso de la comunicación unilateral entre diferentes manifestaciones del *yo* poético se realiza también por medio de la relación metafórica. El sujeto lírico habla con su *alter ego*, que le proporciona una imagen semejante de sí mismo. Así en los poemas 5, 23, 1625 aparece la imagen del peregrino, con el que el poeta se refiere a sí mismo. En el poema 1625 se encuentran los siguientes versos: "Descansa ya, peregrino; / te llama madre tierra / se acaba un día el camino, / con él se acaba la guerra" (*Cancionero* 445). El poema 575 comunica al lector el sentido de igualdad de psique, proyectado sobre dos actuantes que se encuentran en la relación dialógica y que establecen una transparente relación de semejanza:

Amigo mellizal, un mismo ensueño
nos encuadró miradas;
amigos uno en dos, en comprendernos
en amor y compañía.
Amigo fiel, espejo de mi espejo -
los dos no más un habla-
dos ríos de una cumbre con su sello
para la mar los layan. (*Cancionero* 187)

El poeta se habla a sí mismo, utilizando las diferentes analogías metafóricas: "amigo mellizal," "espejo de mi espejo," "dos ríos." Este poema encierra el concepto unamuniano de la comunicación con sí mismo como la comunicación con *el otro*. La psicología individual se presenta como la psicología social. Como ya se notó en el capítulo 2, Unamuno siempre sentía cierta incapacidad de expresar toda la complejidad de sus sentimientos y pensamientos por medio del lenguaje. El lenguaje le fallaba y le impedía la comunicación sincera con el prójimo (*OC II* 706). Tal vez por eso el poeta tan frecuentemente se recluye sobre sí mismo y sus propias cuitas cuando se da cuenta de que su lengua resulte inútil e incomprensible para el lector. Esta

es la razón por su predilección por autodiálogos donde él mismo se convierte en el personaje.

De este fracaso de expresarse se trata en el poema 1279:

Tatareabas (*sic.*) tartamudo
de tus pasiones destrozos
dejando escapar sollozos
de padecer cachazudo.
A solas un autodiálogo,
no monólogo, sumido,
y se te iba en un gemido,
el meollo del Decálogo. (*Cancionero* 296)

El poema se presenta como un autodiálogo unilateral, dirigido a sí mismo. La aliteración “tatareabas tartamudo” enfatiza la idea de sus intentos obstaculizados de expresarse. Muchas veces, para dejarlo claro a quién se dirige la voz poética, el autor recurre a la autonominación, como por ejemplo en el poema 73: “Mano, cabeza, corazón, riñones / y luego pies; / tu obra, tus ideas, tus pasiones, / tus andanzas, pobre Miguel!” (*Cancionero* 38). La técnica de la autonominación en el tejido poético permite alcanzar la relación de la identidad completa entre el emisor y el receptor del discurso poético. De esta manera el autor hace resaltar la idea, que el sujeto lírico y el sujeto interior coinciden. Es la técnica que usa Unamuno en *Niebla* para protagonizarse a sí mismo. Sin embargo, este proceso del recluso sobre su propia personalidad tiene una proyección social. Como nota Maestro, “el proceso narcisista resulta envuelto en la psicología colectiva, si consideramos que el individuo es siempre e inevitablemente miembro de una tribu, casta, clase social, institución, etc., y elemento de comunicación interactiva en esa multitud humana” (Maestro 296).

Cabe recordar también que la personalidad del poeta no se presenta como algo estable y autoritario, sino algo efímero, inconstante e incierto. Por eso entre los autodiálogos del *Cancionero* prevalecen los del tipo Yo↔Yo, que presentan comunicación bilateral. Sería lógico

sostener, que en autodiálogo el autor alcanza un completo entendimiento, ya que el emisor y el receptor del discurso es la misma persona. Sin embargo, el *Cancionero* llega a negar esta última alternativa. El sujeto lírico se halla en una constante polémica consigo mismo, y no se puede entender ni a sí mismo debido a la constante indeterminación del sentido, su discrecionalidad y fragmentación del *yo*. El *yo* del autor no se difiere mucho al *tú* del prójimo o del lector y resulta disuelto en los diferentes *otros*. De ahí esa eterna búsqueda de su propio *yo* y la crisis de la identidad de que padece el autor: “No logro encontrarme yo / este yo, pobre de mí!” (*Cancionero* 275). Por eso es tan difícil identificar el sujeto interior con quien habla la voz poética.

En el autodiálogo bilateral, igual que en el monodiálogo unilateral, el emisor y el receptor del discurso pueden alcanzar diferentes tipos de la identidad – la identidad metonímica, metafórica y completa por autonominación. El poema 1705 es un ejemplo vívido del autodiálogo bilateral con la relación metonímica entre los interlocutores. El poema trata de los pensamientos del poeta al encontrar un rizo de su cabellera de niño: “ ‘Fue mío!’ dice mi mente; / mío? Si no lo era yo...! / Todo esto ya se pasó” (*Cancionero* 471). La forma dialógica aquí refleja las dudas del autor al respecto de su propia identidad. La mente es la representación metonímica del mismo autor que le contradice.

El tema de la recuperación de su antiguo *yo* aparece en muchos poemas del *Cancionero*: “Pensé sacar del fondo de mí mismo / a aquel que fui yo antaño... / mas ¡ay! Que no tiene fondo el abismo / y si lo saco me ha de ser extraño” (*Cancionero* 482). Aquí Unamuno se refiere a su *yo* ex-futuro. En su artículo “Nuestros *yos* ex-futuros” el autor trata del *yo* que iba a ser y no llegó a ser. La historia personal está llena de los *yos* ex-futuros, que “serían las diversas

potencialidades de ser, abandonadas a través del devenir personal, o los diversos seres ya pasados e imposibles de recuperar por las nuevas posiciones que el individuo toma ante la vida” (ápuđ. Fuente Ballesteros 28). Por este yo ex-futuro lamenta a menudo el poeta en el *Cancionero*. Pese a la dificultad de resucitar el yo antaño, el poeta lo hace en cierto sentido en el poema 1642. El poema está dividido en dos partes. La segunda es la respuesta a la primera, escrita unos años antes. El yo presente del poeta encuentra cierta unanimidad con su yo antaño al sentir las mismas inquietudes y preocupaciones y dice: “Qué encanto el repetirse... / irse para venirse, que es sentirse” (*Cancionero* 450).

El tema de las polémicas internas de diferentes manifestaciones de la personalidad continúa tras el autodiálogo de los yos que tienen la identidad metafórica con el yo poético. En el poema 996 se realiza el diálogo entre el “hijo de la casa” y el “hijo del camino” que en realidad enmascaran dos yos poéticos: racional y equilibrado por un lado, y romántico y rebelde por el otro. Se representan aquí las diferentes cosmovisiones y sistemas de valores: “duerme en tu cama, dormiré al relente, / y velarán mi frente / las estrellas de Dios... – También poeta? / – También, sí; quédate en casa sin fe” (*Cancionero* 290).

El poeta se enajena de su propio yo e intencionalmente polariza las diferentes manifestaciones de su propia personalidad para chocar una contra la otra y demostrar su conflicto, como por ejemplo en los siguientes poemas:

–Porqué Todo y porqué no Nada?
–Bien, y porqué el porqué?
–Sufro la vida en la estacada...
–Calla, vive y ten fe. (*Cancionero* 306)

–Como creer creo, pero...
–Pero? No basta creer? [...]
–Esperar es lo que quiero...

–Así se aprende a querer. (*Cancionero* 234)

“Hay Dios?” Vaya una pregunta!
qué más te da que le haya?
mira al camino, la raya;
nada de sacarle punta. (*Cancionero* 344)

El *alter ego* poético es siempre su contrincante, su enemigo metafórico, que lo sabe todo y nunca tiene dudas. Al mismo tiempo, es el *otro* que no le entiende a pesar de ser parte de su propia personalidad. El discurso de este otro suena muy asertivo, hasta grosero; su habla abunda en imperativos y enunciados afirmativos que suenan a axiomas. En cambio, el discurso del *yo* dudoso del poeta está saturado con frases incompletas con puntos suspensivos e interrogaciones. El *otro* del poeta no se difiere mucho del *otro-prójimo* a quien trata de concienciar Unamuno a su existencia substancial e inquietar con las preguntas claves de la vida. Este *otro* que habla desprendiendo axiomas no siempre tiene respuestas y trata de hacerle callar a la voz poética que le agota:

–Y hoy? – Déjame ya en paz! Temes morirte?
–El día se me va... – Tantos se han ido... [...]
–Porqué así atormentarte? Porqué sueñas
sueños de bajo el agua? – Que así vivo!
–Vive la vida que pasando vive...
–La sobrehaz es el mortal abismo! (*Cancionero* 187)

En el poema 667 el *yo* poético cavila sobre el paso inexorable del tiempo y la precariedad de su personalidad que se le va con el tiempo. Sus cavilaciones adquieren la forma del monólogo reflexivo:

Y hoy? Hoy ... yo... ayer... el otro...
me me voy...! Se me fue ... se ha ido...
siempre así ... para qué metáforas?
no lo soy yo? Quién sé...! perdido... (*Cancionero* 212)

Puntos suspensivos, frases elípticas, repeticiones, preguntas retóricas, e interrogaciones representan muy vivamente el profundo proceso reflexivo del poeta y su intento obstaculizado de encontrar respuestas. Sin embargo, en vez de encontrarlas se halla dominado por su *alter ego* autoritario, que no le quiere oír más: “Calla, tonto erudito! / erudición? humor? camelos? / calla, pedante de sí mismo!” (*Cancionero* 212). Así fracasa el intento de encontrar las respuestas en sí mismo, ya que su propio *yo* le resulta ajeno. Maestro, tratando de definir la modalidad del enlace entre Unamuno y su doble, sugiere que es el narcisismo y el anhelo de inmortalidad que se debe al recluso en su propia personalidad y los diálogos con sí mismo” (302). Sin embargo, no es cierto que el poeta en este caso esté motivado por su egolatría, ya que la “autofagia de su *yo* íntimo” (Fuente Ballesteros 10) en vez de la imposición del *yo*, tiene como resultado la autodestrucción de su propia personalidad.

La relación de la identidad por autonominación se encuentra en el autodiálogo bilateral, igual que en el anteriormente analizado diálogo unilateral. En el poema 738 el poeta se dirige a su *alter ego*, tratando de verificar su identidad:

–Eres tú éste, Miguel? dime.
–No, yo no soy, que es el otro.
–Y de él, dí, quién nos redime?
–Me están herrando en el potro...
[...]
–Y qué haremos? dí, mi doble?
–Morir para que viva el suyo! (*Cancionero* 230)

La búsqueda inagotable de su propio *yo* que emprende Unamuno en el *Cancionero* le motiva a recrear los diferentes diálogos con Dios, con sus lectores, con otros poetas y pensadores, hasta llegar a recluirse en las tinieblas de su propia personalidad para entablar autodiálogos. Otra vez, en el *Cancionero*, como antes en *Niebla* se hace patente la tendencia

unamuniana de protagonizarse a sí mismo, lo que a primera vista parece contradecir a la episteme de *la muerte del autor*. Sin embargo, esta técnica resulta eficaz para suprimir la propia voz autoritaria de Unamuno, pues no se trata aquí de una sola voz, sino de una multitud de las voces internalizadas, ninguna de las cuales tiene privilegio. El autor en sus autodiálogos se burla de su propio poder y cuestiona su propia identidad y estabilidad. Aunque no sean diálogos verdaderos, muchos de los autodiálogos arriba analizados llevan características del dialogismo en el sentido bajtiniano, ya que se notan en ellos la pluralidad de conciencias, la polifonía textual y la heteroglosia lingüística. Entonces, monodiálogo no es el indicio del narcisismo unamuniano, como lo sostienen algunos críticos (Maestro 302), pues no es el diálogo con sí mismo, más bien es el diálogo con los *otros* internalizados. Como el propio Unamuno lo hace patente, los suyos son, “[...] monodiálogos, diálogos que sostiene uno con los otros que son, por dentro, él, con los otros que componen esa sociedad de individuos que es la conciencia de cada individuo” (OC XVI 568).

4.3 Diálogo en el Discurso Lírico

Los rasgos dialógicos se destacan aún más en el tercer tipo de poemas que representan el diálogo auténtico – la forma de expresión en la que dos o más hablantes alteran su actividad en la emisión y recepción de enunciados. Estos poemas ejemplifican la voz dramática de la poesía en la clasificación de Eliot (89), pues los diálogos aquí ocurren entre los diferentes personajes del discurso poético. El encuentro dialógico produce heterogeneidad de voces, perspectivas, lenguajes y silencios. La intervención de sujeto lírico está muy limitada o completamente ausente. En el poema 308, por ejemplo, diferentes personajes dan sus visiones sobre el concepto de la casa:

- Para mí la casa toda es la alcoba donde duermo.
- Dormir no es vivir, mi casa es la cocina, es el fuego.
- Yo la sala de recibo donde apenas si me meto.
- Pues la mía se condensa en la cuadra y el granero.
- Y la tuya, tú, el que callas, como soñando de arreo?
- La mía? La portalada donde entra el sol desde el cielo. (*Cancionero* 308)

La discusión sobre lo que representa la casa adquiere aquí la transcendencia filosófica, pues se presentan en la forma del diálogo las diferentes perspectivas sobre la vivienda en el sentido abstracto. Se exponen en el poema los diferentes modos de vivir. La discusión culmina en el último verso con la respuesta de un peregrino, el personaje recurrente en el *Cancionero*. No interviene la voz autorial en este poema. Sin embargo, dada la predilección del poeta por el personaje alegórico de peregrino, se puede asumir que sus palabras encierran la perspectiva del mismo autor.

Los personajes que aparecen en los poemas de este tipo son la gente común. Al exponer sus visiones el autor quiere demostrar que ellos tienen las semejantes inquietudes y pensamientos que los intelectuales y que sus ideas pueden ser bastante profundas. Por ejemplo, el personaje principal del poema 698 es una ramera que da su propia perspectiva sobre su oficio:

- De qué es tu rama, ramera?
de roble, laurel u olivo?
- Del árbol que en primavera
se aja en flor sin fruto vivo.
[...]
- Ay, ramera, tus afeites
huyen del día de luz.
- Os purgo sucios deleites
y mi rama es una cruz. (*Cancionero* 220)

En las réplicas de una ramera revelan la arbitrariedad de las oposiciones conceptuales de lo pecaminoso y lo virtuoso, lo sucio y lo puro.

En el poema 636 el autor va más allá de exponer las diferentes visiones, pues incorpora también los diferentes dialectos, logrando así el mayor grado de heteroglosia y heterología:

–Cómo sus va?
–Bien que sus vaya.
–Y las obrigaciones?
–A vuestro mandado.
–Cubrísos vos que sos más anciano.
–Con vuestro permiso.
El Duero al pie; frontero
Portugal;
los siglos cobran huelgo,
carnaval! (*Cancionero* 203)

Las palabras del autor se limitan aquí a describir el escenario de la conversación. El lenguaje que lleva matices sociales adquiere el carácter carnavalesco, a que también se remite mucho Bajtín en su teoría del dialogismo. Lo carnavalesco, en la teoría bajtiniana, se refiere al habla de la gente común que refleja el modo literario que trastorna la prevalencia del estilo dominante tras humor y sátira (1984). Es una vía para la liberación de la cosmovisión dogmática y de la autoridad. Tras lo carnavalesco ocurre la desmitificación de la voz autoritaria y se ponen en duda ciertas verdades. La voz autorial cede a una polifonía de las voces que cuestionan los axiomas de la sociedad. Aunque lo carnavalesco se suele atribuir a los géneros prosaicos, Unamuno lo logra incorporar en la poesía. En el arriba citado poema, donde prevalece el lenguaje dialectal, el autor arruina la noción del estilo poético, la unidad y la autoridad de la voz del poeta.

Por tanto, los diferentes tipos de la expresión dialógica que se encuentran en el *Cancionero* demuestran que el dialogismo como la pluralidad discursiva no caracteriza exclusivamente a los géneros prosaicos. Hasta en los poemas donde formalmente el diálogo no ocurre, se notan diferentes rasgos del dialogismo: la alocución, el estilo coloquial, la técnica ex

abrupto, las preguntas eco, etc. Los poemas que ejemplifican los diálogos auténticos se caracterizan por el mayor grado de la pluralidad conceptual, heteroglosia y heterología. Los poemas con dialogismo (autodiálogos) reflejan el anhelo unamuniano de enajenarse de su propia personalidad, dar voz a su alter ego, al *otro* que siempre está presente en su conciencia y que siempre cuestiona sus ideas y creencias. Este *otro* funciona como sujeto interior, con quien el poeta entabla sus diálogos infinitos. El otro puede enmascararse como el lector, Dios, el poeta o el yo autoritario del poeta. El monodialogo, o autodiálogo unamuniano, tiene todo el derecho de ser considerado como un tipo de dialogismo, pues su filosofía de la personalidad y de la otredad, expuesta en el segundo capítulo, demuestra su preferencia por un discurso no unitario, que incorpora las diferentes voces y visiones y configura una proyección del *otro*.

En conclusión, el dialogismo del *Cancionero* refleja la filosofía unamuniana sobre la voz no unitaria y la importancia del *otro* en la conciencia substancial del individuo. El diálogo con el *otro* le permite a uno a encontrar los marcos referenciales de su propia existencia y conocerse mejor a sí mismo. La poesía del *Cancionero*, igual que toda la obra unamuniana, revela el milagro de su mundo dialogizado, de su pluralidad que le permite evitar todo el tipo de la autoridad – textual, religiosa, ideológica, lingüística. Sus antinomias y oposiciones no encuentran ninguna solución o síntesis. Por medio de los diálogos Unamuno enfatiza como la auténtica y radical verdad el pluralismo de las verdades, o heterodoxia. Su dialogismo, que está en línea de la teoría bajtiniana, anticipa el nuevo episteme modernista – el de la crisis del sujeto, o la muerte del autor, que supone la crisis del texto monológico y la univocidad.

CAPÍTULO 5

CONCLUSIÓN

En el presente estudio hemos comprobado que la poesía, igual que la narrativa, puede disponer de los diferentes rasgos del dialogismo. La lírica no presupone la supremacía de la voz unitaria del autor, como se suele pensar tradicionalmente. Como se demostró en el tercer capítulo, el discurso lírico de Unamuno es un proceso comunicativo, la red de diálogos y replicas, que se desenvuelve en una gama de emisores y receptores textuales. Aunque el *Cancionero*, debido a su género de diario poético, presupone cierta intimidad y ensimismamiento, se encuentran aquí las diferentes técnicas de la expresión dialógica.

No en vano Unamuno llama su obra “Cancionero espiritual en la frontera del destierro” (*Cancionero* 33). Quiere decir la frontera entre la vida y la muerte que condiciona el carácter conclusivo de su obra, y que puede sacar a luz las ideas finales y soluciones de su vida agónica. Este poemario final del poeta plasma los últimos intentos de resolver los problemas que le atormentaban toda su vida. De ahí la apertura hacia el *otro*, el lector, en que Unamuno busca la perpetuación creativa. La intimidad con el lector que recrea el *yo* del poeta se consigue en el *Cancionero* por medio de los diálogos y las invocaciones. En el *Cancionero* se nota la evolución de la relación *yo / otro* en la relación *yo / tú*. Esta unión mística con el lector lleva a Unamuno a rendir su poder del autor y constatar la pérdida de su identidad. Por lo tanto, el lector figura en el *Cancionero* como un importante elemento contextual, como el sujeto interior (tú) y como el mismo creador. La postura del lector le permite a Unamuno alejarse de sí mismo, mirarse con más objetividad, para explorar los rincones más ocultos de su propia personalidad. Este enajenamiento de su propia persona le conduce al poeta a constatar su desdoblamiento, la

aparición de los múltiples *yos* y entablar el diálogo entre ellos. Por tanto, la teoría unamuniana de la personalidad como un conjunto de los *otros* y una relación polifónica de las diferentes voces halla su reflexión en los poemas del *Cancionero*. Como hemos demostrado en el estudio, los diálogos con el lector y con las diferentes manifestaciones de su propia personalidad son las que prevalecen en el *Cancionero*.

Junto con la descentralización y descomposición de la figura del autor, se observa en el *Cancionero* el intento de acreditar su propia existencia, la fabulación de su propio *yo*, que permite a algunos críticos hablar de la egolatría unamuniana. Sin embargo, como hemos argumentado en el tercer capítulo, el yoismo unamuniano se debe entender como un tipo de máscara, que encubre una multitud de sujetos y no necesariamente refiere a la personalidad del autor. El *yo* del autor es “el nombre más abstracto / y el más común” (*Cancionero* 259), y representa a “un hombre de carne y hueso”, que es un representante típico de su época, desilusionado en la religión, las ideologías y las ciencias, que emprende un viaje agotador por encontrar las respuestas a las preguntas existenciales; es un personaje en que cada lector puede reconocerse a sí mismo.

La contradicción entre la presencia del autor en el *Cancionero* y la polifonía de las voces poéticas se resuelve por el hábil uso del dialogismo y las diferentes técnicas dialógicas, que permiten conseguir la descentralización de la figura del poeta. Encontramos en el *Cancionero* tres tipos del discurso lírico: los poemas que no disponen del diálogo, ni dialogismo; los poemas con el dialogismo; y, por fin, los poemas donde se encuentra el diálogo auténtico. En los poemas del primer tipo es exclusivamente la voz del poeta que se oye. Pero aunque no se observa el destinatario inmanente en este discurso; se nota aquí cierta alocución en la

expresión poética, marcada por el apostrofe, el uso del estilo coloquial, las preguntas eco y las preguntas retóricas, y el pronombre de la primera persona plural. Muchos poemas de este tipo se destacan por cierta apertura hacia el lector. Este monólogo meditativo se caracteriza por el agudizado anhelo del autor de ser comprendido y entendido por el lector, de lograr su empatía.

El dialogismo en la lírica adquiere el sentido de una proyección dialógica hacia el destinatario inmanente con quien el sujeto emisor (el poeta) entabla sus diálogos. Este destinatario, o el sujeto interior, condiciona la actividad y la expresión del poeta implícita o explícitamente. Entre los sujetos interiores a los cuales Unamuno dirige su discurso más frecuentemente en el *Cancionero* figuran el lector, Dios, y el poeta. El lenguaje interior, o monodiálogo, constituye la forma de la expresión dialógica fundamental en *el Cancionero*. Tras estos “autodiálogos” se realiza la autofagia de su yo para resolver el misterio más grande, el de la personalidad. El diálogo interior para Unamuno es el método de conocerse a sí mismo, descubrir los secretos de su propia personalidad, y encontrar las respuestas a las preguntas transcendentales de la vida. La personalidad del poeta se presenta en el autodiálogo como algo efímero, inconstante e incierto. El sujeto lírico se halla en una eterna polémica consigo mismo, y no se puede entender ni a sí mismo debido a la constante indeterminación del sentido, su discrecionalidad y fragmentación del yo. Tras el psicoanálisis creativo de su propio yo el poeta crea la imagen colectiva de todo el ser humano, con sus esperanzas y desilusiones, con sus alegrías e inquietudes.

Aunque el diálogo no es la forma prevalente del discurso poético del *Cancionero*, en contraste con el dialogismo, está bien ejemplificado por el hábil empleo de la polifonía, heteroglosia y heterología, que demuestran la ruptura del estilo poético tradicional y la

desmitificación de la figura del poeta. El encuentro dialógico produce heterogeneidad de voces, perspectivas, lenguajes y dialectos. La mera posibilidad del diálogo y el dialogismo en la poesía no dramática, pone en duda la definición del discurso lírico como poesía de primera persona, donde el poeta no presupone ningún oyente y dirige sus palabras exclusivamente a sí mismo (Kayser 250, París 24). El uso del diálogo y dialogismo en el género poético que tradicionalmente se considera monológico, una vez más demuestra el carácter adelantado e innovador de la poesía de Unamuno.

Miguel de Unamuno ha necesitado largos años para conquistar el Parnaso, y hasta hoy en día hay algunos críticos que subestiman su poesía. Su posición del adelantado innovador y la afición por el experimentalismo, su hostilidad hacia las contemporáneas corrientes literarias y la búsqueda inagotable de su propio estilo le aseguran un lugar específico entre los demás grandes hombres de letras. Siempre se quedará en la historia como un pensador, escritor y poeta que es fuera del tiempo. Su resistencia a la coyuntura literaria le permite traspasar los límites de los movimientos filosóficos y estéticos, complicando la labor de los críticos que le pretenden poner ciertas etiquetas. Y si se puede hablar de Unamuno como un noventayochista, modernista, vanguardista, también es posible referirse a él como precursor del postmodernismo. Con nuestro estudio no sólo hemos intentado aportar a la rehabilitación de Unamuno como poeta, sino también demostrar el carácter adelantado de su poesía y estética. Su rechazo del poder autorial, el anhelo por la colaboración con el lector, el pluralismo, la polifonía, y la heteroglosia – en suma, todo lo que constituye el dialogismo, – se le permiten considerar el precursor del postmodernismo, especialmente en lo que se refiere al episteme postmodernista de la “muerte de autor”. La ruptura y pluralidad del sujeto creador, tan obvios

en la poesía unamuniana, impide el poder del sujeto unitario, dogmático, y monológico. Toda su producción filosófica, prosaica y poética presenta un inmenso diálogo, poblado de interlocutores internos y externos: el yo, el otro, el lector, Dios, el pueblo, etc., creando el mundo que resiste la univocidad y el monologismo.

LISTA DE REFERENCIAS

- Allen, Graham. *Roland Barthes*. New York: Routledge, 2003. Print.
- Álvarez Castro, Luis. "Miguel de Unamuno, ¿poeta vanguardista? El diálogo entre teoría y praxis lírica en el Cancionero". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America*. 86.2 (2009): 205 – 225. Print
- _____. *La palabra y el ser en la teoría literaria de Unamuno*. Salamanca: U Salamanca P, 2005. Print.
- Arocena, Luis A. *Unamuno, sentidor paradójal*. Buenos Aires: Emecé, 1981. Print.
- Bajtín, M.M. "El problema de los géneros discursivos." *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1982: 248 – 293. Print.
- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination*. Ed. Michael Holquist. Austin: U Texas P, 1981. Print.
- _____. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Ed. Emerson. Minneapolis: U Minnesota P, 1984. Print.
- Barthes, Roland. *The Rustle of Language*. New York: Hill and Wang, 1986. Print.
- Benveniste, Émile. *Problems in General Linguistics*. Miami: U Miami P, 1971. Print.
- Blasco, Javier. *Miguel de Unamuno, poeta*. Valladolid: U. de Valladolid, 2003. Print.
- Bohm, David. *On Dialogue*. Ed. Lee Nichol. New York: Routledge, 1996. Print.
- Buber, Martin. *I and Thou*. New Jersey: Scribner. 1984. Print.
- Carpio, Adolfo P. "Unamuno, filosofía de la subjetividad." *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez.Barbudo. Madrid: Taurus, 1980: 123 – 149. Print.
- Carreño, Antonio. *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea: La persona, la máscara*. Madrid: Gredos, 1982. Print.

- Darío, Rubén. *Prosas profanas*. Espasa-Calpe, S.A., 1964. Print.
- Díaz-Plaja, Guillermo. "Modernismo frente a 98: la lengua". *Modernismo y 98*. Ed. José-Carlos Mainer. Barcelona: Editorial Crítica, 1980: 57 – 61. Print.
- Diego, Gerardo. "Unamuno, poeta". *Boletín de la Real Academia Española*, 45 (1965): 174 – 75. Print.
- Díez de Revenga, Francisco Javier. "Unamuno ante la poesía y los poetas modernistas: reacciones y controversias" en *El joven Unamuno en su época*. Ed. Theodor Berchem y Hugo Laitenberger. Salamanca: Junta de Castilla y León, 1997. 307 – 18. Print
- Dobón, María Dolores. "Sociólogos contra estetas: Prehistoria del conflicto entre modernismo y 98". *Hispanic Review* 64.1 (1996): 57 – 72. Print.
- Eliot, T.S. *On Poetry and Poets*. London: Faber and Faber Ltd., 1957. Print.
- Evans, Jan E. "Kierkegaard and Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*: A Study in the Ethical Life". *Christian Scholar's Review* 34.1 (2004): 43 – 54. Print.
- Fasel, Oscar A. "Observations on Unamuno and Kierkegaard." *Hispania* 38.4 (1955): 443 -450. Print.
- Fernández, Pelayo H. *El problema de la personalidad en Unamuno y en San Manuel Bueno*. Madrid: Mayfe, S.A., 1972. Print.
- Ferrater Mora, José. "Unamuno hoy día". *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1980: 45 – 58. Print.
- Friedman, Maurice. "Martin Buber and Mikhail Bakhtin: The Dialogue of Voices and the Word that is Spoken". *Religion and Literature* 33.3 (2001): 25 – 36. Print.

- Friedman, Norman. "Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept." *The Theory of the Novel*. Ed. Philip Stevick. New York: The Free Press, 1967: 108 – 37.
- Fuente Ballesteros, Ricardo de la. *Introducción. El Otro*. Miguel de Unamuno. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1993: 9 – 55. Print.
- Gascón, Antonio Ramos. *Introducción. Cancionero*. (Antología). Miguel de Unamuno. Madrid: Taurus, 1966: 9 – 21. Print.
- Gómez, Michael A. "Unamuno and Schopenhauer: Art, Artistic Imagination and the Relation to Modernism". *Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 23.1 (2007): 43 – 61. Print.
- Gullón, Germán. "Lo moderno en el modernismo". *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Ed. Richard A. Cardwell y Bernard McGuirk. Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993. 87 – 101. Print.
- Ilie, Paul. *Unamuno. An Existential View of Self and Society*. Madison: U of Wisconsin P, 1967. Print.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos, 1965. Print.
- Kierkegaard, Søren. *Either / Or*. Part 1. Ed. Howard Hong y Edna Hong. Princeton: Princeton U P, 1987. Print.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. New York: Columbia U P, 1984. Print.
- _____. *The Portable Kristeva*. Ed. Kelly Oliver. New York, Columbia U P, 1997. Print.
- López de Abiada, José Manuel. "Contra la forma a su favor. Experimentalismo, compromiso, innovación y heterodoxia formales en Unamuno". La poesía de Miguel de Unamuno. Ed. José Ángel Ascunce Arrieta. San Sebastián: U. de Deusto, 1987. Print.

- Maestro, Jesús G. *La expresión dialógica en el discurso lírico: La poesía de Unamuno: Pragmática y transducción*. U Oviedo P, 1994. Print.
- Morón Arroyo, Ciriaco. "Unamuno y Hegel". *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1980: 151 – 179. Print.
- Onís, Federico de. *Prólogo. Cancionero. Diario poético*. Miguel de Unamuno. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953. Print.
- Ortega y Gasset, José. "En la muerte de Unamuno." *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1980. 19 – 33. Print.
- _____. *Obras completas*, Vol. I. Madrid: Taurus, 2004. Print.
- París, Carlos. *Unamuno: Estructura de su mundo intelectual*. Barcelona: Ediciones península, 1968. Print.
- Reinhardt, Kurt F. *The Existentialist Revolt; the Main Themes and Phases of Existentialism: Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Jaspers, Sartre, Marcel*. New York: F. Ungar Pub. Co, 1960. Print.
- Ribbans, Geoffrey. "'Indigesto, mezquino, pedestre, confuso': A Hostile Contemporary Critique of Unamuno's *Poesías*". *Revista canadiense de estudios hispánicos*. 21.1 (1996): 203-216. Print.
- Richter, David H. "Dialogism and Poetry". *Studies in the Literary Imagination* 23.1 (1990): 9-27. Print.
- Saussure, F. *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza Editorial, 1983. Print.
- Shapiro, Marianne and Michael. "Dialogism and the Addressee in Lyric Poetry". *University of Toronto Quarterly* 61.3 (1992): 392-413. Print.

- Smith, Gilbert. "Unamuno, Ortega, and the 'Otro'". *Revista de Estudios Hispánicos* 6 (1972): 373 – 85. Print.
- Strand, Cheryl Marie. *Unamuno's Poesías: Voices in a Dialectical struggle*. Copyright by Cheryl Marie Strand. DISS U California, 1989. Print.
- Torrente Ballester, Gonzalo. *Panorama de la literatura española contemporánea*, 2 Vols. Madrid: Guadarrama, 1961, I. Print.
- Unamuno, Miguel de. "Nuestra egolatría de los del 98". *El Imparcial* de Madrid (31-1-1916): 3. Print.
- _____. *Cancionero. Diario poético*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953. Print.
- _____. *Obras completas*, 16 vols. Madrid: A. Aguado, 1958. Print.
- _____. *Poesías. Obras Completas* en X vol. Vol. IV. Madrid: Biblioteca Castro. 1999. Print.
- _____. "¡No existe lo primitivo!". *Obras completas*, ed. Manuel García Blanco, Vol. VII, *Meditaciones y ensayos espirituales*. Madrid: Escelicer, 1967. Print.
- _____. *El Otro*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1993. Print.
- Villela-Petit, Maria de Penha. "What does 'Talking to Oneself' Mean?" *Dialogue: an Interdisciplinary Approach*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1985. 305 – 319. Print.
- Vivanco, Luis Felipe. "El mundo hecho hombre en el "Cancionero" de Unamuno". *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1980: 349 – 374. Print.
- Ynduráin, Francisco. "Unamuno en su poética y como poeta". *Miguel de Unamuno*. Ed. Antonio Sánchez Barbudo. Madrid: Taurus, 1980: 323 – 347. Print.

Zavala, Iris M. *Unamuno y el pensamiento dialógico: M. de Unamuno y M. Bajtín*. Barcelona:
Anthropos, 1991. Print.