

en esta materia y no insista en querer gobernar, arreglar o destruir una oficina del Rey, de la que es V. S. Gefe dignísimo.

Después de una dilación de seis meses informa a S. M. en los términos que verá por la copia que remito adjunta a V. E. temiendo no se dilate todavía la remisión del informe como suele suceder.

Por ella verá V. E. que no se trata ya solamente de dilatar y obscurecer la resolución propuesta sino que se procura dar a entender a S. M. que yo procedo de mala fe y que he querido sorprender su alta justicia suponiendo lo que no hay.

El raciocinio que yo hallo en el informe del Consejo es éste. En el año de 1783 se dieron reglas sobre el arancel que había de regir en la S[ecretaría] de la Interpret[ación] y esta consideración ha determinado al Consejo a no asentir al aumento de d[e]r[ech]os que ahora se solicita. Como si dijese: en el año 83 se subieron los d[e]r[ech]os y por consiguiente no hay razón p[ar]a subirlos ahora habiendo pasado tan poco tiempo.

Pues yo digo que prescindiendo de aquella frase oscura de que *dieron reglas* (tan oportunamente colocada allí) los d[e]r[ech]os que hoy se cobran en esta Secretaría por las traducciones que en ella se hacen son los mismos q[ue] se hallan establecidos desde tiempo inmemorial y desmientame el Sup[re]mo Consejo de Castilla si puede hacerlo. Digo también que esta consideración es suficiente a persuadir a cualq[ui]era de la justicia con que se pide el aumento en el arancel, y en cuanto a lo demás que añade dirigido a desconceptuarme con S. M. suponiendo que soy un mal servidor cuyo puesto que le pido cosas injustas apoyadas en supuestos falsos. V. E. sabrá lo q[ue] debe hacerse considerando cuál habrá de ser mi sentimiento al verme inicualemente ofendido en lo más delicado del honor.

Concluyo, pues, pidiendo a V. E. lo que otras veces, que corte este asunto *, que lo examine por sí y en atención a que es justo cuanto le he propuesto relativo al aumento de los d[e]r[ech]os de esta S[ecretaría] y al reglamento que ha de regir en ella se lo haga presente a S. M. p[ar]a que se digne resolver sobre ambos puntos lo que fuere de su R[ea]l agrado. Madrid, 25 de Octubre de 1797 — Leandro F[ern]ánde]z de Moratín — Exmo. S[e]ñor Príncipe de la Paz”.

SAN MANUEL BUENO, MARTIR, UN PAISAJE DEL ALMA

La presencia, o ausencia, del paisaje parece el criterio más aplicable cuando se trata de clasificar la producción novelística de Unamuno. Resultan entonces tres períodos, coincidentes con *Paz en la guerra* (1897), *Amor y pedagogía* (1902) y *San Manuel Bueno, mártir* (1933) respectivamente¹. Después de haber prescindiendo del paisaje a partir de la segunda de las novelas mencionadas, Unamuno vuelve a incorporarlo en

* Nada positivo se consiguió y todo quedó oficialmente cancelado el 25 de octubre de 1797. Es posible que tal resolución ayudara al escritor a volver al teatro con más fuerza y gana; le quedaba por hacer la mejor parte de su obra.

¹ FRANCISCO AYALA distingue: una novela “realista” —con reservas—, o sea, *Paz en la guerra*, el paso al “nivolisimo” que se inicia en *Amor y pedagogía*, en que Unamuno tantea diversas posibilidades, y la “obra maestra”, *San Manuel Bueno, mártir*. Es un artículo imprescindible para entender a Unamuno novelista: cf. “El arte de novelar en Unamuno” en *LT*, 9 (1961), pp. 343 ss.

su obra de madurez, en su "obra maestra", *San Manuel Bueno, mártir*. Pero el paisaje de esta novela es muy peculiar, es "otro"; formado con los pozos que haba ido dejando en el suelo del alma de Unamuno su incansable peregrinar por el paisaje real de España. El paisaje sirve de puente entre la novela y el ensayo de Unamuno. El paisaje de novela tiene siempre su correlato en uno o varios de sus ensayos, principalmente —pensamos en su obra de madurez— en los dedicados a sus andanzas y visiones a través de la Península ibérica e islas adyacentes. Unamuno advierte en el prólogo a *San Manuel Bueno, mártir* que el paisaje de la novela le fue "sugerido" por el lago de San Martín de Castañeda, pero que ninguno de los tres pueblos cercanos "pudo ser ni fue el modelo" de Valverde de Lucerna².

Ya antes de escribir la novela que nos ocupa, había criticado Unamuno el llamado realismo literario, al que opone un realismo íntimo y volitivo³, muy en consonancia con su concepción actualista del ser del hombre, a la que se reduce su pensamiento a partir de 1897⁴. Es obvio que detrás de este realismo íntimo y volitivo está —además de sus propias convicciones— la sombra de Galdós, frente al que Unamuno siente de todo menos indiferencia⁵. Su creación literaria y su concepción de la realidad van inseparablemente unidas y será siempre baldío el intento de explicar la una sin tener en cuenta la otra. Unamuno pretende no solamente superar el realismo de ciertas novelas de Galdós, sino que critica a éste por no haber creado personajes pasionales, de los que "quieren ser" y se destacan por su pasión de afirmarse frente al mediocre mundo que los rodea: "Apenas hay en la obra novelesca

² UNAMUNO, *Obras completas*, ed. García Blanco, Madrid, 1967, t. 2, pp. 1116 y 1117. En lo sucesivo cito por esta nueva edición de OC, salvo indicación en contrario.

³ "En un poema... en una creación, la realidad no es la del que llaman los críticos realismo. En una creación la realidad es una realidad íntima, creativa y de voluntad. Un poeta no saca sus criaturas... por los modos del llamado realismo". La realidad íntima que Unamuno busca en sus personajes es lo que éstos "quieren ser". Y éste, "el que uno quiere ser, es en él, en su seno, el creador y es el real de verdad" (OC, t. 2, 972 y 973).

⁴ Lo he probado ampliamente en mi libro *Unamuno, ansia de Dios y creación literaria*, Madrid, 1966, particularmente pp. 142 ss. Ferrater Mora llega a idénticas conclusiones al afirmar que para Unamuno "there is no fundamental difference between being and wishing to be". Y además "To last forever is not to go on existing, to continue to be, it is to conquer unceasingly its own being". En este mismo parecer abunda Mario Valdés, de quien tomamos esta cita aunque hace enormes esfuerzos para identificarlo con otras concepciones "existencialistas" de Unamuno. Lo peor del existencialismo es que se ha convertido en capa protectora a la que se acogen todas las tendencias. Esto no afecta, por supuesto, al magnífico estudio de VALDÉS: *Death in the literature of Unamuno*, Urbana-London, 1966, pp. 8 ss.

⁵ Según Ayala, art. cit., p. 343, Unamuno se inspiró en los *Episodios nacionales* de Galdós al componer su *Paz en la guerra*. Véase también JOSEPH-SÉBASTIEN PONS, "Le roman et l'histoire. De Galdós à Valle-Inclán", en *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, 1939, p. 385. RICARDO GULLÓN ilumina de forma inequívoca las relaciones "nivolescas" de Unamuno y Galdós, es decir, la deuda unamuniana, en su estudio *Técnicas de Galdós*, Madrid, 1970, pp. 57 ss. Aprovecho esta oportunidad para expresar mi gratitud y reconocimiento al prof. Harold L. Boudreau, reconocido galdosista, por sus brillantes sugerencias.

y dramática de Galdós una robusta y poderosa personalidad individual, uno de esos héroes que luchan contra el trágico destino y se crean un mundo para sí, para sí mismos, un Hamlet, un Segismundo... Es que Galdós no los encontró en el mundo en que el destino le hizo vivir" ⁶. Este pasaje concuerda perfectamente con el siguiente: "Las figuras de los realistas suelen ser maniqués vestidos, que se mueven por cuerda y que llevan en el pecho un fonógrafo que repite las frases que su Maese Pedro recogió por las calles y plazuelas y cafés y apuntó en su cartera" (*OC*, 2, 972). Francisco Ayala ha señalado las consecuencias, negativas en muchos casos, que le acarreó a Unamuno su desdén de la técnica novelística que tan brillantemente supo manejar Galdós ⁷. Pero toda regla tolera excepciones. Y la excepción en este caso es *San Manuel Bueno, mártir*, obra lograda y plena ⁸. En ella es patente el desinterés de Unamuno por la novela social, por la novela documento, o en todo caso, su subordinación a otro tipo de preocupaciones. Y el haberlo hecho así no es motivo suficiente para que se incluya a su autor en el grupo de los anacrónicos ni en el de los reaccionarios ⁹.

⁶ *OC*, t. 3, p. 1204. Véase también allí mismo el ensayo "La obra novelesca de Galdós", especialmente p. 1208.

⁷ Creo que lo mejor de la crítica de Ayala se cifra en esta observación (art. cit., p. 355): "el acierto, así como los desaciertos, de la obra unamuniana son resultado de la cerrada resolución con que el autor se propone, no expresar algo, sino expresarse a sí mismo en ella. Todos los rasgos de la dicha obra se refieren directamente a la personalidad enteriza e intrusiva de don Miguel de Unamuno. Sus personajes trasuntan el concepto que el hombre concreto así llamado tiene del ser del hombre, y responden, más que a la observación y a la intuición, a ese íntimo concepto".

⁸ Es unánime el juicio de la crítica respecto a la perfección formal y al valor artístico de esta novela; "obra maestra" es para Ayala (art. cit., p. 384); "novela grande, a pesar de sus pocas páginas", según E. HUERTA ("*San Manuel Bueno*, novela legendaria", *A*, 1964, núm. 406, p. 38); "creación de un espíritu maduro en el arte de la ficción literaria", según C. BLANCO AGUINAGA ("*San Manuel Bueno, mártir*, novela", *NRFH*, 15, 1961, p. 572), para ceñirnos sólo a algunas monografías.

⁹ "Su espiritualismo —comenta ELÍAS DÍAZ (*Revisión de Unamuno. Análisis crítico de su pensamiento político*, Madrid, 1968, p. 48) — le lleva de hecho a una real infravaloración de todo lo propio y estrictamente humano [!] y en concreto a una real infravaloración de los esfuerzos hechos por los hombres para mejorar, de un modo u otro, sus condiciones materiales de vida; en este sentido su actitud aparece —sobre todo en ciertas ocasiones— como profundamente reaccionaria". Este juicio se basa en un estudio realmente esmerado de la obra de Unamuno. Pero deja entrever el absolutismo ideológico desde el cual está emitido. Unamuno infravalora lo que supervaloran otros y, de esta forma, queda de hecho en un equilibrado término medio. Por lo demás, no parece muy acertado hablar, por ejemplo, del "sentido político de la religiosidad de Unamuno"; con el mismo derecho podríamos hablar del carácter aburguesado del círculo. Y sobre todo una cosa: Ricardo Gullón no expone teorías, sino que comenta hechos históricos al afirmar que Unamuno, en su conocido enfrentamiento con la monarquía, "acertaba al decirse representante de la conciencia liberal desdeñada, cuando no combatida —y sí posible, triturada—, no tanto por el rey como por las fuerzas de una reacción odiadora a la vez de la inteligencia y del pueblo, opuesta a todo cambio y, por lo tanto, hostil a cualquier actitud crítica que pudiera propiciarle" (R. GULLÓN, "La novela personal de don Miguel de Unamuno", *LT*, 9 (1961), p. 95).

El paisaje de *San Manuel Bueno, mártir* nos sorprende, por de pronto, por su constante presencia a lo largo del relato. Tropezamos con él ya en las primeras páginas, cuando Ángela Carballino nos describe cómo era la atrayente figura del Párroco, de quien dice: "Tendría él, nuestro santo, entonces unos treinta y siete años. Era alto, delgado, erguido, llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago (OC, 2, 1129). Este modo indirecto de referirse a la naturaleza exterior se mantiene a lo largo de toda la obra, con ligeras excepciones que estudiaremos después. Y también se mantienen invariables los dos elementos señalados: el lago y la montaña. En realidad, ellos constituyen el único paisaje. Notemos ya ahora que Ángela Carballino no está hablando propiamente del paisaje, ni de la naturaleza exterior, sino del Párroco. Tampoco nos describe cómo era este paisaje. Unamuno sigue eliminando las descripciones, como en las novelas del segundo período. Lo que hace es aludir a él como si fuera ya conocido por nosotros, como si nos fuera familiar. Pero no nos comunica ningún detalle objetivo sobre él. No sabemos cómo llevaba su cresta la Peña del Buitre, ni hacia dónde caían las orillas del lago. Y lo más inquietante es que en ningún momento sentimos la más ligera necesidad de saberlo. Ángela no siente curiosidad alguna por los detalles del mundo exterior. En realidad, es el mismo lector quien *deduce*, a través de las palabras de Ángela, la existencia del lago y de la montaña.

Las referencias subsiguientes tampoco aclaran lo que aquí ha quedado sin explicar: cómo era en realidad el lago y cómo la montaña. Cuando el buen Párroco, con un bien marcado acento de ironía —detalle notable de Unamuno—, encarga a Ángela saludos para su hermano Lázaro, que vive en América, le dice también y con el mismo dejo: "Y dile que encontrará al lago y a la montaña como los dejé" (OC, 2, 1136). Años más tarde, cuando el Párroco, nervioso, da la comunión a este indiano, no ortodoxamente convertido a la fe católica, pero sí desencantado, es decir, resucitado de su ingenua fe en el progreso, refiere la narradora que el cura estaba "tan blanco como la nieve de enero en la montaña y temblando como tiembla el lago cuando le hostiga el cierzo" (OC, 2, 1140). Dos accidentes meteorológicos, que ocurren en cualquier región fría del planeta, son aquí las únicas variantes añadidas. Y, dejando de lado su posible valor simbólico, ni cada una de ellas por separado, ni las dos tomadas en conjunto, añaden siquiera una nota capaz de individualizar este abstracto paisaje. Pero sí causan en el lector una sensación de terrible desolación. Sin embargo, a don Manuel, el santo Párroco, le atrae la aparente quietud de las aguas del lago y le invita a que se arroje a ellas: "Y ¡cómo me llama esa agua, que con su aparente quietud —la corriente va por dentro— espeja el cielo!". "Sigamos, pues, suicidándonos —añade— en nuestra obra y en nuestro pueblo, y que sueñe éste su vida como el lago sueña el cielo" (OC, 2, 1114). Ángela llega incluso a pensar para sí misma en cierta ocasión: "¿Habré de rezar también por el lago y por la montaña?" (*ibid.*). Esta ocurrencia de Ángela, verdadera protagonista al par que

narradora¹⁰, no es de suyo ninguna salida carente de sentido en el complejo pensamiento unamuniano, el animador del universo. Lo que podríamos llamar el testamento del buen Párroco reza así: "Ya os lo dije todo. Vivid en paz y contentos y esperando que todos nos veamos un día en la Valverde de Lucerna que hay allí, entre las estrellas de la noche que se reflejan en el lago, sobre la montaña" (OC, 2, 1144). Después de muerto el Párroco, ya no se separa Lázaro de la orilla del lago, que tan a menudo había visitado con su don Manuel, los dos enfermos de morriña de la paz verdadera. Y cuando su hermana le amonesta para que no acuda a él con tanta asiduidad, responde Lázaro el resucitado: "No, hermana, no temas. Es otro el lago que me llama; otra la montaña. No puedo vivir sin él" (OC, 2, 1150), respuesta que parece abrirnos el sentido de este lago y de esta montaña, que nos acompañan desde el principio al fin del relato. Ni *este* lago, ni *esta* montaña, sino *otro* lago y *otra* montaña atraen a Lázaro, tanto, dice que no puede vivir "sin él". No parece inaceptable la identificación del *él*, es decir, del Párroco, muerto ya para entonces, con el lago y la montaña, lo único que de *naturaleza* hay en la novela. La naturaleza es lo inconsciente, intemporal, así como la conciencia lleva consigo el tiempo y origina la historia. En este caso, querría decirnos Unamuno que don Manuel, al morir, volvió a su origen, a la Naturaleza inconsciente de la que un día se desplazó la conciencia. Y de hecho es el mismo Lázaro el que, en una hora de suprema verdad, le confiesa a su hermana: "No siento tanto tener que morir... como que conmigo se muere otro pedazo del alma de don Manuel. Pero lo demás de él vivirá contigo. Hasta que un día hasta los muertos nos moriremos del todo" (OC, 2, 1151). De hecho, el problema de la personalidad —el ser en sí, el ser en otro— y el de la inmortalidad —ser contenido de otra conciencia y en último término de la divina, después incluso de la muerte— son en Unamuno aspectos parciales de la misma cuestión. Y el haberlos vinculado es una de las características de su pensamiento. Consecuentemente, es lícito pensar que Lázaro dé por supuesto que la muerte definitiva sería solamente la muerte colectiva, tema que ha explorado con gran lucidez Rodríguez Huéscar¹¹. Estamos, pues, ante un retornar de la conciencia a la naturaleza: el hado fatal que amenaza el sueño de la vida. En la novela aparece, por tanto, explícitamente este retorno. Más aún, es lo que nos dice la razón, ese poderoso tirano que constantemente está coartando las espontáneas erupciones del sueño de la vida en el alma del Párroco. Pero la lucha no cesa. Si en la novela aparece, *expresado como convicción*, este proceso de retorno de la conciencia

¹⁰ En términos generales es convincente la tesis que REED ANDERSON, "The narrative voice in Unamuno's *San Manuel Bueno, mártir*", *Hf*, 1974, núm. 50, p. 68, ha formulado así: "I propose for the time being that we look at Ángela Carballino, not Don Manuel, as the novel's «main character» and that we regard her struggle with her own belief and with her own existence as the novel's most intriguing aspect".

¹¹ A. RODRÍGUEZ HUÉSCAR, "Unamuno y la muerte colectiva", *LT*, 9 (1961), 305-325.

a la naturaleza, es porque esta misma naturaleza está conservada de hecho —el proceso *realizado de hecho*— por obra del arte, en una conciencia, en la conciencia de la narradora Ángela Carballino. Lo que pretendía don Manuel con su lucha incesante contra la nada, la muerte y el suicidio, es lo mismo que realiza *in actu exercito* la novela: la concientización de la naturaleza, como vamos a ver más detenidamente ¹².

El mundo conceptual de esta novela, exprimido de sudores del alma, es de una gran complejidad. Inicialmente, ni el cielo, ni las estrellas son paisaje —o naturaleza— en el sentido riguroso del término, dado que vienen presentados no en sí mismos, en su propia realidad, sino en su reflejo en otro elemento de la naturaleza. El cielo es el reflejo o ensueño del lago. Ahora bien, no se puede hablar de “reflejo”, si no es con referencia a un vidente, a un espectador, capaz de percibir el reflejo. En efecto, mientras sería posible de alguna manera hablar de “cosas en sí”, fuera de la mente —lagos, murallas, árboles, personas—, es una insostenible contradicción hablar de un fenómeno —es decir, manifestación— si no es precisamente en cuanto se manifiesta. Unamuno, conocedor en grado más que aceptable de la filosofía de Kant ¹³, no habría dejado de notar esta importante diferencia. En otros términos, la visión sólo se da en la medida en que se da el acto de ver: eso es un reflejo. Y este reflejo experimenta, por tanto, una concientización de segunda potencia, lo que nos impide ponerlo al mismo nivel que la montaña y el lago.

De otra parte, la naturaleza o paisaje —lago, montaña— que suponemos está ya ahí cuando comienza el relato, viene dada ciertamente en sí misma, pero no por sí misma, sino en función de los personajes, principalmente de la narradora. No se trata aquí del valor simbólico que pueda tener con relación a los personajes, sino de algo más hondo y radical. Queremos decir lo siguiente: si tratáramos de imaginarnos ese paisaje tal cual era “en sí”, fuera de la novela, nos encontraríamos con que nos resulta imposible el hacerlo, sencillamente porque carece de notas distintivas en el orden real. Ninguna cualidad objetiva, fuera de su existencia, se atribuye al lago o a la montaña: faltan por completo las descripciones. Unamuno quiso superar y superó con acierto el realismo literario también en este aspecto. Su existencia, no su esencia es lo que importa. Importa, y no poco, *el hecho* de que están ahí y de que los agonistas y el pueblo cuentan con ellos o que ellos cuentan en la vida del pueblo. Además, el lago refleja para ellos —es decir,

¹² Es temprana en Unamuno la convicción de que es el artista y no el historiador el que transforma la realidad viva, pero inconsciente, en realidad consciente e historia. Véase mi estudio citado anteriormente, p. 52. Para más detalles véase también mi edición de *En torno al casticismo*, Madrid, 1971, pp. 41 ss.

¹³ F. MEYER, *L'ontologie de Miguel de Unamuno*, Paris, 1955, p. 110, llega a esta certera conclusión: “Mais il semble que ce soit de Kant que la pensée d'Unamuno soit la plus proche”. Hay que advertir, sin embargo, que el planteamiento inicial de Meyer es inadmisibile —no ignoro el aplauso de la galería— y la gran consecuencia con que lo desarrolla sólo sirve, lógicamente, para hacer su tesis menos válida.

sueña— el cielo, y de esta forma, hace que lo sueñen el Párroco y los feligreses. Tanto el lago como la montaña son verdaderas instituciones, algo así como tradiciones inmemoriales en la vida de los feligreses, sin contar con los cuales, tal pueblo no sería lo que es. Toda la realidad del paisaje consiste, por tanto, en lo que sentimentalmente significa para la vida de los agonistas, que bajo ningún concepto se acomodarían a vivir sin ellos. Ángela los añoraba, durante los años que pasó en el colegio en la ciudad de Renada, con amor similar al que experimentaba por su madre o por su don Manuel. El problema religioso del Párroco se reduce fundamentalmente a que no puede concebir una vida futura que exija la renuncia total a vivir sin sus feligreses, sin su lago y sin su montaña¹⁴. Decididamente, ni el lago ni la montaña pueden ser considerados como un paisaje o naturaleza con entidad propia, no porque carecieran de ella, sino porque han sido elevados a otro orden de realidad. Se diría más bien que son como personajes en los personajes de la novela. Este paisaje ya no es naturaleza, si entendemos por naturaleza lo que se contrapone al espíritu subjetivo, cuando en verdad es mero contenido de una conciencia y así nos es presentado. Es un paisaje hecho visión, interiorizado. Por eso, y por su carencia de notas objetivas, es decir, de cualidades específicamente suyas, no deja en nosotros un sentido de realidad “en sí” cuando terminamos la lectura de la novela, aunque nos deja un recuerdo entrañable, una como placentera familiaridad.

En la estética de Unamuno se da el paisaje como *visión*. Cuando las cosas ya no nos afectan como cosas, es decir, en su entidad física y corpórea, sino que quedan asimiladas en nuestro recuerdo como ideas, o para ser más precisos, en su idea o representación, grabada en nosotros por alguna concomitancia afectiva, entonces precisamente, despojadas de su física individualidad, es cuando se convierten realmente en algo *nuestro*. Notemos que la falta de notas objetivas —descripciones hablando en términos literarios— en el paisaje de la novela, está suplida por la sobreabundancia de posesivos que le preceden. No se habla *del* monte ni *del* lago, sino de *mi* o de *nuestro* monte o *nuestro* lago y *nuestro* santo. Con el fin de aclarar estos puntos, comencemos por recordar el breve poema “A la muerte de un hijo”, del que ya nos hemos ocupado en otro lugar¹⁵. Los versos que nos interesa comentar dicen así:

Y un alba se apagó [es decir, se murió]...
 Pero en mí se quedó y es de mis hijos
 el que acaso *me ha dado más idea*,
pues oigo en su silencio aquel silencio
 con que *responde* Dios a nuestra encuesta.

¹⁴ “Si algo es la otra vida, ha de ser continuación de ésta, y sólo como continuación, más o menos depurada de ella, la imagina nuestro anhelo...” (UNAMUNO, *Del sentimiento trágico de la vida*, Madrid, 1967, p. 211, col. *Austral*).

¹⁵ Cf. FERNÁNDEZ TURIEÑO, *op. cit.*, pp. 191 ss.

El niño se apagó, como se apagan mundos desconocidos para el hombre, pero mientras aquéllos se mueren simplemente, el niño se queda *en su idea*. La muerte física le salva de la muerte definitiva en la conciencia dolorida del padre. Pero conviene insistir en la cualidad de esta *idea*, que, por el ejemplo aducido, podemos comprobar no es el correlato de la facultad de pensar, ni tampoco un simple recuerdo que queda en la memoria por algún tiempo; es más bien el correlato de la facultad de sentir. El niño se queda en la conciencia dolorida del padre, primeramente, por su calidad de tal, pero en segundo lugar, porque se quedó en perpetuo silencio, como había vivido, haciéndole sentir constantemente el dolor de otro silencio similar, aunque con las relaciones —padre-hijo— invertidas. Esta “idea” del niño pasó a la novela *San Manuel Bueno, mártir*. Hay en ella, en efecto, otra realidad tan omnipresente como el lago y la montaña y es aquella dolorosa exclamación “¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?”, que nos acompaña también a lo largo del relato. Pero de esto nos ocuparemos más adelante.

Esta *idea* es lo que Unamuno llamó otras veces *visión*. Explicada parcialmente la realidad del paisaje, trataremos de ilustrar mejor y documentar lo expuesto con otros testimonios del propio Unamuno. Se trata de testimonios capaces de explicar realmente lo que sin ellos resulta menos claro. En un ensayo de *Andanzas y visiones* (1922) cumple Unamuno precisamente el paso de una realidad física, visada por el poeta, a su correspondiente *visión* o *eidos*, de su individualidad material a su forma permanente y universal. Unamuno dedica este revelador pasaje a la Torre de Monterrey, en su querida Salamanca, y es del siguiente tenor (subrayados nuestros): “*Mi torre de Monterrey, no ésta que tengo ante los ojos al salir de casa. . . cuando voy a leer con ellos, con mis alumnos. . . , al divino Platón: mi torre, la que llevo en el cristal de la mente como una visión que, espejada en un lago, al cristalizarse éste, quedase por encantada magia en él para siempre, ésta mi torre me dice que quien se dice, queda para siempre también*” (OC, I, 469). Podemos concluir que el paisaje de *San Manuel Bueno, mártir* es un paisaje interiorizado, un paisaje del alma —del alma de Ángela—, pero que tiene la virtud de reactualizarse siempre que un anónimo lector lee la novela y entonces cobra de nuevo realidad por la magia de su idea. Y así sucederá mientras dure la historia, es decir, mientras haya en el planeta una conciencia capaz de leer el libro.

Este paisaje tenía ya un precedente en la obra del propio Unamuno; un precedente en el que el paisaje —construido con elementos similares— está también vinculado a unos personajes evocados a su conjuro, cuyo único sentido era, como luego lo fue en el Párroco de Valverde, el de encontrar consuelo para la muerte en la amargura de la vida. He aquí la descripción de Mallorca —tomada también de *Andanzas y visiones*— que en *San Manuel Bueno, mártir* queda luego reducida a la esencia de sus formas, a su *eidos*: “Aquellos acantilados que cuelgan sobre el mar y que parecen carnes desolladas al vivo, desgarradas por el cilicio y las disciplinas, hacen la sabrosa penitencia de buscar

a Dios. Hanse desollado así para que el sol les penetre en las entrañas. Y esas entrañas rocosas de la roqueta de Mallorca están llenas de ventrículos, de recónditas celdas donde el agua sueña y forja también cuerpos que aspiran a la conciencia" (*OC*, I, 450). Textos de este tenor abundan en el ensayo que comentamos. Observemos primeramente lo agrídulce de este paisaje y la "sabrosa penitencia", y es porque en Mallorca, en la Isla Dorada, "vasta estalagmita de la lluvia de luz del cielo sobre el mar latino", embriagados "por la luz del cielo... del cielo más que del Sol —que es un cuajarón de aquella luz", no es posible una desolada penitencia. Hay en Valldemosa unos ermitaños que han hecho suyo el lema de Blanquerna, el personaje de Raimundo Lulio:

Que el consuelo de morir sin pena
bien vale la pena de vivir sin consuelo (*ibid.*, 451).

Pero en aquella Mallorca inundada de luz celeste "no se vive ni sin consuelo ni en pena", comenta Unamuno. Era preciso exprimir este paisaje y quitarle toda su luz para que saliera de él el desolado paisaje, solo y sin sol, de *San Manuel Bueno, mártir*. Y en este "otro" paisaje cobra su pleno sentido la triste y desolada figura del Párroco de Valverde, que quiso vivir en continuo desconsuelo y también en permanente sacrificio, en voluntario suicidio, para tener el consuelo de morir como mueren los héroes, víctimas de un indomable destino, jamás arrepentidos, con tardío arrepentimiento, por haberse visto sobrecogidos por él. Porque el Párroco murió con plena conciencia, como mueren los grandes, y esa su muerte es prueba fehaciente de que no había sacrificado su vida a ninguna apariencia exterior ni a ningún fraude, que no por llamarle piadoso, vital o de forma similar, ofrece razón capaz de explicar la conducta del Párroco¹⁶. Porque si bien es cierto que Ángela habla una vez de su "santísimo juego", no menos cierto es que el pueblo creía a sus "obras y no a sus palabras" y, por tanto, no cabe lugar para el fraude. El pueblo creía en su persona, no en lo que él decía¹⁷. Pero también nosotros tenemos que mirar a las cosas de frente. El mismo Párroco insiste: "Lo que aquí hace falta es que vivan sanamente, que vivan en unanimidad de sentido, y con la verdad, con mi verdad, no vivirían. Que vivan" (*OC*, 2, 1142). He aquí la media verdad. Veamos ahora la otra media para que del conjunto de ambas resulte la verdad de todos. No es posible poner en relación con el engaño, la ilusión, ni la "vida", la forma en que Lázaro, el que al parecer sigue el juego al Cura, responde a su hermana cuando ésta le pregunta

¹⁶ "Cambiad esta sentencia [de Senancour] de su forma positiva en la negativa diciendo: «Y si es la nada lo que nos está reservado, hagamos que sea una injusticia esto» (UNAMUNO, *Sentimiento trágico*, ed. cit., p. 195).

¹⁷ "Pues la fe [en este caso, la fe del pueblo] no es la mera adhesión del intelecto a un principio abstracto...: la fe es cosa de voluntad, es un movimiento del ánimo hacia una verdad práctica, hacia una persona [en este caso, el Párroco], hacia algo que nos hace vivir y no tan sólo comprender la vida" (*ibid.*, p. 146).

si ha cumplido la palabra empeñada a su madre en el lecho de muerte de ésta:

- ¿Me crees capaz de faltar a mi palabra, a una promesa solemne, y a una promesa hecha, y en el lecho de muerte, a una madre?
- ¡Qué sé yo...! Pudiste querer engañarla para que muriese consolada.
- Es que si yo no hubiere cumplido la promesa viviría sin consuelo.
- ¿Entonces?
- Cumplí la promesa y no he dejado de rezar ni un solo día por ella.
(OC, 2, 1142)

Al tratar de interpretar esta sencilla novela, conviene dejar de lado las fórmulas simplistas, que son siempre inadecuadas si se tiene en cuenta la complejidad del pensamiento de Unamuno, incluso dentro de la novela.

Finalmente, las referencias que se hacen al paisaje en *San Manuel Bueno, mártir* indican que este sentimental paisaje, esta interiorizada naturaleza, constituye, aunque someramente esbozada, el ámbito o marco de referencia en que se desarrolla la vida del pueblo y de los agonistas, nunca el centro de gravitación de esta vida. Se vive instalado en este escenario, pero sin tomarlo como meta ni destino. "Mi reino no es de este mundo", dice el Párroco, que no quiere renunciar a esta vida ni negarla, sino perpetuarla concientizándola. Las ansias del Párroco apuntan a "otro" lago, a "otra" montaña y a "otro" Valverde de Lucerna, que mantienen con los que se ven misteriosas relaciones, pero no se identifican con ellos, tomados éstos en su realidad física y terrena. Por el contrario, el paisaje en la novela está privado, como hemos visto, de su concreción y materialidad. Pero por esta privación queda salvado de su perentoriedad, y adquiere una conciencia, que es lo único sustancial¹⁸. El camino para lograrlo es, en este caso, el arte. Ángela Carballino, que evoca a sus cincuenta y tantos años los sucesos de su infancia y juventud, no es capaz de encontrar un criterio racionalmente incontrovertible que le permita distinguir lo realmente vivido de lo puramente soñado. Lo cual, a su vez, tampoco significa que Ángela no sepa realmente si está despierta o soñando, como parece insinuarnos un infantil psicologismo. Las reflexiones finales de Ángela significan que, en el momento en que escribe, pasados ya varios años desde la muerte de los personajes a los que se refiere, no ve que aquello que ha sido puramente sueño o imaginación suya —sus ideas— tenga menos realidad que lo que en otro tiempo fue realidad objetiva —sus visiones. El paisaje, lo mismo que los seres queridos, se salvan de la muerte, es decir, del *olvido* en esta visión que queda. Sin embargo, la conciencia necesita contenidos, visiones, distintas de ella. La conciencia pura, sin contenido alguno fuera de ella, es una quimera. La conciencia, para pervivir como conciencia, necesita

¹⁸ "Si miras al universo lo más cerca y lo más dentro que puedes mirarlo, que es en ti mismo; si sientes y no ya sólo contemplas las cosas todas en tu conciencia, donde todas ellas han dejado su dolorosa huella, llegarás al hondón del tedio de la existencia, al pozo de vanidad de vanidades. Y así es como llegarás a compadecerte todo, al amor universal" (UNAMUNO, *Sentimiento trágico*, ed. cit., p. 108).

también un "mundo", aunque no perviva en él, sino a la inversa. La conciencia es en sí; el "mundo" pervive en la conciencia y como medio para ella. Ambos están mutuamente referidos, pero de distinta manera. Unamuno puede afirmar con pleno sentido que lo que no es eterno y para siempre *no es*. Y las distinciones de la ciencia histórica son para él juegos conceptuales, dado que los documentos que nos acreditan, por ejemplo, que Cervantes existió realmente, en oposición a Don Quijote, privado de estas credenciales, no pueden acreditarnos que Cervantes *sea ahora más real* que Don Quijote y no un mero contenido, visión, de nuestra conciencia, con el mismo grado de realidad en ambos casos. La paradójica afirmación unamuniana toma ahora un sesgo inesperado. Instalado en esta perspectiva, le podía decir el Párroco a Ángela Carballino: "Pues lee, hija mía, lee... lee aunque sean novelas. No son mejores las historias que llaman verdaderas" (OC, 2, 1139). Por lo tanto, si suponemos, como parece sugerirnos la razón, que no hay nada después de la muerte, tiene razón Don Manuel: la novela es tan verdadera como la historia. Lo que en otro caso sería una inadmisible simplicidad, cada día más de moda en ciertos círculos, parece entonces preñada de sentido y perfectamente justificable en el orden racional. De aquí se desprende que es precisamente saltando a la otra orilla, viendo al hombre desde fuera —el gran teatro del mundo—, cuando este mundo se anima con relieves y esta vida cobra sustancialidad. Hay que dejar la razón y recurrir al arte para convencernos de que todos somos entes de ficción, soñados por la conciencia divina. Cuando interviene en el relato el propio Unamuno, al fin de la novela, para mostrar al lector cómo por detrás de las vidas y los sueños de sus personajes había un autor que los estaba soñando, es decir, tramando lo que ellos creían ser su realidad, concluye en buena lógica: "La novela es la más íntima historia, la más verdadera", y consecuentemente cierra la obra con esta esperanzada conjetura: "Bien sé que en este relato no pasa nada; mas espero que sea porque todo ello se queda, como se quedan los lagos y las montañas y las santas almas sencillas... que en ellos... fuera de la historia, en divina novela se cobijaron" (OC, 2, 1154). Si la vida es sueño, es porque detrás de nosotros hay alguien que nos está soñando. La novela nos lleva hasta los umbrales de otro mundo en que la razón no es guía, y la posibilidad misma de escribirla es ella misma garantía, podemos conjeturar, de que hay un tramoyista en cuya conciencia perviviremos todos. La novela se convierte en modo efectivo de ver la vida humana desde fuera de ella misma. Esta concepción de la novela, tan netamente cervantina, supera el naturalismo literario al supeditar una ciencia —la historia— a la novela, ideal diametralmente opuesto al que perseguía el naturalismo.

Se cuenta que en el lago había una villa sumergida y que se oían sus campanadas la noche de San Juan. Cuando Don Manuel no rezaba aquello de "la resurrección de la carne y la vida perdurable" nos dice Ángela: "Y yo oía las campanas de la villa que se dice aquí que está sumergida en el lecho del lago... y eran las de la villa sumergida en el lago espiritual de nuestro pueblo; oía la voz de nuestros muertos que

en nosotros resucitaban en la comunión de los santos" (OC, 2, 1133). Convertido Lázaro de su fe en el progresismo y muerta ya su madre, le confiesa a su hermana: "Y creo... que en el fondo del alma de nuestro Don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas" (OC, 2, 1140). En el fondo del alma de Don Manuel, cubierta y ahogada por lo que ocurre en las capas menos profundas, aunque más visibles de ella, hay una villa que en un tiempo tuvo vida y ahora, aunque parece muerta, porque no puede comunicarse ni asomar al mundo exterior¹⁹, alguna vez se oyen sus campanadas. Y, en efecto, hay un *eco* reiterado y patético, que a lo largo de la obra no cesa de resonar, siempre con el mismo e invariable canto, como campana, sin que nadie repare en lo que dice. Nadie toma en serio lo que dicen los niños, los inocentes, aunque sólo ellos dicen la verdad absoluta. Esta voz, que repite una encuesta no respondida, es la voz nacida del fondo de las entrañas del Párroco, según se nos informa, y había provocado al decirlo un "¡Hijo mío!" escapado de los labios de su madre. Esta voz fue la que causó en Ángela, que ya para entonces "sentía en sus entrañas el jugo de la maternidad", un profundo afecto maternal para con el desvalido Párroco²⁰. "Luego, Blasillo el tonto iba repitiendo en tono patético por las callejas y como un eco el «¡Dios mío, Dios mío! ¿por qué me has abandonado?» que había oído a Don Manuel" (OC, 2, 1132).

Pero es en el momento de la muerte del Párroco cuando se revela el sentido de la villa sumergida, de la campana que retiñe, de la personalidad de Blasillo el tonto y se ve el fondo del alma del Párroco. Los momentos en que se cifra este grandioso acontecimiento son los siguientes. Primeramente, la reiterada y clara afirmación, por parte del Párroco, de que *no puede creer* en la otra vida, su testamento a sus íntimos: "No hay más vida eterna que ésta... que la sueñen eterna... eterna de unos pocos años" (OC, 2, 1147). Y la consiguiente recomendación: "Oíd: cuidado de estas pobres ovejas, que se consuelen de vivir, que crean lo que yo no he podido creer" (OC, 2, 1148).

A continuación viene algo que parece contradecir rotundamente a lo anterior, y es el momento en que Don Manuel recomienda a Lázaro: "Y tú, Lázaro, cuando hayas de morir, muere como yo, como morirá nuestra Ángela, en el seno de la Santa Madre Católica Apostólica Romana,

¹⁹ Parece claro que Unamuno mismo alude aquí a lo que desde Freud se viene llamando subconsciente —antes de él se llamaba, más aceptablemente, inconsciente. No se debe interpretar este pasaje según la psicopatología de Freud, porque el mismo Unamuno *nos lo da ya interpretado* en un sentido similar. En términos generales, es más científico interpretar a Freud de acuerdo con Unamuno, que no a Unamuno según las teorías de Freud. Esta paradoja se basa en criterios rigurosamente históricos. Véase una muestra: "En 1921 di a luz mi novela *La tía Tula*, que últimamente ha hallado acogida y eco —gracias a las traducciones alemana, holandesa y sueca— en los círculos freudianos de la Europa central" [subrayado mío] (OC, 2, 552). Como he demostrado en otro lugar, Unamuno se adelanta a Jung. Véase *En torno al casticismo*, ed. cit., pp. 54-58.

²⁰ Sobre el origen autobiográfico de la exclamación "¡Hijo mío!" intercalada en muchos pasajes de las obras de Unamuno, véase p. 83 de mi estudio cit. *supra*, nota 4.

de la Santa Madre Iglesia de Valverde de Lucerna bien entendido" (OC, 2, 1148). No hay razón alguna que sugiera en nosotros la necesidad de *interpretar* estas palabras; en ellas está contenida la última voluntad del Párroco en lo que respecta a sí mismo y en lo que respecta a sus íntimos. Un principio elemental de hermenéutica nos dice que en estas palabras no puede haber lugar para el equívoco. Es el mandato del Párroco a sus íntimos, a sus "familiares", lo que les manda y la manda que les deja, la expresión de su voluntad y de su amor, en el momento en que se dispone a morir: la hora de la verdad.

A pesar de la aparente contradicción en los pasajes que estamos comentando, nada más ajeno a ellos que tal contradicción. En primer lugar, el arte nos pone ante los ojos una realidad compleja, integrada por elementos diversos; esta realidad no pierde su valor por el solo hecho de que el análisis racional logre demostrar que algunos de estos elementos son contradictorios entre sí. La lucha o agonía del Párroco puede ser racionalmente injustificada, sin que por ello deje de ser profundamente humana y verídica. Menguado empeño tendríamos reservado si hubiéramos de poner orden y consecuencia en las cabezas de los actuales habitantes del globo terrestre. Es preciso convencerse de que el arte tiene unas posibilidades que son exclusivamente suyas, pero no es un álgebra, ni una lógica, ni una ciencia con pretensiones de objetividad. Lo que en ciencia o en filosofía es intolerable, no tiene por qué serlo también en arte, puesto que lo encontramos en nuestra vida diaria. En consecuencia, aun en el supuesto de que fueran realmente contradictorios entre sí, no por ello quedaba demostrada su invalidez en el mundo de la novela.

En segundo lugar, la existencia de Dios o la inmortalidad del alma no vienen exigidas, según Unamuno, por ningún tipo de necesidad racional, y por tal motivo niega incluso que sea posible una demostración de este orden. Ahora bien, lo que es indemostrable por principio, es incapaz de originar certeza en nosotros, no puede exigir nuestra acatación racional: una cosa es cierta en la medida en que está demostrada o es demostrable racionalmente. Y sin embargo, hay que añadir también, en nuestra vida diaria operamos constantemente con otro tipo de aceptaciones o presunciones, que, por principio, caen fuera de lo racionalmente demostrable, a pesar de lo cual son inevitables en nuestra vida. La demostración llevada a cabo con el máximo rigor lógico, *pre-supone*, por ejemplo, la presencia, o al menos la existencia, de hombres capaces de entenderla. El quehacer científico más riguroso se apoya, por tanto, en una *pre-sunción* que ha de permanecer indemostrable para que la demostración pueda tener lugar y sentido dentro de la existencia humana. Salimos a la calle en la convicción de que no nos van a matar. Y cuando tal buena fe desaparece en una sociedad, es preciso restaurarla urgentemente para que la vida humana sea posible dentro de ella. Es que si no, "no podemos vivir", como Don Manuel. La razón sólo dice relación a la esencia de las cosas. Lo que hizo Unamuno fue postular como existencialmente necesario algo que, según su opinión, no lo era racionalmente. Y dando un paso más, lo declaró sencillamente irracional o an-

tirracional. Ahora comprendemos por qué dice García Bacca, el más profundo expositor del pensamiento de Unamuno, que su Dios ha de ser "arbitrario", es decir, un Dios vivo, que no venga exigido por una necesidad silogística²¹.

En tercer lugar, Don Manuel no dice que *no existe* la otra vida, sino que *no puede creer, él, personalmente*, que exista. Se habla en lógica de proposiciones contradictorias, cuando alguien afirma en una lo que niega en la otra bajo el mismo respecto, y esto es precisamente lo que aquí no sucede. Las proposiciones contradictorias se excluyen, es decir, se anulan mutuamente, de forma que la falsedad de una de ellas prueba necesariamente la verdad de la otra y a la inversa. Es oportuno recordar al respecto que en la llamada dialéctica post-hegeliana se manipula con bastante imprecisión este tipo de proposiciones, así como las contrarias. En nuestro caso, la proposición "Juan pudo venir" es la contradictoria de "Juan *no* pudo venir" (otras combinaciones no lo son, por ejemplo, "Juan pudo *no* venir"). Nuestro Don Manuel no afirma en una proposición lo que niega en otra y bajo el mismo respecto, sino que niega en una proposición ("*no* podemos estar ciertos racionalmente de que el hombre perviva después de la muerte") lo que afirman *otros*, es a saber, los dogmáticos, que aseguran ser materia incontrovertiblemente cierta que el hombre pervive después de la muerte y los otros dogmáticos, que aseguran como incuestionable que el hombre *no* pervive después de la muerte, ni toleran la duda en contrario²². Unamuno defiende aquí el derecho a ser hombre, consistente en no permitir que ningún sistema limite coercitivamente la discusión sobre su propia validez o las materias sobre las que el hombre tiene derecho a pensar. En este sentido es el demoleedor de los sistemas establecidos y de los que pugnan por establecerse. Se toma incluso la libertad de no ser librepensador al uso, y no por paradoja, sino por consecuencia.

Después de congregarse Don Manuel con sus fieles para morir y de rogar a sus íntimos que le introdujeran, cual nuevo Moisés, en la Tierra de Promisión, que sus ojos no podrían ver, mandó que comenzaran el rezo de las oraciones acostumbradas en su iglesia y en la Iglesia para terminar con el Símbolo de Nicea. Antes de llegar a tan solemne momento, todos querían acercarse a él y rodearle; pero "fue Blasillo quien más se arrimó" a él. "Quería coger la mano a Don Manuel, besársela. Y como algunos trataran de impedirselo, Don Manuel les reprochó diciéndoles: —Dejadle que se me acerque. Ven, Blasillo, dame la mano. El

²¹ D. GARCÍA BACCA, *Nueve grandes filósofos contemporáneos y sus temas*, Caracas, 1947, t. 2, p. 154.

²² Todo pensamiento filosófico se desarrolla siempre en paradojas. El de Unamuno es el menos llamado a reclamar excepciones en este sentido. Sin embargo, cuando se habla de la contradicción, la paradoja, los contrarios, etc., no siempre se observa el rigor que exige la lógica. Aquí nos limitamos a dejar constancia de que cualquier proposición que contenga términos contradictorios se anula irremediabilmente a sí misma. En consecuencia, aunque la dialéctica, como *método*, ha probado su eficacia desde los inmortales diálogos de Platón, elevada a *sistema*, dentro de una filosofía racionalista como la de Hegel, ofrece muy serios reparos.

bobo lloraba de alegría". Al comenzar los rezos notaron todos "que Don Manuel oía en silencio y cogido de la mano por Blasillo, que al son del ruego se iba durmiendo". "Y al llegar a la «resurrección de la carne y la vida perdurable» todo el mundo sintió que su santo había entregado su alma a Dios... Y al ir a despertar a Blasillo nos encontramos con que se había dormido en el Señor para siempre. Así que hubo luego que enterrar dos cuerpos" (*OC*, 2, 1149). Si ponemos los textos en la perspectiva adecuada, podremos observar que se explican por sí mismos: el "incrédulo" Párroco *murió asido a la fe de su infancia*, acompañado por su pueblo, mientras uno de entre ellos, el idiota —es decir "el hombre privado o *idiota* que decían los griegos, los *muchos* de Platón", según el propio Unamuno (*OC*, 1, 940) — haciendo de nuevo Josué, *le ayuda a pisar la línea divisoria*. Esta afirmación pretende tener el carácter de proposición protocolaria: es nada más, y nada menos, que la simple enunciación de un hecho comprobado. Y este hecho habrá de ser tenido en cuenta antes de dilucidar si Don Manuel tuvo fe o si murió sin creer. Hemos llegado a un término que es en rigor un punto de partida. Es menester de los teólogos —o de la filosofía de la religión— el discutir si la actitud del Párroco y su querida forma de morir, merecen o no el calificativo de ortodoxia²³ y en qué medida se puede decir de él que tuvo fe. Por de pronto, parece menos convincente la argumentación de Sánchez Barbudo²⁴ y los que le han seguido. No me parece fácil, sin embargo, para ninguno de los dos bandos mencionados anteriormente, la tarea de reivindicar para sí "el cuerpo de San Manuel", como se dice al fin de la novela: el que pueda entender que entienda. Ninguno de los *dos* dogmatismos puede apropiarse tampoco de su espíritu.

Esta novela agota, al tratar de cumplir su cometido, las posibilidades inherentes a su género tal como lo concibió su autor. Más que vehículo para comunicar una filosofía, es ella misma un problema para la filosofía, como hemos tenido ya oportunidad de ver. Pero es que, además, Unamuno manipula en ella con gran soltura, como artista adiestrado a las tareas del pensamiento, problemas filosóficos y teológicos de perenne discusión y vitalidad, sobre todo uno, el más hondo

²³ Estudios teológicos, hechos por teólogos, y sin anatemas, son los dos siguientes: E. RIVERA DE VENTOSA, "La crisis religiosa de Unamuno en su retiro de Alcalá, año 1897", *CMdU*, 16/17 (1966-67), 107-133; y Ch. MOELLER, "Miguel de Unamuno et l'espoir désespéré", en su *Littérature du xxe siècle et christianisme*, Tournai, 1960, t. 4, pp. 47-146.

²⁴ A. SÁNCHEZ BARBUDO, *Estudios sobre Unamuno y Machado*, Madrid, 1959. Cf. al respecto A. Regalado García en su polémica con Zubizarreta sobre la incredulidad —o la fe— de Unamuno (*El siervo y el señor. La dialéctica agónica de Miguel de Unamuno*, Madrid, 1968, p. 196, nota 14). Hace bien Regalado en discutir a Zubizarreta la "inserción definitiva" de Unamuno en el cristianismo; sería preciso matizar mucho la afirmación de Zubizarreta. Sin embargo, los argumentos de Regalado serán inválidos mientras no nos diga siquiera *qué es fe*, como en el catecismo, y en qué testimonios, teológicamente válidos, apoya sus asertos. La *fe* o incredulidad de Unamuno, como la de cualquier otro, no puede ser juzgada desde la "dialéctica del siervo y el señor".

y novelístico de todos, concretamente desde Cervantes: el problema de la realidad (aquí la personalidad y la inmortalidad) y la ficción o ilusión (de los mismos conceptos). A este problema hay que añadir algunos otros, como ciencia-arte, fe-razón, historia-leyenda. No todos han sido tocados en el presente estudio. Lo más convincente de la novela parece ser esa lúcida presentación de la existencia humana en lucha por su propio sentido y realidad. El problema específicamente religioso debe ser considerado como mero vehículo, como preocupación, concreta y válida, que remite a otra de más amplio espectro, dentro de la cual tiene su sentido.

Resumiendo ahora el decurso de la novela desde la perspectiva ganada, nos vemos frente a una protagonista-narradora, Ángela Carballino, que escribe unas memorias íntimas, una confesión: "quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión", como dice ella misma en el tan alabado párrafo introductorio. Y escribe en un tiempo indeterminado²⁵, en un tiempo de validez absoluta, y en un espacio que, como hemos visto a lo largo de este estudio, no es espacio físico, sino ámbito, el mínimo de finitud que exige Unamuno a la conciencia, el "en torno" de Heidegger o de Ortega. Al hacerlo, está sola con sus recuerdos y cubre en forma de narración cíclica un espacio cronológico de algo más de cincuenta años, divididos en dos mitades claramente deslindables: una, de vida intensísima, mientras vivían sus seres queridos y otra, la del momento en que escribe, reducida a sí misma y a sus propios recuerdos. Entre ambas porciones hay una laguna sin cubrir, en que realmente no pasa nada. Ángela llega a experimentar el sueño de la vida, porque dentro de la misma novela se da una intensa y extensa experiencia humana y su desaparición para conservarse sólo en el recuerdo. Porque Ángela, al escribir, recuerda y recrea, vive ya su propio pasado. Tiene un supremo consuelo, es decir, la presencia íntima de su San Manuel, y una suprema desolación: su soledad. Cabe preguntarse: ¿está viva realmente Ángela o es más bien una conciencia sola en un tiempo fuera del tiempo, con un mundo-visión, es decir, en un ámbito de existencia? Probablemente las dos cosas, por la magia del arte: la novela ejecuta el problema central del Párroco, es decir, el de la pervivencia de la conciencia. Unamuno hace con el tiempo algo similar a lo que había hecho con el espacio: priva al momento temporal de la individualidad y concretización inherentes al tiempo concebido como sucesión discreta de instantes. Y es porque el tiempo físico es para Unamuno el *fuera* de un *dentro* que es la eternidad, o el "modo" —forma pasajera— de una sustancia concebida al modo spinoziano²⁶.

Pero es la misma intuición estética la que autoriza a Unamuno para proceder así: "Viendo una vez una zagala, enhiesta sobre el picacho de

²⁵ Nos introduce, dice Blanco Aguinaga, art. cit., p. 575, "en un mundo en el cual los dichos y hechos de diversas gentes nos van a ir llegando como reflejos de reflejos, como los ecos de un tiempo impreciso, sin Historia..." (subrayado nuestro).

²⁶ Tomamos de LÓPEZ MORILLAS parte de esta aclaradora formulación, que el lector encontrará completa en su artículo "Unamuno: la tradición como videncia", *HWF*, p. 476. Véase mi estudio cit., pp. 70-73 y 181-191.

la montaña, le dijo Don Manuel a Lázaro su acompañante: «Mira, parece como si se hubiera acabado el tiempo, como si esa zagala hubiese estado ahí siempre, y cantando como está, y como si hubiese de estar así siempre como estuvo cuando no empezó mi conciencia, como estará cuando se me acabe. Esa zagala forma parte de las rocas, las nubes, los árboles, las aguas, de la naturaleza y no de la historia»²⁷. El arte parte de un “como si”, de una visión, objetivamente incomprensible, lógicamente irreal, y termina en la creación de una realidad cuyo ser es mera manifestación, que se dice a sí misma, como el reflejo del cielo en el lago. El más bello cuadro, hecho real, dejaría de ser arte. El primer paso para transmutar la realidad en arte consiste en prescindir, “dialécticamente” hablando, en “negar” su realidad física. El arte es suprema libertad y suprema ilusión a la vez. Una ilusión peculiar, pues que tampoco es engaño ni para los sentidos ni para el entendimiento: no andaba muy lejos de esto la fe del bueno de Don Manuel. Es cierto que esta fe tiene más de estética que de teológica. Y, efectivamente, Unamuno ha sido acusado de haber convertido la teología en estética²⁸. Tal reparo no es infundado. Pero conviene advertir que la *religiosidad* del Párroco —enemigo de la teología, al igual que sus discípulos²⁹— y su actividad apostólica se cifran, no en sus palabras, ni en sus enseñanzas, sino en sus obras, como hemos visto ya. Se impone, pues, la distinción entre teología y religión, dentro de la novela y en la mentalidad de Unamuno.

Finalmente Unamuno no sólo ha fundido la teología en estética —una estética que lleva inherente un imperativo *ético*—, sino también la historia en fe y leyenda. Ángela no es un historiador que se propone escribir la biografía de un Don Manuel sin apellidos, tal como fue en sí, sino un evangelista creyente que quiere dejar constancia y dar testimonio de la santidad y memoria que en ellos dejó un varón llamado ya para entonces San Manuel Bueno, mártir por añadidura. Ángela deja constancia de una fe y desde ella, y todo intento de saber cómo era

²⁷ *OC*, 2, 1145. Unamuno atribuía, efectivamente, estas funciones al arte y a la religión, según sus propias palabras: “Aquel terrible danés de que tantas veces os he hablado, y de que tantas otras aún os tendré que hablar, Kierkegaard, decía que hay la ilusión de antes del conocimiento y es la poesía, y la ilusión de después del conocimiento y es la religión”. Cit. en *LT*, 9 (1961), p. 42.

²⁸ El teólogo JOAN MANYÀ, *La teología de Unamuno*, Barcelona, 1960, p. 32, se lo reprocha en estos términos: “Quiso crear una poesía religiosa para su uso personal. Y ya sabemos que para un poeta *crear* es fingir, es hacer obra de imaginación revestida de realismo, esto es, bajo apariencias más o menos felices, de realidad. He aquí el origen verdadero y el sentido de las tragedias y agonías religiosas de Unamuno. Remedando su célebre inventiva, nos complacemos en redargüirle... y con mayor razón, diciéndole que la estética ahoga su teología”.

²⁹ El mismo Párroco respondía así a las dudas que le presentaba Ángela, su discípula: “—A eso, ya sabes, lo de Catecismo: eso no me lo preguntéis a mí, que soy ignorante; doctores tiene la Santa Madre Iglesia que os sabrán responder! —¡Pero si el doctor aquí es usted, Don Manuel...! —¿Yo, soy doctor?, ¿doctor yo? ¡Ni por pienso! Yo, doctorcilla, no soy más que un pobre cura de aldea” (*OC*, 2, 1137). Lázaro, el resucitado, heredero del espíritu de San Manuel, decía al párroco que le sucedió, según nos cuenta Ángela: “Y mi hermano le decía: «Poca teología, ¿eh?, poca teología; religión, religión». Y yo al oírselo me sonreía pensando si es que no era también teología lo nuestro” (*OC*, 2, 1150).

"históricamente", fuera de la leyenda, el personaje en cuestión, imita el gracioso juego del minino haciendo cabriolas para moderarse la cola, o la menos graciosa ocurrencia del loco que quiso pisar su propia sombra. "Don Manuel" se murió, desapareció, para pervivir como San Manuel Bueno. El testimonio de Ángela tiene el mismo valor cuando nos dice que San Manuel se llevaba las miradas de todos, o que ocultaba un secreto a sus feligreses, que cuando nos testifica que su Santo murió creyendo que no creía, pero creyendo en realidad. El autor, es decir, Unamuno, no interviene en el relato, directa ni indirectamente, y por ende no tenemos otra versión ni otra visión de las cosas que nos pueda servir de contraste. Es cosa diferente el juicio personal que nos merezca a *nosotros* la presunta fe o santidad del santo varón. Pero esto no nos autoriza para dedicarnos a indagar sin esperanzas de éxito, cómo era "en realidad" el Párroco o su iglesia, haciendo caso omiso del único testimonio que tenemos. Al igual que el lago y la montaña no es el Don Manuel de carne y hueso, el objeto del relato o memorias de Ángela, sino el "otro", el "espiritual", el "que quedó" perviviendo en la memoria de las gentes.

FRANCISCO FERNÁNDEZ-TURIENZO

University of Massachusetts (Amherst).

LA COMPOSICIÓN DEL PERSONAJE EN LA FICCIÓN DE BORGES *

La falta de "realidad" en la obra de Borges —más precisamente en los personajes de Borges— es tópico de la crítica. Para Ernesto Sábato, Borges "construye cuentos en que fantasmas que habitan rumbos o bibliotecas o laberintos no viven ni sufren sino de palabra" ¹. El juicio no podría ser más sensato: toda ficción, todo "mundo", todo "personaje", existe *de palabra*. La comprobación, sin embargo, se transforma en reproche cuando se la aplica a la obra de Borges: el personaje borgeano es juzgado prescindible, secundario, al fin de cuentas sometido a un relato, y *eso está mal*. No parece importar que el propio Borges haya hablado, en términos favorables, de esa desconsideración del personaje. En su ensayo sobre Nathaniel Hawthorne, sugiere Borges que Hawthorne "primero imaginaba, acaso involuntariamente, una situación y buscaba, después, caracteres que la encarnaran". El método, añade Borges, "puede producir, o permitir, admirables cuentos, porque en ellos, en razón de su brevedad, la trama es más visible que los actores" ².

Sin embargo, la posición de Borges ante el personaje literario dista de ser tan simple. Por un lado nos recuerda, siguiendo a Stevenson, que

* Conferencia pronunciada en Columbia University el 29 de octubre de 1973.

¹ ERNESTO SÁBATO, "Borges", *Uno y el universo*, Buenos Aires, 1968, pp. 21-26.

² "Nathaniel Hawthorne", *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1964, pp. 78-79. Abreviaré: *OI*.