

APROXIMACION AL FUNCIONAMIENTO DE
LAS VOCES NARRATIVAS EN «SAN MANUEL
BUENO, MARTIR»

AL plantearse el estudio de las voces narrativas en una novela, surge inmediatamente un problema, a nivel teórico, que es necesario resolver como paso previo, para evitar escollos entorpecedores de un claro entendimiento, para evitar malentendidos. Cuando en lo sucesivo empleemos las denominaciones "narrador" y "autor", estaremos aludiendo a realidades distintas, en las cuales profundizaremos.

No han sido pocos los autores, como Forster, que han identificado la persona del autor y el narrador. Al estructuralismo debemos la paternidad de esta distinción fundamental. Será Roland Barthes un autor que profundice en ella, diferenciando entre "creador", "autor implícito" y "narrador". El "creador" se correspondería con la persona física, con sus características personales. Esta persona se transformaría en "autor implícito" en tanto que artífice de una obra. El "narrador" sería el medio emisor del mensaje (tanto narrador como personajes son "seres de papel"). Esto le llevará a decir:

"Quien habla (en el relato) no es quien escribe (en la vida) y quien escribe no es quien existe" (1).

(1) Roland Barthes: "Introducción al análisis estructural del relato". Estudio incluido en el vol. "Análisis estructural del relato". Ed. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires, 1970, pp. 9-43.



Con respecto a la distinción entre los dos primeros, hay unas palabras del propio Unamuno en las que parece subyacer esa idea, pues traslucen una noción del autor como desprovisto de poder o voluntad ante la escritura, dominado por su creación, y así, separado de su personalidad como hombre viviente en el mundo:

"el Augusto Pérez de mi 'Niebla' me pedía que no lo dejase morir, pero es que a la vez que yo le oía eso —y se lo oía cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo—..." (2).

En cualquier caso, no vamos a profundizar en la problemática de esa coincidencia o disyunción entre "autor" y "autor implícito" u "hombre escribiente". Mantendremos, eso sí, pues no parece haber duda en ello, la distinción autor/narrador, sobre la cual trabajaremos, prescindiendo de aquella otra que tampoco aportaría nada de relevante interés al relato en sí. Un narrador y, distinto a él, un autor.

Ya en la novela que nos ocupa, la separación autor/narrador, presente en cualquier obra, es agrandada por Unamuno al colocar un narrador femenino. Esto es así para el lector al menos en principio, pues la obra reserva sus sorpresas.

La figura del autor, tanto hombre como "hombre que escribe", no se deja ver en el relato (se dejará ver en el último capítulo, pero hasta entonces no aparecerá y, por tanto, hasta que llega ese momento, la novela presenta en su linealidad una estructura narrativa a la que estamos aludiendo). El lector, aun cuando conoce apriorísticamente al autor, no encuentra datos que hagan asomar a éste tras la narradora. Podríamos hablar así de autor "objetivo", pues no emite juicios; sin embargo, profundizando en la apreciación, encontramos más conveniente la concepción de autor "ausente", desde el momento que no asume la palabra en el relato.

Conocida la persona del autor, va a considerar el lector como personaje de ficción, creado por Unamuno, a Angela, a través de la cual surgirá la narración, desde su ángulo de personaje participante en la acción, con las restricciones en cuanto a omnisciencia que esto comporta, quedando establecido un plano de equisciencia.

(2) Miguel de Unamuno: *"Cómo se hace una novela"*. Col. El libro de bolsillo, núm. 27. Alianza Editorial. Madrid, 1978. Pág. 107. En este mismo volumen figura la obra que nos ocupa, *"San Manuel Bueno, Mártir"*, y a esta edición harán referencia todas las citas que entresaquemos de la novela.



La sorpresa antes mencionada será la presentación final, cuando la novela estaría en sí concluida, del autor como transcriptor, desbaratándose la concepción adquirida del relato como ficción y quedando abierta la posibilidad de una obra "biográfica", en la cual se reducirían al mínimo esos elementos considerados ficcionales.

Evidentemente, todo es ficción novelésca. Pero Unamuno gusta de jugar así con los recursos y, por tanto, con el lector, el cual recibe ese inesperado dato de la "no autoría" unamuniana, aunque también, al tiempo, la sugerencia de la falsedad de esta última aportación, pues dirá el autor (editor, transcriptor o como lo consideremos):

"¿Que se parece mucho a otras cosas que yo he escrito? Esto nada prueba contra su objetividad, su originalidad. ¿Y sé yo, además, si no he creado fuera de mí seres reales y efectivos, de alma inmortal?" (3).

En contra de lo que sería tradicional, no aducirá Unamuno una procedencia más o menos verosímil del documento, no coloca datos sobre el hallazgo que lo hagan más probable, sino que opta por crear un secreto en torno a ello, secreto que no se desvela. También se aparta de lo tradicional la colocación de la advertencia al final: Son abundantes los ejemplos de este colocarse el autor como transcriptor. Ya en el *Quijote*, Cervantes maneja habilísimamente el recurso; recordemos que la historia del hidalgo figura en unos manuscritos, en árabe, cuyo autor es Cide Hamete Benengeli, traducidos para el novelista por un moro aljamiado; pero, al contrario de lo que aquí sucederá, Cervantes se servirá de esta presentación para introducir "acotaciones" en las que reflejar juicios u opiniones, salvando también su responsabilidad en los fallos o inconveniencias (será un autor "presente") (4). Es lo normal en estos casos colocar el aviso o advertencia al principio de la obra.

Todo lo expuesto corrobora el dato apuntado de la posible falsedad de una mera función transcriptor, contribuyendo a rebajar esa verosimilitud y

(3) *"San Manuel Bueno, Martir"*. Loc. cit. pág. 80. Apoyarían, además, estas palabras aquella idea expresada en un principio del autor carente de voluntad ante su creación literaria, idea del hombre distinto "hombre que escribe" (cf. págs. 13 y 14).

(4) Pueden verse en el *Quijote*, a modo de ejemplo, las líneas del prólogo en las que dice el autor: "...yo, que aunque parezco padre soy padrastro de D. Quijote..." (advertencia al principio). También resulta muy interesante al respecto el principio de la "Segunda Parte", cap. IX, donde figura el hallazgo de los manuscritos que faltaban. La edición consultada es: José Ballesta, editor. Buenos Aires, 1945. Dos volúmenes.



objetividad que, según Tacca (5), serían el fin perseguido con el recurso. Esa objetividad y verosimilitud se sustentarán mucho más en el hábil manejo del narrador y la coherencia en la presentación de la trama. Además, el propio autor-transcriptor, en sus palabras anteriormente citadas, ha puesto de relieve, en relación con el hecho de su participación en la obra con mayor entidad que la de simple transcriptor, que "eso nada prueba contra su objetividad, su originalidad".

Quedará turbada por completo, al aparecer esta nota final, la idea que el lector se había forjado, debiendo detenerse a considerar o desenredar la maraña que, en última instancia, crea en su mente el novelista, si bien esta será sólo relativa. Contactaríamos con la posición criptanilista del lector, que en su momento analizaremos.

Este autor que pretende eludir su presencia mostrando la obra como ajena, en la que únicamente habría intervenido para hacer unas mínimas correcciones a la hora de su publicación, entroncaría con la noción de "fautor" que presenta Oscar Tacca, según la cual:

"este autor-editor o transcriptor, más que un autor es un 'fautor', en el sentido policial y vagamente delictivo que ha adquirido la palabra. El autor recurre a la coartada, instiga, desaparece, actúa por delegación, vicariamente" (6).

Así mismo, tiene razón Tacca cuando afirma que: "En rigor no hay un autor imparcial y otro parcial, sino simplemente 'grados' de parcialidad" (7). Y en esos grados de parcialidad hemos de admitir que Unamuno logra un mínimo. Esto es así al menos en lo que, utilizando términos lingüísticos, a "estructura superficial", forma, concierne. En una "estructura profunda" o fondo, no cabe duda de que cuando Angela Carballino deja asomar en el relato juicios o sentimientos, está traduciendo toda una filosofía de la existencia, relacionada aquí estrechamente con las creencias religiosas, perteneciente al autor. Pero tomar ahora esta senda sería apartarnos del objetivo de este trabajo, tan distinto.

Cerraremos las notas concernientes al autor viendo como, en las tres

(5) Oscar Tacca: "Las voces de la novela". Biblioteca Románica Hispánica; Estudios y Ensayos, 194. Ed. Gredos. Madrid, 1978. Segunda edición corregida y aumentada. Pág. 39.

(6) Op. cit. pág. 38.

(7) Op. cit. pág. 40.



perspectivas que Tacca supone en la novela de autor-transcriptor (8), ocuparía ésta los últimos estadios:

Una primera perspectiva haría referencia a la "progresiva eliminación del autor", siendo sus etapas sucesivas la presencia en el prólogo, la novela sin prólogo y, finalmente, la "nota del editor". Este último será el caso de San Manuel Bueno, con las consideraciones sobre el caso ya apuntadas.

La segunda perspectiva tendría que ver con el "creciente afán de objetividad". Al igual que la anterior, con tres etapas: intervención del autor, el autor se limita a narrar y, por fin, niega ser tal, declarándose transcriptor. De nuevo encaja la novela en el último estadio, pero al respecto hemos apuntado arriba también la consideración particular que, en este caso, merece la obra.

Finalmente, la tercera perspectiva sería la "hipertrofia o extrapolación de los antiguos relatos enmarcados", que comprendería las historias insertadas en otra principal, pasando después por las narraciones con marco, para llegar al recurso de "los papeles encontrados y las peripecias de su hallazgo", suprimidas incluso estas "peripecias" en nuestra historia.

La figura del narrador se nos presenta identificada con el personaje Angela Carballino. Estamos pues ante un relato en primera persona.

A pesar de esa coincidencia entre narrador y personaje, es necesario delimitar ambos para introducirnos en el funcionamiento de las voces narrativas. Tomamos unas palabras de Tacca que nos parece corroboran claramente dicha necesidad:

"Básicamente, la voz del narrador constituye la única realidad del relato. Es el eje de la novela. Puede que no oigamos en absoluto la voz del autor ni la de los personajes. Pero sin narrador no hay novela".

"Un leve esfuerzo de abstracción permite distinguir entre autor y narrador (...) Mayor esfuerzo exige distinguir —cuando coinciden— narrador y personaje. Ambas figuras se superponen, aunque no se confunden. Por eso es importante conservar intacta la imagen del narrador. El que habla en tales casos es, naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes" (9).

(8) O. Tacca: op. cit. pp. 56-57.

(9) O. Tacca: op. cit. pág. 69.



En la presentación de este narrador (o narradora) es fundamental el empleo del tiempo. El presente del narrador cuando se da a conocer es posterior al presente de la historia narrada. Precisamente el presente del narrador es el que motiva la utilización continua del indefinido, para no perder esa idea de una historia pasada, para evitar que la confundamos con el presente. Además de esto, en la linealidad de la historia, aparecerá en ocasiones un salto al presente del narrador, patentizándose más la diferenciación temporal. Podemos encontrar estos saltos al presente, por ejemplo:

"Y hoy el pobre Perote, inválido, paralítico, tiene como báculo..." (pág. 13).

"Y más tarde, recordando aquel solemne rato, he comprendido que..." (págs. 24-25).

"Y ahora, al escribir esta memoria, me digo:..." (pág. 50).

Como vemos, son casi todos juicios hechos sobre lo relatado, juicios que no se habría podido permitir sin mediar entre los sucesos y su reflexión un período relativamente amplio de tiempo.

Lógicamente, una vez concluida la historia, vuelve el narrador a su presente (capítulos veintidós y, sobre todo, veintitrés), cerrando así lo que cabría considerar "marco" del relato. Y es importante señalar como hay en ello una insistencia constante en un *ahora* que se repite sin cesar cuando Angela abandona la narración del pasado y toma su presente. Al tercero de los ejemplos recién citados, que confirmaría lo expuesto, podemos añadir:

"Y ahora, al haber perdido a mi San Manuel, (...), ahora es cuando me doy cuenta de que he envejecido..." (pág. 75).

"Y ahora, al escribir esta memoria,..." (pág. 76).

"Y al escribir esto ahora, aquí,..." (pág. 78) (10).

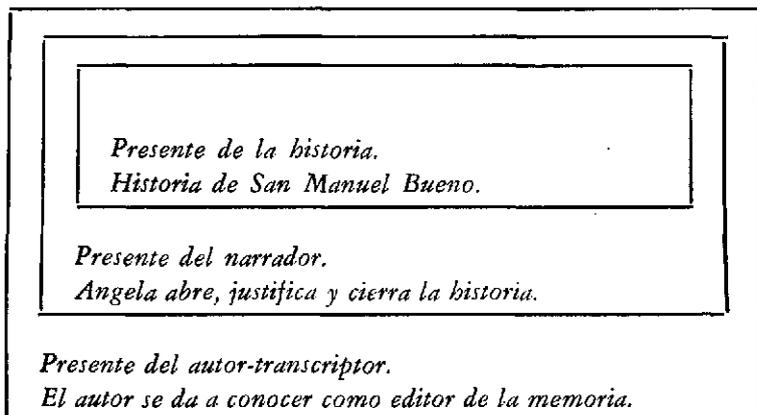
No obstante todo lo dicho, se complicará más todavía el juego temporal. Se dan, en efecto, el presente del narrador y el presente de la historia. Pero

(10) Hemos de reclamar la atención sobre el hecho de que esta misma construcción va a aparecer en palabras del autor-editor, en el último capítulo: "Y ahora, antes de cerrar este epílogo..." (pág. 81). Lo cual sería otro dato para añadir a la sólo relativa intención de Unamuno por separarse de la historia y figurar como transcriptor. Reforzaría también sus propias palabras, ya citadas, de unas líneas antes: "¿Que se parece mucho a otras cosas que yo he escrito?".

Así mismo, estas citas ponen de manifiesto un hecho que estudiaremos más adelante: la presencia en el relato del acto de la escritura.



al igual que hemos visto en el ámbito del autor, también el último capítulo introduce una nueva situación temporal: el presente del narrador resulta ahora anterior al recién aparecido presente del transcriptor. Aparecen, pues, tres escalones de temporalidad, relacionables quizá con un posible doble "marco". La presentación del autor-transcriptor establecería un primer marco más difuso o amplio (hipertrofiado o extrapolado acaso, tal y como más arriba dijimos que lo veía Tacca. Cf. pág. 17). El segundo marco, interior al primero, vendría representado por la aparición de Angela en su presente de narradora, sobre todo al principio y al final de la historia, con la justificación de ésta. Tal vez el siguiente esquema sea clarificador de lo expuesto:



Conocida la posición temporal del narrador y su identificación con el personaje a la hora de narrar, nos hemos colocado ante la perspectiva de la narración desde un primer momento. Esto confirma la opinión de Tacca en el sentido de que:

"... una historia o una aventura cualquiera puede sernos transmitida por el que la ha vivido, por quien la ha escuchado de otros, o por quien la ha inventado".

"... desde sus primeras líneas todo relato insinúa su perspectiva" (11).

En tanto que se adopta el punto de vista, queda eliminada la posibilidad de un autor omnisciente, pues el narrador identificado a un personaje no

(11) Op. cit. pág. 23.



puede ver o saber más que éste. O bien, como aquí sucederá, recurrir a un segundo narrador o informador. La opción del autor ha sido que su narrador cuente desde el personaje, y, por tanto, saber lo que el personaje; ni omnisciencia ni deficiencia de información. No parece haber otra posibilidad cuando el narrador está introducido en la historia, cuando narra en primera persona. No obstante, demuestra Tacca en su obra que sí pueden presentarse esas otras posibilidades (12).

En el relato central, la narradora cede a menudo la palabra a los personajes. Pero esto no sucede de modo inopinado, sino que guarda una estructuración. Así, en los capítulos iniciales la intervención de Angela es mucho más abundante que la introducción del diálogo, lo cual es debido a que en ellos se lleva a cabo la presentación de la personalidad de don Manuel y la "puesta en situación". Al principio del capítulo octavo aclara esto el propio narrador:

"He querido con estos recuerdos, de los que vive mi fe, retratar a nuestro don Manuel tal como era cuando yo, mocita de cerca de dieciséis años, volví del colegio de religiosas de Renada..." (pág. 28).

Los capítulos ocho y nueve podrían considerarse de transición, para dar paso en el diez a Lázaro, personaje fundamental en el resto de la historia. Al igual que en los primeros capítulos, hay también ahora un principio con predominio de la narración para presentar su personalidad.

La aparición del hermano de Angela, Lázaro, traerá consigo la aportación de datos desde una segunda perspectiva o punto de vista. Lázaro es ese segundo informador o narrador al que habíamos aludido antes. Su presencia entraría en relación con esa "pluriperspectiva" o "estereoscopia narrativa" de que habla Tacca (13). No se trataría tanto de una *pluriperspectiva* como de una *biperspectiva*. Toda una serie de noticias aportadas mediante Lázaro que Angela (personaje-narrador) no habría podido conocer, y cuya presencia parecerá, en principio, un desliz hacia la omnisciencia; sólo al final de su relato nos aclara la narradora (como al final también se nos presenta el autor-transcriptor de la obra) que proceden de las *notas* dejadas por su hermano. Y subrayamos la aparición de esas notas, pues van a suponer, conectando con lo visto del autor-editor o transcriptor, la presentación de Angela en estos capí-

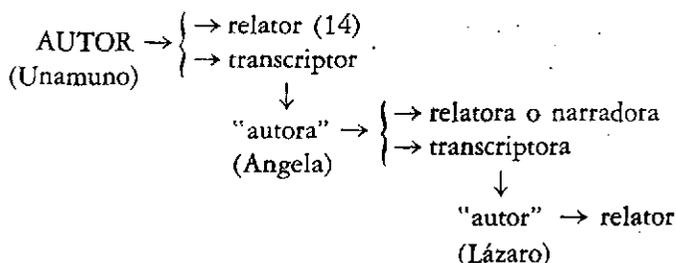
(12) Op. cit. págs. 87-95.

(13) Op. cit. págs. 96-97.



tulos como "autora-transcriptora". A veces, no son las notas, sino el relato hecho por su hermano o el diálogo entre ambos lo que transcribe Angela. Siendo así, también cabría hablar de una función transcriptora antes de conocer el dato de las notas. Pero esto resulta más difícil de aceptar ya que existe una gran diferencia entre "transcribir" unos papeles y "reconstruir" una conversación o un relato.

Vemos entonces como Unamuno, que se nos presentará al final como "fautor", hace que la figura de su narradora adopte esa misma personalidad, con lo cual la combinación de los elementos, autor, relator, transcriptor, personaje, se complica mucho más. Se da en Angela la doble faceta: por una parte, presentada como autora-relatora, y, por otra, como autora-transcriptora, con la introducción de un nuevo relator:



No se trata, sin embargo, de una pluriperspectiva o biperspectiva en su sentido exacto, dado que cuando aparece Lázaro la figura de Angela no se borra por completo; es decir, no son dos personajes que aportan datos desde sendos puntos de vista, no es la incorporación de pruebas sueltas, sino que la primera narradora está presente, es el cauce de la información tomada del otro narrador. Con respecto a la narración de Lázaro, la figura de Angela sería la de una autora-transcriptora "presente", en tanto que asume la palabra, a pesar de que lo haga de un modo objetivo. Veamos un ejemplo:

—¡Qué hombre! —me decía—. Mira, ayer, paseando a orillas del lago, me dijo: 'He aquí mi tentación mayor'. Y como yo le interrogase con la mirada, añadió: 'Mi pobre padre,...' (pág. 52). (El subrayado es nuestro).

(14) Introducimos en el autor (Unamuno) la faceta de relator, ya que nos parece estar presente, aunque en grado mínimo, en el episodio que refiere "el versillo noveno de la Epístola del olvidado apóstol San Judas" (pág. 81).



En otro orden de cosas, un nuevo punto sobre el que cabe incidir es el concerniente a la presencia en el relato del hecho de la escritura, lo que nos pondría en relación con los casos de "fenomenicidad" y "numenicidad" (15), según el narrador haga referencia a una conexión directa entre el libro y la escritura, o bien prescindida de dicha referencia.

Resulta obvio que nos encontramos ante un caso de "fenomenicidad". Son abundantes las alusiones al acto de la escritura (cf. ejemplos de las páginas 17 y 18 y cita 10), "ella es un acto real, que tiene lugar en un espacio y un tiempo bien determinados. Dentro del relato, están las circunstancias mismas de su escritura" (16). Aún más, ya en las primeras líneas, la escritura se muestra como un fin perseguido, resultado que motivan unas determinadas circunstancias:

"Ahora que el obispo de la diócesis de Renada, (...), anda, a lo que se dice, promoviendo el proceso para la beatificación de nuestro don Manuel, (...), quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión..." (pág. 7).

Entrando ahora a considerar el ámbito de los personajes, podemos tomar, en una primera aproximación, el doble enfoque presentado por Tacca (17), según el cual distinguiríamos entre: por un lado, el personaje como tema, como centro del mundo explorado, y, por otro lado, el personaje como técnica, como medio para explorar ese mundo.

Si aceptamos este planteamiento, encuadraremos en el primer enfoque —el personaje como tema— a don Manuel. No cabe duda de que él se presenta, al menos en un primer nivel, como centro del relato. Y, a su lado, habría que colocar otro personaje que, si bien no pudiera parecer tal, pensamos es fundamental junto a él. Nos estamos refiriendo al pueblo, mostrado en más de una ocasión como ente unitario, personaje "colectivo" si se quiere (en el que tendrían puntos de intersección Angela y Lázaro). Incluso nos atreveremos a afirmar que, a menudo, no es tanto don Manuel el centro del relato sino en cuanto confluencia con el pueblo, identificación de éste con aquél. El pueblo, como un único elemento, se va a identificar con el sacerdote, al igual que sucederá con otros personajes más "concretos". Ese proceso de identificación del pueblo con don Manuel es un eje fundamental en la

(15) O. Tacca: op. cit. págs. 113-130.

(16) O. Tacca: op. cit. págs. 117-118.

(17) Op. cit. pág. 131.



significación del texto. Citaremos algunos ejemplos que pueden confirmar esa actuación del pueblo como personaje:

"Y el pueblo, al ver llorar a don Manuel, lloró, diciéndose: ¡Cómo le quiere!" (pág. 44).

"El pueblo todo observó que a don Manuel..." (pág. 60).

"Todo el pueblo la veía llegar" (pág. 64).

"...todo el pueblo sintió que su santo había entregado su alma a Dios" (pág. 68).

"El pueblo todo se fue en seguida a la casa del santo a recoger reliquias,..." (pág. 68).

Fijémonos en la continua aparición del adjetivo "todo" junto al sustantivo "pueblo", que contribuye a ratificar la visión expuesta del último como ente unitario, y su actuación como tal.

En el segundo enfoque —el personaje como medio—, habría que incluir a Angela Carballino y a su hermano Lázaro. Está clara su faceta mediadora para el conocimiento de la historia del sacerdote.

Pensamos que se puede admitir esta presentación, siempre y cuando se prescinda en ella de toda rigidez. Un personaje que sea "tema" puede, en mayor o menor grado, tener una actuación como "medio", y viceversa. De ahí que hayamos aludido a la "faceta" mediadora de Angela y Lázaro, y no a su "papel" mediador.

En otro plano, Tacca hará referencia también a una proclamación de independencia de los personajes por parte de los novelistas (18), y entre los autores que cita figura Unamuno. En efecto, parece estar claro en la novela ese afán del autor por separarse de sus personajes en el relato. Así, el hecho de presentarse como mero editor, apoyado por estar colocada la advertencia de ser tal al final. Aunque, como ya vimos ampliamente al tratar la figura del autor, quizá no sea del todo así, pues él mismo "reconoce" la posibilidad de su autoría (cf. pág. 15). Mucho más palpable será esta constatación en otras obras suyas, y parece tópico citar el caso de "Niebla", en la que el protagonista, Augusto Pérez, llegará a enfrentarse con el autor. Da lugar este enfrentamiento a la aparición de toda una problemática enraizada con esa independencia de los personajes:

(18) Op. cit. 132-133.



"...mire usted, mi querido don Miguel, no vaya a ser que sea usted el ente de ficción, el que no existe en realidad, ni vivo ni muerto; no vaya a ser que no pase usted de un pretexto para que mi historia, y otras historias como la mía corran por el mundo. Y luego, cuando usted se muera del todo, llevemos su alma nosotros" (19).

La creación va a desbordar al creador, en base a que ella posee lo que éste busca cuando la engendra: trascendencia, eternidad. Pero incluso el autor no es responsable de sus personajes; se declara inocente en cuanto a lo que ellos son. El autor es un "esclavo" de su personaje, al que busca para tratar de obtener en él esa trascendencia:

"Y el pobre Cervantes, que es algo más que un pobre cadáver, cuando al dictado de Don Quijote escribió el relato de la vida de éste, buscaba no morir" (20).

Don Miguel, al hacer su obra se está creando en ella. Vida y obra confluyen en la esperanza de que ésta lleva hacia la inmortalidad el alma del poeta. En este sentido, a la anterior cita de "Niebla" podemos conectar estos esclarecedores versos:

.....
¡Comer y trabajar, no! Quiero y hago
mi obra, esto es, mi vida, mi fe abona
—mi obra al borde del común estrago—

sólo espero de Tí —; Señor, perdona!—
des a mi vida, des a mi obra en pago
una muerte inmortal como corona. (21)

En fin, para Unamuno, los personajes de ficción son tan reales como las personas "históricas", que no existen para nosotros sino en tanto las creamos.

(19) Miguel de Unamuno: "Niebla". Col. Austral, 99. 13.^a edición, Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1971. Pág. 162.

(20) Miguel de Unamuno: "Cómo se hace una novela". Loc. cit. pág. 107.

(21) Miguel de Unamuno: son los dos tercetos pertenecientes al soneto "Contestando a la llamada del Dios de España que tiene su trono en Gredos". Obras Completas, vol. VI. Ed. Escelicer. Madrid, 1969, pág. 721.



Todo el Universo será según uno mismo lo cree. Al igual que cada cual crea el mundo, el poeta crea su personaje, se une a él, que ya estaba ahí antes. En esto encuentran justificación las "extrañas" afirmaciones sobre el ruego de Augusto Pérez que oía "cuando lo estaba, a su dictado, escribiendo", y sobre Cervantes "cuando al dictado de Don Quijote escribió el relato de la vida de éste" (22). Y esa creación del mundo y de los personajes supone la propia creación del poeta :

"He dicho que nosotros, los autores, los poetas, nos ponemos, nos creamos en todos los personajes poéticos que creamos, hasta cuando hacemos historia, cuando poetizamos, cuando creamos personas que pensamos que existen en carne y hueso fuera de nosotros. ¿Es que mi Alfonso XIII de Borbón y Habsburgo-Lorena, mi Primo de Rivera, mi Martínez Anido, mi conde de Romanones, no son otras tantas creaciones mías, partes de mí tan mías como mi Augusto Pérez, mi Pachico Zababide, mi Alejandro Gómez y todas las demás criaturas de mis novelas? Todos los que vivimos principalmente de la lectura y en la lectura, no podemos separar de los personajes poéticos o novelescos a los históricos. Don Quijote es para nosotros tan real y efectivo como Cervantes, o más bien éste tanto como aquél" (23).

Centrándonos en la figura de Angela, la objetividad y autonomía del personaje en relación con el narrador al que se le ha hecho coincidir es perseguida mediante el recurso del desdoblamiento de ambos; pero sin perder su identidad. Se trata del recurso ya estudiado del doble tiempo: presente del narrador y presente de la historia (cf. págs. 17 y 18). El narrador figura en esa historia como personaje.

"El personaje cuenta hechos de su pasado, pero contemplados con la relativa 'ajenidad' que impone el tiempo. Sobrevive, naturalmente, el apego de la propia identidad, pero hay el desapego de la distancia temporal" (24).

(22) Unamuno: "Cómo se hace una novela". Loc. cit. pág. 107. En esta concepción, el personaje no sólo es independiente, sino que es él quien guía al autor.

(23) Unamuno: "Cómo se hace una novela". Loc. cit. pág. 129.

(24) O. Tacca: op. cit. pág. 138.



Es el mismo procedimiento empleado por Ricardo Güiraldes en "Don Segundo Sombra". Pero, mientras que éste cederá por completo la palabra al narrador, Unamuno opta por darse a conocer con el disfraz de editor. Observemos un ejemplo en el que se muestra la citada separación temporal en la obra de Güiraldes:

"Pero no quiero hablar de todo eso en estas líneas de alma sencilla. Baste decir que la educación que me daba Don Leandro, los libros y algunos viajes a Buenos Aires con Raucho, fueron transformándome exteriormente en lo que se llama un hombre culto" (25).

Se plantea, en cuanto a este personaje-narrador, una cuestión incierta: ¿Su papel es de protagonismo, secundario, o mero contemplador? Eliminar la tercera posibilidad es algo que parece bastante claro. Sin embargo, ¿es protagonista este narrador, o tiene sólo un papel secundario?

En principio, el protagonismo parece recaer sobre don Manuel. Pero sería necesario preguntarse si, en gran medida, la novela deja de ser el relato de la vida de un personaje para aparecer como la evolución del estado de pensamiento, de la visión de la realidad, —ese "caos del yo interior"— que tiene lugar en Angela (y también en los demás personajes, pero desde la perspectiva de la narradora); en ello sería fundamental la presencia del sacerdote, mas muy rebajado, casi anulado su protagonismo.

Tal vez sea adecuado acudir aquí a un fenómeno que va a tener lugar entre los personajes: el contagio de personalidad con la de don Manuel, una identificación con él. En efecto, veamos unas citas bastante significativas:

Don Manuel: *"...mi monasterio es Valverde de Lucerna"* (pág. 27).

Angela: *"...volví del colegio de religiosas de Renada a nuestro monasterio de Valverde de Lucerna"* (pág. 28).

Angela llega a actuar como confesora de don Manuel; de quien son estas palabras: *"...no se ya lo que me digo desde que estoy confesándome contigo"* (pág. 51).

(25) Ricardo Güiraldes: "Don Segundo Sombra". Biblioteca Clásica y Contemporánea, 49. 36.ª edición. Ed. Losada, S. A., Buenos Aires. 1975. Pág. 184.



Este proceso de absorción o identificación no se ceñirá a los dos personajes, sino que adquirirá una máxima amplitud. Se presentará en el pueblo todo:

"...volví a mi Valverde de Lucerna. Ya toda ella era don Manuel; don Manuel con el lago y la montaña" (pág. 12).

Y muy significativo será también en otro personaje: Blasillo el bobo, el cual alcanzará una identificación total. Así, cuando al sacerdote empiezan a faltarle las fuerzas y el llanto aflora por el menor motivo

"...en aquellos momentos era Blasillo el bobo el que con más cuajo lloraba. Porque ya Blasillo lloraba más que reía, y hasta sus risas sonaban a lloros" (pág. 60).

Cuando don Manuel muera, Blasillo morirá con él:

"...todo el pueblo 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 que enterrar dos cuerpos" (pág. 68).

En fin, encierran una gran significación al respecto las palabras de la narradora al cerrar su "memoria":

"...nevando sobre las memorias de mi padre, el forastero; de mi madre, de mi hermano Lázaro, de mi pueblo, de mi San Manuel, y también sobre la memoria del pobre Blasillo, de mi Blasillo, y que él me ampare desde el cielo" (pág. 78).

Si bien, para nosotros, la balanza del protagonismo parecería inclinarse hacia el lado del Santo, pensamos que tampoco dejaría de ser aceptable la consideración de un doble protagonismo, desde planos distintos que confluyen.

Un último punto en el que nos vamos a detener, con relación a los personajes, es la cesión de la palabra a éstos por parte del narrador. Este hecho se va a presentar muy frecuentemente. Haremos uso, sin embargo, de una cita de Kayser, a la que Tacca alude repetidas veces, para expresar nuestra opinión, pues coincidimos plenamente en que:



"por mucho que diferencie las voces, el narrador permanecerá siempre en el primer plano de la audición y de la conciencia" (26).

La del destinatario es una figura que la moderna crítica ha puesto de relieve. Parece evidente que la obra es tal en cuanto existe un lector. Es más, la obra no lo es del autor, sino del lector, y será distinta para cada uno de ellos. Es innegable que ha nacido de un autor, el cual nos la ofrece, y que él impone su código creacional, su camino en la creación. Yo tengo necesariamente que colocarme en ese código, pactar con el autor, o rechazar la creación. Pero, una vez establecido el convenio, la obra será esa que yo haya leído, y podrá no coincidir con la que el autor haya escrito (o pensado escribir), o no coincidir con la que otros hayan entendido. De hecho, no ha de coincidir. Sería absurdo pensar que una misma obra dijese unas mismas cosas a distintos lectores. La creación sólo es la que yo 'recreo' al leerla (27).

Aparece, sin embargo, siendo constituyente de la obra, la figura de un lector o destinatario "ideal", que puede ser interno o externo. No existe un destinatario interno en la obra que nos ocupa. Sí un destinatario externo, indefinido, pero presente en la mente de la narradora, en su faceta de "autora" de la memoria; es un destinatario que se diluye en la duda, pero en el cual piensa Angela al abrir y cerrar su narración:

"...quiero dejar aquí consignado, a modo de confesión y sólo Dios sabe, que no yo, con qué destino..." (pág. 7).

"Pero aquí queda esto, y sea de su suerte lo que fuere" (pág. 79).

Y estará presente así mismo en la mente del autor-transcriptor. También será indefinido, pero con una determinada caracterización:

"...antes de cerrar este epílogo, quiero recordarte, lector paciente..." (pág. 81).

Destinatario externo que, por otra parte, es intrínseco a toda obra, con mayores o menores especificaciones.

(26) W. Kayser: *"Interpretación y análisis de la obra literaria"* 4.^a edición. Ed. Gredos, Madrid, 1961. Pág. 241. Ver O. Tacca: op. cit. págs. 13 y 22.

(27) La situación del lector ante la obra es muy similar a la que veíamos en el autor (cf. folio 14). El propio Unamuno ve un funcionamiento recíproco: "...buscamos no morirnos; yo no moriré en tí, lector que lees, y tú no morirás en mí que escribo para ti esto". (*"Cómo se hace una novela"*, loc. cit. pág. 107).



Entrando en relación con las nociones de "autor-relator" y "autor-transcriptor", distinguirá Tacca entre un destinatario "descodificador" y otro "criptanalista" (28). El primero lo será porque tiene un conocimiento previo del código del mensaje. En el segundo caso, el código es desconocido, y el destinatario se esfuerza por conocerlo. Sin embargo, en nuestra novela, a pesar de su entronque con las de autor-transcriptor, no hay un ajuste a esta distinción. El destinatario va a recibir la novela en un primer momento como si fuese de autor-relator. Se encontrará después con la sorpresa, para ese código que parecía claro, de que el narrador es, al tiempo, transcriptor, y esto le hará, ahora sí, replantearse su esquema y actuar como criptanalista. Pero, en el último capítulo, de nuevo se vendrá abajo el segundo esquema, haciéndose otra vez necesaria la función de criptanalista.

No obstante lo dicho, pensamos que ese código de la creación no lo posee el lector en ningún caso a priori, sino que lo va adquiriendo más o menos rápidamente en el transcurso de su lectura, y, hasta que lo ha asumido, su labor ha sido de criptanalista, no descodificadora.

(28) O. Tacca: Op. cit. págs. 164-165.

