

## LA METÁFORA ORGÁNICA COMO NEXO ENTRE LA FICCIÓN ARTÍSTICA Y LA REALIDAD NATURAL EN *SAN MANUEL BUENO, MÁRTIR*

### *The organic metaphor as chain between artistic fiction and natural reality in San Manuel Bueno, mártir*

Pál KOVÁCS

Universidad de ELTE (Budapest)  
generauon98@hotmail.com

RESUMEN: El paisaje como metáfora en *San Manuel Bueno, mártir* encierra la posibilidad de un gran número de interpretaciones. El sentido de los distintos elementos se matiza, hasta se modifica según los diferentes niveles narrativos. De este modo forman un sistema complejo y expresan la totalidad de la existencia. El análisis de la *metáfora orgánica* del paisaje nos permite echar un vistazo a la búsqueda íntima del párroco. Y, siendo la obra sintética de Miguel de Unamuno, a través del análisis poético-teológico también podemos ver el ideario existencialista del autor.

*Palabras clave:* San Manuel, metáfora orgánica, paisaje, búsqueda existencial, diálogo, lago, montaña, nieve.

ABSTRACT: In *San Manuel Bueno, mártir* the use of the landscape as a metaphor offers us a broad range of possible interpretations. The meaning of each element is different depending on the respective level of the narrative. In this way the elements form a complex reality expressing the totality of existence. The analysis of the *organic metaphor* of the landscape permits the reader to glance at the vicar's intimate search. Nevertheless, through the poetic-theological analysis, the reader can take a step towards a deeper understanding of the existentialist author.

*Key words:* San Manuel, organic metaphor, landscape, existential search, dialogue, lake, mountain, snow.

«ist mir mîn leben getroumet,  
 oder ist ez wâr?  
 daz ich ie wânde ez waere,  
 was daz allez iht?  
 dar nâch hân ich geslâfen  
 und enweiz es niht<sup>1</sup>.  
 (Walther von der Vogelweide)

En la obra unamuniana la representación del paisaje es de importancia central y tiene una función metafórica. Tanto en su poesía como en sus ensayos y novelas se aprecia que ésta no es meramente *la representación por la representación* sino que trasciende de sí misma. Manuel García Blanco, en el primer tomo de *Obras Completas de Unamuno* cita un ensayo del autor acentuando la importancia de la representación del paisaje:

La primera honda lección de patriotismo se recibe cuando se logra conciencia clara y arraigada del paisaje de la patria, después de haberlo hecho estado de conciencia, reflexionar sobre éste y llevarlo a idea (*Frente a los negrillos, O.C. I. 432*).

En este trabajo intento analizar la función y la representación del paisaje en su novela sintética: *San Manuel Bueno, mártir* echando un vistazo a su poesía y a sus ensayos también. Ésta es la obra que mejor nos muestra de qué manera funciona el paisaje como metáfora.

#### 1. NIVEL FILOSÓFICO – NIVEL LITERARIO – NIVEL TEOLÓGICO/MÍSTICO: UNA SÍNTESIS

La diferencia entre el símil y la metáfora según Cuddon (1979:391) es que la comparación es explícita en el caso del símil, mientras que implícita en la metáfora. En Unamuno el sentido figurativo del paisaje es siempre obvio aunque nunca explícito, es decir, sólo sugerido. Ésta es una de las características típicas de la metáfora, es decir –como destaca Borges en un ensayo suyo–, que ella sugiere. En *San Manuel Bueno, mártir* hay muchas connotaciones bíblicas (nombres, expresiones) o sólo referencias (p. ej. «cara radiante») que se mencionan sin explicarlas. La representación del paisaje es entonces compleja y para aprenderlo ante todo hay que separar los distintos niveles interpretativos. El rasgo de la sugerencia es enigmático. El pensador Unamuno es profundamente existencialista, es decir, su intención es buscar las llamadas respuestas finales. Según Donald Shaw, «Unamuno se despierta de su agnosticismo para adquirir la horrible conciencia de su vida «al borde de la nada», el temor de «la muerte y total acabamiento», y un intenso e irreprimible deseo de inmortalidad» (Shaw 78). En *San Manuel* ya el epígrafe le advierte al lector: «Si sólo en esta vida esperamos en Cristo, somos los más miserables de los hombres todos.» (SM 115)<sup>2</sup>

1. ¿Me he soñado la vida, o fue realidad?  
 ¿Lo que creía que era, no fue nada quizás?  
 Entonces he dormido, y ni siquiera lo sé.

2. La cita original que podemos leer en el manuscrito de 1930 era la siguiente: «Lloré Jesús» (Juan 11,35). Después tachando aquella optó por la que abre la novela ahora. Al revisar la última versión el autor cambia la cita en 1933.

Este tema aparece ya en el prólogo de su *nivola*: «Es su idea fija, monomaníaca, de que si su alma no es inmortal y no lo son las almas de los demás hombres y aun de todas las cosas, e inmortales en el sentido mismo en que las creían ser los ingenuos católicos de la Edad Media, entonces, si no es así, nada vale nada ni hay esfuerzo que merezca la pena». (Niebla 101-102) Según París (2005:165) Unamuno está «guiado por su espontánea tendencia a un planteamiento de cualquier tema en términos de existencia». Entonces en el caso de Unamuno la base es un ámbito puramente filosófico, ya que se trata de un proceso de conocimiento: el *sujeto* intenta conocer el *objeto*. No existe conocimiento objetivo independiente del sujeto, o sea no es posible conocer exclusivamente el objeto mismo: lo llamado por Imanuel Kant *Ding an sich*. En un proceso del conocimiento –además del sujeto y el objeto– se necesita una base común también. En Unamuno ésta es la participación común en el *ser* o *existencia*. En Unamuno el sujeto es el *yo* y el objeto es la *inmortalidad*. La solución según Unamuno, es decir, el alcance de la inmortalidad sería de hecho la unión total con la inmortalidad. Sin embargo, la unión del sujeto y el objeto es imposible en el ámbito filosófico. No hay manera de realizar un conocimiento exacto/filosófico sin la separación del sujeto y el objeto. El *yo* pregunta a su objeto, que afecta al *yo*, a través de esta ‘respuesta’ el *yo* cambia y de nuevo pregunta al objeto. Consecuentemente, el proceso del conocimiento es un diálogo que no termina nunca ya que no es posible a nivel filosófico. Este diálogo es una búsqueda íntima del autor, y podemos decir que la única solución filosófica del problema es una constante *búsqueda*. Aquí hay que subrayar la importancia del proceso de la búsqueda y no la del hallazgo, por tanto sus obras están –de manera tangible– empapadas por esta búsqueda existencial. La *figura 1* muestra el dinamismo de este diálogo y búsqueda:

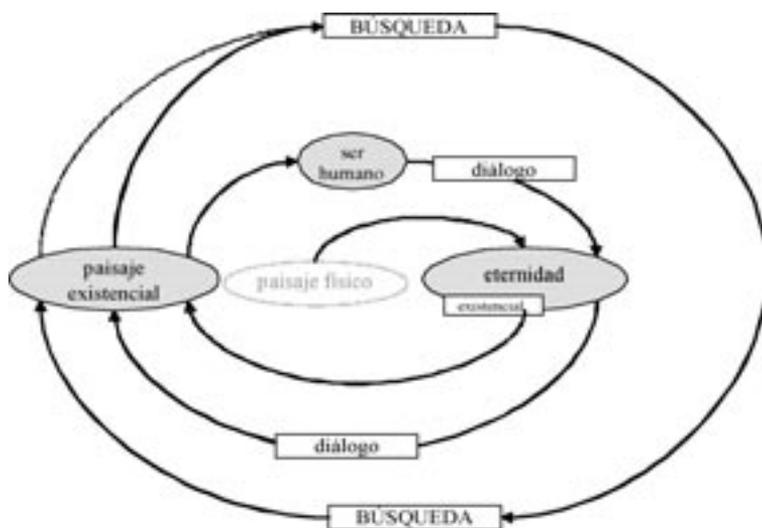


Figura 1. El organicismo de la metáfora en Unamuno.

En *San Manuel* los protagonistas buscan las respuestas más importantes (existencia de Dios y del Demonio, la muerte o la fe) y los individuos formulan distintas respuestas, pero no hay ninguna respuesta objetiva: don Manuel sigue incrédulo, Ángela creyente<sup>3</sup>. Lo que cambia es la interrelación (de las personas) y la actitud hacia el paisaje.

La literatura es donde esta unión total es posible y el único recurso literario para crearla es la metáfora. La metáfora es aquella en la que lo externo y lo interno pueden fundirse creando, así, una unión total. El paisaje sirve siempre como un espejo en este proceso: «el paisaje traduce metafóricamente la idea de la eternidad, cuya conciencia es “el ansia de inmortalidad, es la esencia del alma racional. Alma racional y metafórica”» (*Andanzas* 25). El ámbito de la búsqueda es el de lo invisible y la metáfora funciona como un medio entre lo visible y lo invisible. El hombre

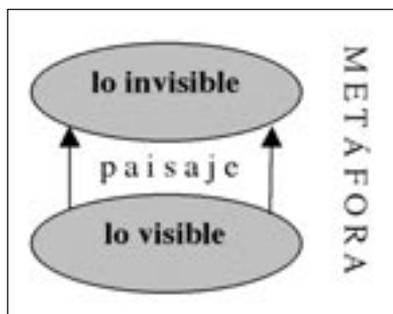


Figura 2. La metáfora.

que cambia, busca a Dios, a lo constante, sin embargo, se ve que todo el mundo cambia y solamente la naturaleza, el paisaje es constante. Por eso la naturaleza simboliza de cierta manera lo constante. El paisaje físico (lo visible) es una representación de Dios, es decir, de la eternidad (lo invisible) a través de alguna semejanza. Así que se puede decir que –como recurso literario– lo visible es *el tenor* y lo invisible, o sea, la plenitud de la existencia es *el vehículo*. La pregunta que se plantea se refiere al *fundamento* que parece ser el paisaje: en el primer caso en sentido literal, en el otro en sentido figurado. La *figura 2* esquematiza esta relación.

El primer problema del sistema metafórico unamuniano es que el paisaje –ya que aparece como una unidad existencial (lo visible y lo invisible)– es a la vez el medio y la realización de la metáfora. «...el universo visible es una metáfora del invisible», es decir, que la metáfora –la palabra– es un intermediario entre lo visible y lo invisible, lo invisible se revela a través de lo visible con ayuda de la metáfora, lo que le lleva a la conclusión de que «el campo es una metáfora» (*op. cit.* 24-25). Este problema, esto es, la interpretación del paisaje nos dirige al campo literario, es decir, al problema del papel de la literatura en su sistema «filosófico». No se puede olvidar que es una constante búsqueda existencial. Por tanto, en Unamuno la palabra no existe en sí misma sino como metáfora, la palabra tiene una referencia existencial sin la cual es imposible interpretarla. En *San Manuel* éste se manifiesta a través de la dualidad de *palabra* y *voz*, porque «la voz y no las palabras en sí lo que «sobre todo» opera y cura» (Gullón 339)<sup>4</sup>.

3. «Pero tú, Angelina, tú crees como a los diez años, ¿no es así? ¿Tú crees?

–Sí, creo, padre.» (SM 145, 10-12)

4. «¡Qué cosas nos decía! Eran cosas, no palabras. Empezaba el pueblo a leerle la santidad; se sentía lleno y embriagado de su aroma.» (SM 117:37-39)

Además del rasgo filosófico, en el sistema unamuniano cabe subrayar el énfasis bíblico-teológico también. Toda su obra está repleta de la búsqueda de la eternidad y Dios. No obstante, su teología es más bien mística<sup>5</sup> que teórica. Como él mismo dice: «¿Niego a Dios? No, y no y mil veces no. Yo soy tan creyente como cualquiera, soy en teoría creyente, en práctica hasta místico» (citado por Frayle 141-142). Hay un montón de connotaciones bíblicas implícitas en sus obras que no se explican y si el lector no las conoce no puede seguir la búsqueda con el autor. Estos símbolos y connotaciones bíblicas son un rasgo típico del sistema orgánico de Unamuno. El adjetivo orgánico en este caso significa que la obra unamuniana crea un sistema homogéneo, es decir, todos elementos (referencias, metáforas, niveles narrativos y temporales) reflejan la búsqueda fervorosa existencial del pensador. Según mi opinión, en Unamuno la metáfora es el recurso literario central a través del cual el autor puede crear su sistema orgánico imprescindible para la representación filosófica-literaria. O sea, la metáfora es el único medio de fundir la ficción artística (literatura) y la realidad natural (paisaje).

## 2. PAISAJE: CASTILLA. ORÍGENES Y UNA DEFINICIÓN UNAMUNIANA

Para entender las innovaciones de Unamuno en la representación literaria del paisaje, hay que investigar las raíces de la representación del paisaje. En cuanto a la pintura, como rama artística, era muy importante también para él, dice Unamuno:

Hay que ver el paisaje español tal como se espeja en las niñas de los ojos de los videntes españoles. ¿Quién se adentrará en el paisaje madrileño si no se ha adentrado en los fondos de Velázquez y de Goya? (*Soñando el Peñón de Ifac*, O.C. I. 691)

El nacimiento del paisaje en la pintura y su aparición en la literatura coinciden en el tiempo. Mercedes Valdivieso Rodrigo<sup>6</sup> –hablando sobre la relación entre la Generación del 98 y la pintura– afirma que la representación del paisaje no tiene ningún antecedente en España. Echando un vistazo a la pintura anterior a la Generación del 98 se ve que el género del retrato se restringe a la representación minuciosa de la figura a diferencia de la pintura de los Países Bajos en los ss. XVI-XVII donde ya está presente una unión orgánica entre retrato y su fondo paisajístico. Existía antes el paisaje bíblico, pero en este caso el paisaje estaba totalmente subordinado al tema bíblico. En cuanto al paisaje cortesano la tarea era plasmar la vida de las figuras de la Familia Real. En el romanticismo aparece la relación orgánica del ser humano con la naturaleza, sin embargo en una forma idealizada y por eso no podía cumplir la exigencia de un marco histórico-orgánico. En esta época sucede la ‘andalucización’<sup>7</sup> de España. Luego, en las telas de unos pintores como

5. Uso el término ‘místico’ en el sentido de que el autor intenta experimentar la trascendencia en vez de interpretarla.

6. *Die Generation von 98 und die spanische Malerei*, cit. en Csejtei-Juhász 183.

7. Los viajeros –como Delacroix, Byron, Merimé, A. Dumas– identifican toda España con una de sus provincias, Andalucía. Ellos buscan lo exótico por eso piensan encontrar allí España auténtica (véase Csejtei-Juhász 205).

Velázquez, El Greco o Goya aparece el paisaje de una forma nueva, sin embargo su intento de apertura hacia una nueva representación más orgánica no cambia la actitud general<sup>8</sup>. Azorín quiere cortar con esta actitud ya que la Andalucía del Romanticismo carece de los elementos negativos de la realidad (hambre, pobreza). En los años del 80 del s. XIX se sienten los efectos del Positivismo en la pintura también y los pintores del «paisaje» se convierten en expertos en botánica y geología. En cuanto a la literatura vemos que el paisaje en los tiempos anteriores desempeña un papel secundario. En la poesía pastoril sirvió como *locus amoenus*, mientras en el Romanticismo como fondo histórico idealizado. Ésta era la tradición y el entorno estético de la generación. La idea más destacable de la Generación del 98 era la reconstrucción de la parte interior de España, es decir, de Castilla. En este proceso lo primero era conocerla, como dice Azorín: «...hacíamos excursiones en el tiempo y en el espacio; visitábamos las vetustas ciudades castellanas» (Serrano 200). El objetivo original era conocer mejor el pasado y el presente de España. En esta novela de Unamuno comienza con la descripción del pueblo donde se ambienta la historia: «Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, a la que pertenece esta mi querida aldea de Valverde de Lucerna...» (SM 115, 1-3). Sin embargo, durante los viajes, los escritores y poetas desarrollaron una relación propia con Castilla en los escritores y poetas: «El paisaje desnudo y austero de Castilla fue uno de los temas preferidos por los escritores del 98, que vieron en él todo un símbolo de los valores espirituales de la raza.» (García López 595) Uno de los objetivos centrales de esta generación era dirigirse a la España verdadera tanto en su historia como en su presente, para descubrir el alma de España, la llamada por Unamuno *intra-historia*. En Unamuno el tiempo entonces llegó a ser un elemento del paisaje. En la *intra-historia* –sobre la que Unamuno no dice en qué consiste exactamente– se manifiesta la esencia del pueblo español, *la españolidad*. Éste nos da un poco de libertad para interpretar el término. En *Paz en la guerra* ‘intra-historia’ se interpreta en el tejido de la contradicción de la Historia –o sea un conjunto de fechas y acontecimientos– y la vida personal de los individuos. Mientras en *San Manuel* tiene el significado más bien de una historia interior o subjetiva, es decir, la vida de un pueblo casi intacto de la Historia. Como (Arroyo 240) destaca: «El concepto de intra-historia asume en la obra unamuniana múltiples concreciones y ramificaciones. Esta variedad podría obedecer a una voluntad de matización y precisión. Más bien ocurre lo contrario: Unamuno se dejó llevar por la fuerza de la palabra intra-historia sin clarificarse a sí mismo el contenido de ella.» Lo mismo dice Azorín: «... el paisaje somos nosotros; el paisaje es nuestro espíritu, sus melancolías, sus placideces, sus anhelos, sus tártagos...» (Azorín 43). Es obvio que los miembros de la Generación del 98 ven en el paisaje mucho más que una realidad física. Por un lado es verdad que se acercan a él como algo dado, algo permanente, por otro lado el paisaje se convierte en la manifestación del sentimiento español, o sea la realidad española que es algo vivo e incluso activo. Castilla es un verdadero símbolo

8. véase PENA, María del Carmen: *Literatura de paisaje e ideología. La generación del 98.*, cit. en Csejtei-Juhász pp. 183-184.

para la Generación del 98 que desempeña un papel central, un recurso literario susceptible de ser representado.

Para que podamos acercarnos hacia la interpretación compleja del paisaje en Unamuno, el primer paso es aclarar por qué significaba tanto para él el paisaje mismo. Como el paisaje en Unamuno es orgánico –es decir, una formación filosófico-metafísica– y por consiguiente muy complejo, sería imposible dar una definición exacta, por eso intento presentar solamente una lista de las ideas incluidas, o sea de los rasgos típicos. Csejtei-Juhász diferencian tres niveles distintos en cuanto a la interpretación del paisaje en Unamuno. El primero es la base natural con el simbolismo unamuniano del paisaje (montaña, lago, río, tierra, cielo). El siguiente nivel es el de la identidad nacional con las consecuencias sociales. La cima es un punto de vista existencial que muestra en qué grado llega a ser el paisaje componente de la ontología universal (véase Csejtei-Juhász 210). En las obras de Unamuno podemos encontrarnos frecuentemente con el paisaje español, sin embargo, éste nunca se limita sólo a su descripción física, siempre aparece una actitud humana también, como la de la narrador en *San Manuel*: «[Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, a la que pertenece] esta mi querida aldea de Valverde de Lucerna...» (SM 115:1-3). El paisaje siempre implica *tiempo, sueño e intrahistoria*, es decir, es algo orgánico. Él dialoga con el lugar y así, las escenas geográficas llegan a ser capaces de expresar estados de ánimo y sentimientos humanos. El paisaje aparece delante del lector como *visión* y esta visión es literatura: «No sé apreciar la naturaleza más que por la impresión que en mí produce» (*Soñando el Peñón de Ifac*, O.C. I. 691). Además en el paisaje está tejida la vida de los que viven allí: «Yo callaba, aun dispuesta a resistir la emigración; pero nuestra madre, que pasaba ya de la sesentena, se opuso desde un principio. «¡A mi edad, cambiar de aguas!», dijo primero; mas luego dio a conocer claramente que ella no podría vivir fuera de la vista de su lago, de su montaña, y sobre todo de su don Manuel» (SM 136:12-17). Así, el paisaje es un estado de consciencia *interpersonal* y en esta visión se disuelve la dualidad del sujeto y objeto, dualidad que ya apunta hacia el ámbito de la trascendencia: «La contemplación del paisaje se convierte para él en una experiencia mística; (...) el vislumbre de un mundo ideal» (Unamuno Pérez 128).

### 3. FILOSOFÍA – SUJETO – LITERATURA

Al analizar el funcionamiento de la metáfora en Unamuno hay que aclarar los puntos de enfoque en este dinamismo filosófico-literario. Toda la obra unamuniana está caracterizada por su forma dialogada. Éste es un rasgo *a priori* ya que –como se ha mencionado antes– toda su obra profundiza en una búsqueda existencial, en la búsqueda del *yo*. La importancia del diálogo es obvia, tanto en sus novelas y obras teatrales, como en su poesía. En *San Manuel Bueno, mártir* Angelina y su hermano, Lázaro hablan con don Manuel y solamente de esta manera tienen la oportunidad de ver lo que verdaderamente pasa dentro del alma del párroco: «[el autor] utiliza el diálogo para revelar directamente el alma de don Manuel y la narración

para completar el diálogo. Ángela cita palabras y hechos del santo para corroborar observaciones y juicios personales.» (Gullón 333-334) En *Niebla* encuentra el lector uno de los diálogos más profundos cuando Augusto habla con el escritor de la *nivola*. El diálogo entonces desempeña un papel central. Mario Valdés escribe en *El diálogo como modelo ontológico*: «La realidad supuesta de *Niebla* es la de un caso patológico en busca de su ser a través del diálogo (...) Diálogo es nada menos que la metáfora perfecta de la existencia donde forma y contenido se expresan mutuamente como la tensión o lucha que significa ser» (Valdés 14-16). En cuanto a sus obras de teatro vemos que la situación es la misma. En *Soledad* podemos ser testigos de una secuencia de diálogos entre personajes (Agustín y Soledad, o Agustín y Sofía, etc.) sin embargo, muchas veces Unamuno dialoga sólo consigo mismo. Él dice: «No hay más diálogo verdadero que el diálogo que entablas contigo mismo, y este diálogo sólo puedes entablarlo estando a solas... recójete en ti mismo» (*op. cit.* 11). No en vano, Unamuno tiene una forma especial de dialogar cuando el interlocutor es el paisaje. Esta especie del diálogo se halla con mucha frecuencia en su poesía, por ejemplo en su poema *Castilla*:

Tú me levantas, tierra de Castilla,  
en la rugosa palma de tu mano,  
al cielo que te enciende y te refresca,  
al cielo, tu amo.

Tierra nervuda, enjuta, despejada,  
madre de corazones y de brazos,  
toma el presente en ti viejos colores  
del noble antaño.

Con la pradera cóncava del cielo  
lindan en torno tus desnudos campos,  
tiene en ti cuna el sol y en ti sepulcro  
y en ti santuario.

Es todo cima tu extensión redonda  
y en ti me siento al cielo levantado,  
aire de cumbre es el que se respira  
aquí, en tus páramos.

¡Ara gigante, tierra castellana,  
a ese tu aire soltaré mis cantos,  
si te son dignos bajarán al mundo  
desde lo alto!

Unamuno ni en su prosa, ni en su poesía, intenta crear situaciones neutrales: lo interpersonal es constantemente tangible. La comunicación cuya forma literaria es el diálogo es una metáfora de la existencia, del ser, por tanto, su ausencia es *no-ser*, como en *San Manuel* para el cura no existe el Diablo porque él no está dispuesto a comunicarse con él:

«Pues... ¡el Demonio!  
(...)»

- ¿Y si se las dirigiese a usted, don Manuel?

- ¿A quién?, ¿a mí? ¿Y el Demonio? No nos conocemos, hija, no nos conocemos. ... No le haría caso. Y basta, ¿eh?, despachemos, que me están esperando unos enfermos de verdad» (SM 133, 64-71).

A continuación hay que examinar los aspectos de esta forma dialogada, porque está presente tanto a nivel horizontal como vertical. El primero es el nivel del *sujeto*

y *objeto* (nivel horizontal), es decir, el *individuo* –quien está en la búsqueda– y la *meta*. En *San Manuel* cada nivel narrativo tiene un *yo* y consecuentemente cada uno tiene una meta diferente. El plano vertical se puede delinear dentro del campo del objeto según cuya concepción hay un nivel filosófico y un nivel literario (véase figura 3). A nivel filosófico se halla –como dice el autor mismo– *la eternidad* (puesto que se carece de una representación material: *el paisaje visionado*) que abarca todas las interrogantes finales. Mientras, a nivel literario aparece la literatura misma la que simboliza también la deseada eternidad, pero en una forma totalmente distinta del nivel filosófico. La búsqueda existencial de Unamuno podría estar marcada desde el punto de vista puramente filosófico, sin embargo, según el autor el único medio, que es capaz de alcanzar esta esfera, es la literatura. Ahora podemos dirigirnos a la formulación de Schelling que –en su estética nos señala exactamente la relación ontológicamente estrecha entre filosofía y literatura:

El arte es el único órgano verdadero y eterno y a la vez el documento de la filosofía que atestigua siempre y continuamente lo que la filosofía no puede presentar exteriormente, a saber, lo no consciente en el actuar y en el producir y su originaria identidad con lo consciente. Por eso mismo el arte es lo supremo para el filósofo, porque, por así decir, le abre el santuario donde arde en una única llama, en eterna y originaria unión, lo que está separado en la naturaleza y en la historia y que ha de escaparse eternamente en la vida y en el actuar así como en el pensar. La visión que el filósofo se hace artificialmente de la naturaleza es para el arte la originaria y natural. Lo que llamamos naturaleza es un poema cifrado en maravillosos caracteres ocultos (Schelling 425-26, cit. por Rubia Prado 90).

Según Schelling la literatura es capaz de «combinar lo interno y lo externo, lo consciente y lo inconsciente, la mente y la naturaleza» (Rubia Prado 90), lo que completamente corresponde a la idea de Unamuno sobre la capacidad representativa del universo visible. Desde un punto de vista formal –o sea, a nivel horizontal– la literatura y el paisaje son iguales, ya que ambos son manifestaciones de la eternidad, sin embargo, ambos trascienden de sí mismos. Los puntos de enfoque mencionados hasta ahora se pueden esquematizar de la manera siguiente:

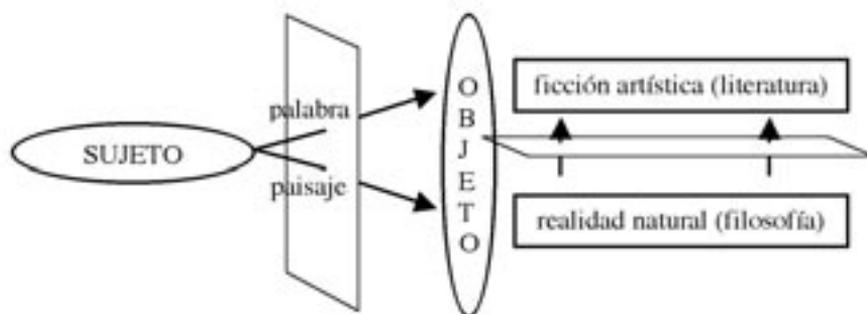


Figura 3. La relación del sujeto–objeto y los niveles.

Hasta ahora entonces es claro que hay dos hemisferios (sujeto y objeto) del proceso de conocer y dos niveles de la transformación del objeto (filosofía y literatura). El interlocutor es *el paisaje* en el caso de la filosofía mientras que *la palabra* es el de la literatura. La relación entre los dos niveles se crea mediante *la metáfora*.

#### 4. LOS NIVELES INTERPRETATIVOS

Hay tres niveles distintos de la interpretación o de la acción, que son los tres niveles de los tres protagonistas: *Ángela*, *Lázaro* y *don Manuel*. Sin embargo, el foco de los niveles diferentes es la persona de don Manuel. La figura del párroco da un fondo interpretativo al pueblo de *Valverde de Lucerna*, ya que él está presente desde el principio y toda la historia se concentra alrededor de él. Desde un punto de vista los caracteres de la novela se interpretan a través de don Manuel: «Todo en la aldea castellana es don Manuel, su presencia lo impregna y colma todo. La actividad del sacerdote es consoladora y eficaz» (Gullón 338). Ángela recibe su vocación (*la maternidad*) de su párroco. Lázaro –como su prefiguración bíblica del mismo nombre– gana su vida de don Manuel quien era como pan cotidiano para la aldea («pues era un varón tan cotidiano, tan de cada día como el pan que a diario pedimos en el padrenuestro» SM 134:107-109), incluso después de su muerte también: «Nadie en el pueblo quiso creer en la muerte de don Manuel; todos esperaban verle a diario, y acaso le veían, pasar a lo largo del lago y espejado en él o teniendo como fondo la montaña; todos seguían oyendo su voz, y todos acudían a su sepultura, en torno a la cual surgió todo un culto» (160:1-6). Es decir, él es su Salvador: «[Eso para otros pecadores, no para nosotros que] le hemos visto la cara a Dios, a quienes nos ha mirado con sus ojos el sueño de la vida» (SM 161:52-54) El nombre mismo *Manuel* viene del *Emmanuel* que significa ‘Dios entre nosotros’.

Cabe destacar el ser ‘Salvador’ de don Manuel. El párroco desempeña un papel doble: el del ‘Salvador’ y el del ‘buscador’ a la vez. Hay demasiadas sugerencias para su Jesús-imitación: su patrono era Jesús Nuestro Señor (SM 121:84)<sup>9</sup>, la imitación del bobo puede ser una referencia al libro *De imitatione Christi* de Thomas Kempis, que era un libro muy preferido en aquel tiempo. El paralelismo de Moisés del Antiguo Testamento refuerza esta imagen también: «En el pueblo todos acudían a misa, aunque sólo fuese por oírle y por verle en el altar, donde parecía transfigurarse, encendiéndosele el rostro» (SM 123:142-144). La fuente de esta parte es *Éxodo* 34, 29: «la tez de su cara se había vuelto radiante durante sus conversaciones con el Señor» que tiene un papel importante porque anticipa la transfiguración de Jesús (Mateo 17, 2). Jesús aparece como un nuevo Moisés que se encuentra con Dios en un nuevo Sinaí. Otra coincidencia es el don curativo: en la noche de San Juan don Manuel curó a los enfermos (*véase* 120:62-78). Y, hay otros numerosos

9. Hay que mencionar que el día primero del año no es el día de Jesús sino de María.

dichos citados de la Biblia: «no juzguéis para que no seáis juzgados»<sup>10</sup> (SM 122:133-134), «dad al César lo que es del César» (SM 122:136-137), don Manuel le dice al bandolero «Mañana estarás conmigo en el paraíso» (SM 153:66) y «Nuestro reino, Lázaro, no es de este mundo...» (SM 151:12-13) Ligar los dos conceptos de ‘Salvador’ y ‘buscador’ parece muy extraño a primera vista. Sin embargo, la idea es la misma que la de la Biblia. Jesús tenía que luchar (la palabra griega es *agonía*<sup>11</sup>) para que pudiera conocerse a sí mismo y también su vocación. A pesar de su divinidad tenía que llegar a descubrir su identidad. No obstante sus últimas frases estaban llenas de duda y desesperación. Sin embargo, hay que destacar las diferencias también. Además de las citas bíblicas que puestas en boca de don Manuel, hay otras citas que son citas falsas, que no se encuentran en la Biblia: «todos los bandoleros son buenos» (SM 153:64-65) o «Yo no podría soportar las tentaciones del desierto» (SM 130:327-328). La única cita bíblica reiteradamente aparecida es: «Elí, Elí, lemá sabactani?» (Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?)<sup>12</sup> Es un motivo constante y quiere señalar que la *agonía* de Unamuno se funde con la *agonía* de Cristo. La relación mutua entre la fe y la duda dispone de una literatura abundante en la teología. Los que están opuestos en *San Manuel* son el acto de voluntad y el auténtico acto de fe. Según Donald Shaw, la raíz del problema y –de esta forma la diferencia entre uno y otro ‘salvador’– es la carencia de la gracia:

La inmortalidad personal lleva consigo la inmortalidad de toda la creación. La respuesta ortodoxa cristiana a este estado de conciencia, invoca el concepto de pecado como causa, de gracia como medio de escapar a sus consecuencias. Ninguno de estos conceptos ocupa un lugar significativo en el pensamiento de Unamuno; de ahí, buena parte de su heterodoxia, y también su principal diferencia respecto a Kierkegaard. Sin gracia, la fe es problemática. Para Unamuno, no se trata de un estado, sino de un esfuerzo dinámico creativo, una lucha: «fe agónica» (Shaw 81).

## 5. LOS PERSONAJES DE LA NOVELA

En cuanto a la relación hacia don Manuel hay un contraste entre los dos protagonistas (Ángela y Lázaro) y el resto del pueblo. En el primer caso el lector puede seguir las estaciones del acercamiento, los pasos del nacimiento de la relación interpersonal, mientras que en el caso del pueblo le parece la relación estable sin cambio o desarrollo. La falta de la relación interpersonal trae por resultado que la gente de Valverde de Lucerna se queda en un estado idílico, incluso falso, mientras que los dos protagonistas tienen la posibilidad de conocer al párroco a un nivel más profundo, o sea existencial. Simona –la madre de Ángela y Lázaro– está en la periferia ya que, después de la muerte de su hombre, dirige su vida completamente

10. Es importante destacar que esta cita es del sermón de la Montaña (Mateo 7, 1).

11. La palabra griega *αγωνία* significa ‘ejercicios físicos’ o ‘participación en juegos públicos’ destacando que conocer a sí mismo no es solamente una lucha embrutecedora sino un deber también.

12. Fuente bíblica: Mateo 27,46 y Marcos 15, 34.

hacia don Manuel. Sin embargo, el lector no siente que éste sea un cambio significativo: «Mi buena madre apenas si me contaba hechos o dichos de mi padre. Los de don Manuel, a quien, como todo el pueblo, adoraba, de quien estaba enamorada –claro que castísimamente–, le habían borrado el recuerdo de los de su marido. A quien encomendaba a Dios, y fervorosamente, cada día al rezar el rosario» (SM 116:20-25). Don Manuel era más importante para ella ya antes de que hubiera muerto su hombre.

La narradora, Ángela Carballino, aparece como una evangelista moderna quien nos cuenta la vida de su Salvador. Su nombre mismo, de origen griego es una sugerencia ya que significa 'la enviada'. Su misión es plasmar la vida de don Manuel. El lector puede seguir todo el proceso de su 'historia' desde su niñez hasta la muerte del párroco. Él es quien le da la vida: «fue mi verdadero padre espiritual, el padre de mi espíritu» (SM 116:9-11) comparado con el otro, con su «padre carnal y temporal» (SM 116:12). Si don Manuel aparece como Salvador, la figura de Ángela se interfiere con la de la Virgen: «Y salimos de la iglesia, y al salir se me estremecían las entrañas maternas» (SM 146:59-60). Ángela es la virgen-madre del párroco<sup>13</sup>. La maternidad sentida hacia el párroco es un elemento simbólico en su caso: «Cuando al officiar en misa mayor o solemne entonaba el prefacio, estremecíase la iglesia y todos los que le oían sentíanse conmovidos en sus entrañas» (SM 121:97-99). El organicismo afecta a la relación del tiempo y el lugar, lo que Bajtín llamó *cronotopo*<sup>14</sup>. Estos son cruces centrales en la novela cuando se revela algo esencial en cuanto a los protagonistas, es decir, cuando verdaderamente se encuentran con la figura central, con don Manuel. En el caso de Ángel el *cronotopo* es reflejado por el texto siguiente:

Salí de aquella mi primera confesión con el santo hombre profundamente consolada. Y aquel mi temor primero, aquel más que respeto miedo, con que me acerqué a él, trocóse en una lástima profunda. Era yo entonces una mocita, una niña casi; pero empezaba a ser mujer, sentía en mis entrañas el jugo de la maternidad, y al encontrarme en el confesionario junto al santo varón, sentí como una callada confesión suya en el susurro sumiso de su voz, y recordé cómo cuando, al clamar él en la iglesia las palabras de Jesucristo: «¡Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», su madre, la de don Manuel, respondió desde el suelo: «¡Hijo mío!», y oí ese grito, que desgarraba la quietud del templo. Y volví a confesarme con él para consolarle (SM 132:39-53).

13. El paralelismo de Cristo-María no es importante meramente por ser referencia a la representación de la relación de 'madre e hijo' sino éste representa la teología ascendente y descendente (véase UNAMUNO, Miguel de. *Diario íntimo*, Madrid: Alianza, 2001, p. 48.). Ésta es otra prueba de la circularidad y dialogicidad de la obra unamuniana.

14. «[...] la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.» (BAJTÍN, Mijail. Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela, *Teoría y estética de la novela*. Trad. KRIÚKOVA, H. S. y CAZCARRA, V. Madrid: Taurus Humanidades, 1991).

Después de muchas confesiones, esta vez lo llama «mi primera confesión». El uso del posesivo puede implicar que ésta es la primera confesión verdaderamente personal. Y ésta es la primera vez que siente «el jugo de la maternidad» en sus entrañas. Su maternidad espiritual se conecta con la maternidad carnal (la madre de don Manuel). En el mismo capítulo le revela a Ángela que él «no creía en el Demonio»<sup>15</sup> (SM 133:74) y éste es el punto cuando don Manuel y el paisaje se funden: «Leí no sé qué honda tristeza en sus ojos, azules como las aguas del lago.» (SM 134:103-104)<sup>16</sup> La realización de la verdad<sup>17</sup> era un proceso triste, pero la introduce en otro nivel existencial: «sentía sed de la vista de las aguas del lago, hambre de la vista de las peñas de la montaña... Empezaba yo a sentir una especie de afecto maternal hacia mi padre espiritual; quería aliviarle del peso de su cruz de nacimiento» (SM 134:115-122). Tras esta imagen literaria de *Pietà* la vida ya sigue de otra manera.

El carácter central de la novela es don Manuel mismo. Su figura representa la idea de la eternidad: la busca durante toda su vida; y su objetivo principal es: «hacer vivir a las almas de mis feligreses, para hacerlos felices, para hacerles que se sueñen inmortales» (SM 143:215-216). Y, logra su deseo: «sin esperar la inmortalidad los mantuvo en la esperanza de ella» (SM 166:73-74) Las honduras de su alma se ven a través de Lázaro. Es como si la esencia del Salvador pudiera percibirse solamente a través de un Lázaro, quien ya ha pasado los límites existenciales, es decir, quien ya tiene experiencia de la otra vida. El capítulo que trata 'el común secreto' es el sexto. Es la confesión más íntima de don Manuel, aquí se pueden ver sus inquietudes más profundas, su alma misma<sup>18</sup>.

Mira, parece como si se hubiera acabado el tiempo, como si esa zagala<sup>19</sup> hubiese estado ahí siempre, y como está, y cantando como está, y como si hubiera de seguir estando así siempre, como estuvo cuando empezó mi conciencia, como estará cuando se me acabe. Esa zagala forma parte, con las rocas, las nubes, los árboles, las aguas, de la Naturaleza y no de la Historia (SM 148:46-53)<sup>20</sup>.

15. Esta frase se halla exactamente en la mitad de la novela. Hasta este punto el lector encuentra sólo sugerencias, ej. «Después, al llegar a conocer el secreto de nuestro santo, he comprendido que era como si una caravana en marcha por el desierto, desfallecido el caudillo al acercarse al término de su carrera, le tomaran en hombros los suyos para meter su cuerpo sin vida en la tierra de promisión.» (SM 123:163-168). Sin embargo, de este punto en adelante el secreto ya está claro para el lector.

16. Éste está presente ya desde el principio de la novela: «llevaba la cabeza como nuestra Peña del Buitre lleva su cresta, y había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago.» (SM 116:31-33) Sin embargo, el lector fácilmente pasa por alto.

17. Es muy importante destacar el momento de la realización que funciona como un 'rite de passage': «Mira, Angelita, ha llegado la hora de decirte la verdad» (SM 141:165). Éste es ya otro nivel de narración, que está más cerca de don Manuel.

18. No se puede olvidar que no es una narración directa. Ángela nos narra lo que sabe de su hermano. Además, ya ambos (don Manuel y Lázaro) están muertos.

19. Según D. Shaw la zagala simboliza la vida intrahistórica (véase Shaw 96).

20. En el caso de Ángela podemos ver también esta suspensión del tiempo «no sentía yo pasar el agua del lago. Me parecía como si mi vida hubiese de ser siempre igual» (SM 164:15-16).

Lo que podemos ver aquí es una suspensión del tiempo en el paisaje. Éste es el punto cuando el paisaje de existencia se une con el tiempo subjetivo, es decir, con la intrahistoria: «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 substancia concebida al modo spinoziano» (Fernández-Turiénzo 128).

La construcción temporal completa de la novela es curiosa porque –a pesar de que la historia esté encajada dentro de un marco narrativo– la historia principal no tiene una estructura lineal: «un juego de piezas combinadas que conducen al mismo fin» (Rosendo 383). Naturalmente hay un hilo temporal lineal entre el principio y el fin de la novela, ya que la narradora tiene el objetivo de contarle al lector una historia, sin embargo, el tiempo interno no corre paralelamente con el tiempo de la narración. «La narradora cree «perfectamente natural detener su pensamiento en un punto cualquiera para luego, siguiendo un momento posterior del mismo hilo, iniciar una mera oración que, en rigor, es sólo una subordinada de la última escrita.»» (Gullón 332) Esta fragmentación se siente en una tensión entre la novela y el lector, quien tiene la impresión de no conocer algo importante para entender la novela completamente. La historia empieza como una narración retrospectiva y neutral, narrada por una persona real que –como narrador– está fuera de la novela, sin embargo el lector siente que la historia es incompleta. «En el momento de la muerte del párroco se revela el sentido de la villa sumergida» (Fernández-Turiénzo 124) que reinterpreta toda la novela. En cuanto a los tiempos debe destacarse que solamente la narración principal, es decir, el nivel de la narradora (Ángela a sus «más de cincuenta años» SM 165:49) está en presente, y todos los otros están en pasado. No obstante se usa imperfecto, un tiempo subjetivo, que sirve para acercar los diferentes niveles, porque –como ya antes he mencionado– el pasado no es algo lejano e independiente del presente, juntos crean una unidad. Desde este punto de vista se merece mencionar la abadía cisterciense que aparece en la novela. Ésta es la única que podemos ver del pueblo bajo del lago. A la vez aparece como un residuo de la Historia y como algo que le hace recordar al párroco la fe de su niñez y al hecho de que esta fe –como la abadía– hoy en día están sólo en sus ruinas. En la abadía aparecen ambos aspectos: el individual y el comunitario.

[...] de cuando en cuando se iba solo, orilla del lago, a las ruinas de aquella vieja abadía donde aún parecen reposar las almas de los piadosos cistercienses a quienes ha sepultado en el olvido la Historia. Allí está la celda del llamado Padre Capitán, y en sus paredes se dice que aún quedan señales de las gotas de sangre con que las salpicó al mortificarse (SM 128: 303-310).

Si intentamos ordenar las relaciones dentro de la novela, es obvio que la cantidad de tiempo externo, es decir, que pasa en la novela, está en proporción inversa con la calidad del tiempo interno. La madre de los hijos es la que conoce más tiempo a don Manuel, después viene en este orden Ángela, y sólo al último Lázaro.

No obstante, el que mantiene la relación más íntima con él es Lázaro, seguido por Ángela y solamente como última, su madre. La confesión de Lázaro sobre don Manuel es la siguiente: «Él me hizo un hombre nuevo, un verdadero Lázaro, un resucitado. Él me dio fe... fe en el consuelo de la vida, fe en el contento de la vida.» (SM 160:15-19) Si la figura de Ángela alude a la de la Virgen, en el caso de su hermano, la referencia al Lázaro bíblico es obvia. Lo que los liga es 'el común secreto' (SM 147:3). Don Manuel le devuelve su fe, pero no a través de palabras vacías sino a través de una *communio* con él: «Comprendí sus móviles y con esto comprendí su santidad» (SM 142:196-197).

La idea de la *communio* (comunidad) es de vital importancia para Unamuno, sin la cual es imposible entender su obra. Los encuentros auténticos, es decir, cada *cronotopo*, es un acto de hacer comunidad. La comunidad en *San Manuel* es Valverde de Lucerna. Frente a la aldea se pone el desierto, es decir, la soledad. Don Manuel tiene miedo de la soledad, de no hacer nada: «Con aquella su constante actividad, con aquel mezclarse en las tareas y en las diversiones de todos, parecía querer huir de sí mismo, querer huir de su soledad. «Le temo a la soledad», repetía» (SM 128:300-303). Esta dualidad se ve en el caso de los personajes también, su vida se interpreta a base de 'en la aldea' y 'fuera de la aldea': cuanto más ellos se acercan hacia su nivel, tanto crece su tiempo pasado fuera de la aldea (el pueblo y la madre: nada, Ángela: cinco años, Lázaro y don Manuel: no tenemos datos, pero probablemente muchos años). Esta cantidad de estar fuera del pueblo le ayuda a la persona a ver su fe desde fuera.

## 6. PAISAJE COMO METÁFORA

A continuación voy a destacar los elementos principales de la representación del paisaje que son importantes para entender su función como metáfora. Por su visión orgánica, sería imposible dar una interpretación constante de cada elemento. Su *Sitz im Leben* (interpretación actual) depende siempre del entorno. La aparición de los elementos principales (aire, agua, tierra, cielo, montaña, etc.) y –ya que nunca se ven separadamente– se interfieren: «...el cielo era un lago, y que ese lago tenía reflejos de la tierra sobre el que se redondeaba.» (*Andanzas* 297) El lago o la tierra como espejos que de esta manera multiplican la realidad son tópicos en la literatura. Esta imagen compleja del aire (el cielo), el agua (el lago) y tierra es un ejemplo típico de la unidad de los elementos en el mundo de Unamuno. En *San Manuel* el papel 'espejo' aparece no sólo en el paisaje sino entre los personajes también. Blasillo imita a don Manuel tan fielmente que origina el mismo resultado: «Luego Blasillo el tonto iba repitiendo en tono patético por las callejas y como en eco, el «Dios mío, Dios mío!, ¿por qué me has abandonado?», y de tal manera que al oírsele se les saltaban a todos las lágrimas, con gran regocijo del bobo por su triunfo imitativo» (SM 122:116-121). Sin embargo, Blasillo tampoco es un personaje constante. El vínculo entre don Manuel y él es muy fuerte, hay una comunicación no verbal entre ellos. Al principio Blasillo imita al párroco para lograr éxito que es

el triunfo. No obstante, al final Blasillo parece hundirse en 'honda tristeza': «Y en aquellos momentos Blasillo el bobo el que con más cuajo lloraba. Porque ya Blasillo lloraba más que reía, y hasta sus risas sonaban a lloros» (SM 152:55). Y el hecho de que mueren juntos simboliza la interdependencia de la fe y la razón. Además, los elementos no están sólo yuxtapuestos sino hay un dinamismo, una comunicación entre ellos. Un rasgo de la perspectiva orgánica es que los elementos no solamente dan juntos una totalidad, sino que cada uno implica ya una totalidad. «La entidad orgánica tiene su origen en la «semilla»; por lo que el todo, del que las partes derivan, ya está prefigurado desde el comienzo» (Rubia Prado 67). Esta totalidad es válida en el ámbito temporal también. En Unamuno el tiempo es orgánico: «No parece haber ni anteayer ni pasado mañana, sino un hoy perpetuo en que se funden, como en acorde, el ayer y el mañana inmediatos. Siempre es ahora.» (*Soñando el Peñón de Ifac*, O.C. I. 692). No obstante esta inmovilidad –que aparece muchas veces como silencio físico– no significa un silencio negativo, o sea, la falta del ruido, sino el primitivo, no dividido y profundo silencio (*véase* Csejtei-Juhász 214): «afanoso de librarse de la historia, acude a sumergirse en la naturaleza inmóvil, sin cambios.» (Unamuno Pérez 125) Por eso la relación del autor con el paisaje es muy íntima: «Que si un paisaje es –lo dijo Byron– un estado de conciencia, mi estado de conciencia es también un paisaje.» (*Soñando el Peñón de Ifac*, O.C. I. 691) Esta relación es bilateral, o sea mutua, lo que demuestra el diálogo constante.

En las novelas de Miguel de Unamuno apenas si hay paisajes e indicaciones geográficas o cronológicas. Y el autor mismo dice: «ello obedece al propósito de dar a mis novelas la mayor intensidad y el mayor carácter dramático posibles, reduciéndolas, en cuanto quepa, a diálogos y relato de acción y de sentimientos –en forma de monólogos» (*Andanzas* 52). Su convicción detrás de esta estrategia es que el paisaje visible funciona como un espejo especial que es capaz de demostrar la eternidad (lo invisible). Sin embargo lo hace no como un espejo en la vida cotidiana, de una manera rígida, sino la recrea. Cabe destacar la distancia que el autor toma en *San Manuel*. Elige un personaje femenino para narrador, incluso una mujer sencilla de poca formación que vive en el campo. Consecuentemente ver la eternidad por el paisaje no es un acto de descifrar según cualquier ley natural sino una actitud de mirar, contemplar y sentir: «El universo visible es una metáfora del invisible, del alma, aunque nos parezca al revés. ... La metáfora es el fundamento de la conciencia de lo eterno. Y la conciencia de lo eterno, el ansia de inmortalidad, es la esencia del alma racional. Alma racional y metafórica» (*Andanzas* 300-301)<sup>21</sup>.

21. La *figura 3* da una representación del funcionamiento complejo del *paisaje*, de la *eternidad* y del *yo* (ser humano).

### 6.1. *Valverde de Lucerna: pueblo y comunidad*

El pueblo es «una voz metonímica donde se puede leer tanto lugar como población» (SM 84) La división entre los personajes –por un lado, don Manuel, Lázaro y Ángela; por otro lado, la gente de Valverde– se refleja en la división espacial: el pueblo y la villa sumergida (la vieja abadía, el lago y la montaña). El pueblo representa la plena conciencia de la intrahistoria (SM 86), ya que –a pesar de las dicotomías– se realiza una unidad temporal y espacial: «su aldea perdida como un broche entre el lago y la montaña» (SM 118:40-41). Sin embargo, Valverde –como la historia– está muerta sin el individuo. El que sostiene al pueblo y así que le da fuerza al paisaje para ser metáfora es don Manuel: «y no era un coro, sino una sola voz, una voz simple y unida, fundidas todas en una y haciendo como una montaña, cuya cumbre perdida a las veces en nubes, era don Manuel» (SM 123:150-153).

### 6.2. *El lago como espejo*

El lago<sup>22</sup> aparece siempre junto con las ruinas de la vieja abadía. La simbología del agua es policroma ya que su significado, mejor dicho su connotación depende de su aparición. Puesto que el diálogo tiene un papel central en el sistema unamuniano, se refleja a nivel de los elementos de la naturaleza también. El agua puede ser solitaria (lago) o puede comunicarse con el mar a través de un río, o sea desemboca en él. En la novela aparece de ambas formas: agua corriente y también aguas estancadas o aguas muertas en otra palabra. El agua es un principio de la vida, y así Simona no es capaz de abandonarlo: «¡A mi edad, cambiar de aguas! ... no podría vivir fuera de la vista de su lago, de su montaña, y sobre todo de su don Manuel.» (SM 136:14-17) El lago se identifica con la realidad vital del pueblo en todas sus dimensiones: «en el fondo de este lago hay una villa sumergida y que en la noche de San Juan a las doce, se oyen las campanadas de su iglesia. ... –Y creo –añadía– que en el fondo del alma de nuestro don Manuel hay también sumergida, ahogada, una villa y que alguna vez se oyen sus campanadas» (SM 140:118-125). Es un elemento constante: «encontrará al lago y a la montaña como les dejó» (SM 131:18-19). El lago como espejo nos da la posibilidad de ver nuestra realidad de fuera y así que vernos a nosotros mismos también. Es decir, el individuo puede encontrarse con sí mismo. Este encuentro es el umbral de la trascendencia: «Es otro el lago que me llama; es otra la montaña. No puedo vivir sin él» (SM 161:48-49). Es obvio que aquí ya no se trata del lago y de la montaña sino de lo que ellos representan, lo importante es ‘él’, sin lo que no se puede vivir. El paso siguiente es identificar a don Manuel en este lugar. ‘Él’ representa aquí más bien el Salvador, o la eternidad misma. De esta misión recibe una parte Lázaro: «Era otra laña más entre las dos Valverdes de Lucerna, la del fondo del lago y la que en su sobre haz se mira; era ya uno de nuestros muertos de vida, uno también, a su modo, de

22. La dominancia del lago y de la montaña se refleja en su frecuente aparición: lago (43), montaña (20) (véase FERNÁNDEZ-SANZ 233).

nuestros santos» (SM 163:99-103). Sin embargo, el lago simboliza, incluso representa una constante tentación de suicidio para don Manuel aun siendo éste uno de los pecados más graves: «Un niño que nace muerto o que se muere recién nacido y un suicidio –me dijo una vez– son para mí de los más terribles misterios» (SM 126:234-236). Y, en el final de la novela se revela que el lago de Valverde de Lucerna se comunica con el mar: «...toda la verdad por amarga que sea, amarga como el mar a que van a parar las aguas de este dulce lago...» (SM 162:57-59). El lector casi hasta este punto final lo percibe como aguas estancadas porque los personajes lo ven así. La base de esto puede ser la actitud de don Manuel en la que 'la muerte' tiene una dominancia y por eso los otros aspectos se ignoran: «Aquí se remansa el río en lago, para luego, bajando a la meseta, precipitarse en cascadas, saltos y torrenteras, por las hoces y encañadas, junto a la ciudad, y así remansa la vida, aquí, en la aldea. Pero la tentación del suicidio es mayor aquí, junto al remanso que espeja la noche de estrellas, que no junto a las cascadas que dan miedo» (SM 147:24-30). Don Manuel le da aquí al lector una alegoría de la vida en la que el lago tiene el significado de una constante muerte (una ausencia desesperada).

En cuanto a las ruinas de la abadía cisterciense, como ya he mencionado, debe destacarse que representa el pasado desde dos puntos de vista: comunitario e individual. Estos dos aspectos son los básicos para don Manuel: «¿Cómo voy a salvar mi alma si no salvo la de mi pueblo?» (SM 129:321). La muerte voluntaria<sup>23</sup> aparece en la figura de Padre Capitán (del latín 'capitanus' significa 'jefe'). Nunca vemos que alguien del pueblo pasa por aquí con la excepción de Lázaro, es decir es un lugar santo como el monte de Sinaí en el Éxodo.

### 6.3. *Montaña como lugar del encuentro místico*

Al principio de la novela el lago y la montaña aparecen distanciados. Mientras el lago simboliza lo horizontal (la tradición, la superstición, el pueblo), la montaña es el signo de verticalidad (inmortalidad, fe, don Manuel). Después, esta distinción parece desaparecida. Unamuno identifica el lago con la intrahistoria. «El lago, pues abarca bastante más en su significado que el hecho de ser un simple reflejo de Valverde de Lucerna» (Díaz-Peterson 385). La simbología de la montaña es muy rica en la vida religiosa. La montaña aparece siempre como un lugar de acontecimientos místicos. El paralelismo de don Manuel con Moisés<sup>24</sup> y las abundantes citas de la Biblia le sugiere al lector varias connotaciones bíblicas (Isaías, Jeremías, Elías y Jesu Cristo). La fuente de todos los encuentros místicos es el encuentro con sí mismo, y eso sucede aquí también. El lago y la montaña le dan a don Manuel posibilidad de encontrarse a sí mismo. Su misión hacia los protagonistas es enseñarles a vivir: «Y él me enseñó a vivir, él nos enseñó a vivir, a sentir la vida, a sentir el sentido de la vida, a sumergirnos en el alma de la montaña, en el alma del lago,

23. La palabra 'mortificación' viene del latín 'mortem facere'.

24. véase n. 13.

en el alma del pueblo de la aldea, a perdernos en ellas para quedar en ellas» (SM 164:8-12).

La metaforización del lago y la montaña se capta en el modo de su trato. Ellos están personificados: «Y dile que encontrará al lago y a la montaña como les dejó.» (SM 131:18-19), «No mires tanto al lago» (SM 161:47). Estas frases son pruebas para poder decir que el lago y la montaña son tratados como seres de existencia, como personas. La preposición ha de usarse antes de objetos directos en el caso de personas o también si se quiere personificar el objeto.

#### 6.4. *Nieve-sueño-vida*

Antes de terminar hay que destacar una imagen constante de Unamuno que también aparece en *San Manuel* también: la nieve. Ésta está estrechamente relacionada con el paisaje en función solamente literaria: «La nieve es la gran niveladora, junta lo recto con lo circular, lo pobre con lo rico, y hasta lo vivo con lo muerto, pero tiene que caer en tierra para mantenerse, pues en el lago se disuelve al hacer contacto.» (SM 85) No obstante, la nieve –por su función ya conocida– puede aparecer a un nivel distinto también, es decir, al del paisaje: «a mis más de cincuenta años, cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos, está nevando, nevando sobre el lago, nevando sobre la montaña» (SM 165:49-51).

Con la nieve siempre aparece la idea del sueño<sup>25</sup>. El sueño está presente en la literatura ya desde la antigüedad y siguió teniendo valor literario a través de la Edad Media incluso hasta hoy. El párroco cita a «un gran doctor de la Iglesia Católica Apostólica Española», es decir, a Calderón (*La vida es sueño*). El sueño es un tópico en la literatura española y latinoamericana. En Jorge Luis Borges aparece con mucha frecuencia la problemática del ‘sueño’ y la ‘realidad’, incluso el de ‘la realidad del sueño’ y el ‘sueño dentro del sueño’. En *Las ruinas circulares* el protagonista (el hombre) sueña a un hijo y tiene miedo de que su hijo se dé cuenta de que él en la realidad no existe, hasta que el soñador mismo descubre que alguien está soñándolo:

Por un instante, pensó refugiarse en las aguas, pero luego comprendió que la muerte venía a coronar su vejez y a absolverlo de sus trabajos. Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.

En cuanto a la novedad de Unamuno debe destacarse la brevedad y la concisión: «¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño? (SM

25. Sin embargo, hay algunos lugares cuando aparece simplemente por semejanza de color, ej. «Cuando llegó la vez a mi hermano pude ver que don Manuel, tan blanco como la nieve de enero en la montaña, y temblando como tiembla el lago cuando le hostiga el cierzo, se le acercó con la sagrada forma en la mano...» (SM 140:138-142).

166:66-68). El espejo es otro tópico en la literatura moderna. No puede estar seguro el lector de que es la realidad la que ve o solamente su reflexión. En *San Manuel* éste sirve para ilustrar la coexistencia de la duda y fe.

## 7. CONCLUSIÓN

Es obvio que el paisaje con todos ‘sus ingredientes’ crean un sistema complejo y expresan la totalidad de la existencia. El lector tiene que leer con atención para poder seguir el cambio de sentido de los elementos. En el principio, el lector puede identificarlos fácilmente porque se revelan los sentidos de los elementos como únicos y constantes, sin embargo, cuanto se abren los niveles distintos de la interpretación –y de esta manera avanza el lector hacia la metáfora central– tanto se integran los elementos también en el sistema orgánico del autor. Este constante cambio de significado de los elementos es un recurso literario del diálogo narrativo. Esta técnica de palimpsesto sirve para representar los distintos niveles juntos dando así un carácter universal al horizonte de la obra. Tras las lecturas también se mantiene la búsqueda (*véase la figura 3*). El último paso es el colapso de los niveles narrativos, dejando el signo interrogativo: «Y yo no sé lo que es verdad y lo que es mentira, ni lo que vi y lo que sólo soñé» (SM 166:57-59) La duda existencial se formula aquí a nivel de la narración que requiere una respuesta individual. Como si toda la metáfora del paisaje sirviera para la expansión de la duda/búsqueda existencial de Cristo en la vida completa de don Manuel, y de este modo logra conectar los dos puntos finales de la vida en una imagen: ‘la cruz del nacimiento’.

## 8. BIBLIOGRAFÍA

- AZORÍN, José Martínez Ruiz. *El paisaje de España visto por los españoles*, Madrid: Renacimiento, 1917.
- CSEJTEI DEZSO – JUHÁSZ ANIKÓ. *Találkozások és törésvonalak*, Máriabesny?, Attraktor, 2005.
- CSEJTEI DEZSO: *A spanyol egzisztencializmus története, Unamuno és Ortega y Gasset filozófiájának f? kérdései [La historia del existencialismo español - Las preguntas más importantes de la filosofía de Unamuno y Ortega y Gasset]*. Budapest: Gondolat, 1986.
- CUDDON, J. A. *A Dictionary of Literary Terms*. Penguin Books, 1979.
- DÍAZ-PETERSON, Rosendo. ‘Leyendo «San Manuel Bueno, mártir» (La montaña que se convierte en lago)’, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 289-90, Madrid, 1975, pp. 383-391.
- . *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory* (ed. Irena R. Makaryk) Toronto: University of Toronto Press, 1993.
- FERNÁNDEZ-SANZ, Amable. ‘La «meta-antrópica» unamuniana en San Manuel Bueno, mártir, a la luz de los símbolos naturales’, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 17, Madrid, 2000, pp. 231-248. <<http://fs-morente.filos.ucm.es/publicaciones/anales/17/fsanz.pdf>>

- FERNÁNDEZ-TURIENZO, FRANCISCO. *San Manuel Bueno, mártir, un paisaje del alma*, Nueva Revista de Filología Hispánica, El Colegio de México, 1977.
- FRAYLE DELGADO, LUIS. *La lucha de Jacob*, Salamanca: Editorial San Esteban, 2006.
- GARCÍA LÓPEZ, JOSÉ. *Historia de la literatura española*, Barcelona: Vicens Vives, 2004.
- GULLÓN, RICARDO. *Autobiografías de Unamuno*, Madrid: Editorial Gredos, 1976.
- LÁZARO CÁRRETER, FERNANDO. De poética y poéticas, Madrid: Cátedra, 1990.
- MORÓN ARROYO, CIRIACO. 'San Manuel Bueno, mártir y el «sistema» de Unamuno', *Hispanic Review*, 32, Philadelphia, 1964, pp. 227-246.
- RUBIA PRADO, LA FRANCISCO. *Alegorías de la Voluntad. Pensamiento orgánico, retórica y deconstrucción en la obra de Miguel de Unamuno*, Madrid: Libertarias/Prodhufi, 1996.
- SHELLING, F. W. J. *Sistema del idealismo trascendental*, Trad. Jacinto Rivera de Rosales y Virginia López. Barcelona: Anthropos, 1988.
- SCHOLZ, LÁSZLÓ. 'Fortélyok (Unamuno és Borges)', *Pompeji*, Budapest, 1998, pp. 37-49.
- SERRANO, PONCELA. *El pensamiento de Unamuno*, México: FCE, 1953.
- SHAW, DONALD L. *La generación 98*, Madrid: Cátedra, 1989.
- UNAMUNO PÉREZ, MARÍA DE LA CONCEPCIÓN DE. *Miguel de Unamuno y la cultura francesa*, Acta Salmanticensia, Biblioteca Unamuno 14, 1991.
- UNAMUNO, MIGUEL DE. *Andanzas y visiones españolas*, Biblioteca Unamuno, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- . *Obras Completas (O.C.) I*, Madrid: Escelicer, 1966.
- . *Poesías*, Madrid: Cátedra, 1997.
- . *Niebla*, Madrid: Cátedra, 2002.
- . *Por tierras de Portugal y de España*, Biblioteca Unamuno, Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- . *San Manuel Bueno, mártir (SM)*, Madrid: Cátedra, 2005.
- VALDÉS, MARIO. *El diálogo como modelo ontológico*, in: UNAMUNO, Miguel de. *Niebla*, Madrid: Cátedra, 2002. pp. 11-22.

