

UNAMUNO Y BERGMAN: DOS CRISIS DE FE CRISTIANA*

*José de Jesús Barba Martín***

Para Jeannine, Marie Claire, Isabel y Patricio

RECEPCIÓN: 8 de agosto de 2023.

APROBACIÓN: 9 de agosto de 2024.

DOI: 10.5347/01856383.0150.000313533

Introducción

En un artículo publicado a principios del siglo xx Edouard Stropeno, profesor de la Sorbona, recuerda la fuerte impresión que “*la grande école Wellesley*” causó en las personalidades francesas que acompañaron al escultor Bertoldi al presentar la Estatua de la Libertad al pueblo de los Estados Unidos. El entonces presidente de la Universidad enfatizó “*le bon esprit*” de los estudiantes: “entregados a sus estudios, obedientes a la administración, llenos de cordialidad en sus relaciones...” “*cettes jeunes filles sont admirables par leur tenue et leur caractère*”. De acuerdo con el testimonio del más antiguo y eminente de los alumnos de Wellesley —escribe el profesor Stropeno—, “nunca se ha presentado la menor irregularidad, ni el menor rastro de escándalo [...] a pesar de las fiestas frecuentes [...] a las que los estudiantes de Harvard reciben constantes invitaciones”.

En esa época —de acuerdo con el escritor— el Sánscrito y el Griego Clásico eran más importantes en la Universidad que los deportes. El profesor Stropeno celebra que Wellesley se haya tomado tan en serio aquel

* Trad. por Erik Miranda Valero.

** Profesor jubilado del Departamento Académico de Estudios Generales, ITAM.

consejo de Moliere: *Il est bon qu'une femme ait clartés de tout* (es conveniente que la mujer tenga ideas claras en todo).

En todo caso, y más allá de la condescendencia subyacente en la cita de Moliere, busco ofrecerles, si no las “clartés” que Moliere esperaba, por lo menos algunos destellos de interpretación en torno a la magistral novela de Unamuno que ya habrán leído, y que nos reitera una de las preocupaciones espirituales más importantes y sustanciales en la vida del autor. Quisiera comentar primero el trabajo de Unamuno para después sugerir y, de ser posible justificar, una cercanía temática e ideológica entre la *novelette* del español y un film corto de Bergman que, de acuerdo con la opinión del propio director, es también una obra maestra.¹

Respecto de mi propósito, puede ser relevante la observación de Penélope Houston respecto a que “nada es más seductor para el crítico que la tentación de encontrar un plan uniforme en la obra de un artista, especialmente si nadie más lo ha notado antes”.²

Se podría agregar que la tentación de encontrar paralelos y vincular obras diversas es tanto mayor cuando se trata con medios artísticos distintos, cuando los “géneros” literarios son diferentes, las personalidades distantes entre sí, sus ocupaciones, patrias y costumbres remotas; sus filosofías aparentemente alejadas; y más aún, cuando la interpretación de sus creaciones puede ser acaso, engañosa; y, en ocasiones, ignora directrices internas.

En consecuencia, debemos estar conscientes de que corremos el riesgo de ser injustos con cualquiera de los artistas que componen la línea imaginaria de nuestra reflexión, o aún con ambos, no solo por causa de algún equívoco en la comprensión de sus respectivos mensajes, sino también como consecuencia del acto mismo de tomar en consideración creaciones destinadas a manifestaciones artísticas distintas e independientes como son la literatura y el cine, cuyas simas estéticas podrán ser las mismas, pero cuyos medios para llegar al intelecto y al corazón de su audiencia son totalmente diferentes. El proceso no es el mismo. El propio

¹ John Simon, *Ingmar Bergman directs* (Nueva York: Harcourt Brace Jovanovich Inc., 1972).

² Dan R. Nelson, *Ingmar Bergman: The search for God* (Boston: Boston University Broadcasting and Film Division, 1966).

Bergman, al escribir sobre la dificultad de hacer películas con base en la literatura, explica:

La palabra escrita se lee y asimila mediante un acto consciente de la voluntad aliada al intelecto; causa su efecto en la imaginación y en las emociones de forma paulatina. El proceso es distinto con una película. Cuando experimentamos un filme, nos preparamos conscientemente para la ilusión. Dejando de lado a la voluntad y al intelecto, le hacemos camino a nuestra imaginación. La secuencia de imágenes actúa directamente sobre nuestras emociones. La música funciona del mismo modo; podría decir que no hay forma artística que tenga tanto en común con el cine como la música.³

En lo que se refiere a la literatura propiamente dicha, el cineasta sueco no se considera un autor, aunque escribió varias obras de teatro al principio de su carrera. Agrega también que nunca tuvo la ambición de convertirse en autor. Me atrevo a decir que, de manera un tanto paradójica, su actitud respecto de la literatura puede resultar ventajosa para el objeto del presente estudio. Así, por ejemplo, Bergman se muestra insatisfecho respecto del guion y lo caracteriza como una “base técnica *muy imperfecta* para un film”.⁴ Es por esto último que me permito tomar al guion como lo que es: un “género” literario, más emparentado con otros “géneros” de literatura que con la cinematografía respecto de la cual, cabe señalar, tiene un carácter ancilar. Conscientes entonces de la experiencia limitada que la literatura ofrece en comparación con el cine, pero a sabiendas también de las ventajas que la completa racionalidad que la literatura exige e implica del lector en comparación con el estado de semi hipnosis que el espectador de cine acepta; y en especial considerando también a la obra teatral como equivalente de la otra pieza literaria en torno a la cual comentaremos, empezaremos entonces por exponer el contenido y la forma de *San Manuel Bueno, mártir*, como base para un posterior estudio comparativo en relación con el film de Bergman,

³ *Four screenplays of Ingmar Bergman* (Nueva York: Simon and Schuster, 1960), 17.

⁴ *Ibid.* Varios críticos se quejan de que Bergman ha reducido el estilo a tal grado que, al final, solo le quedan obras de teatro.

Nattvardsgästerna (1962), conocido en Estados Unidos como *Winter Light*, y mejor traducido en Inglaterra como *The Communicants*; frase esta última que puede traducirse, de forma más acorde con nuestro estudio, como los *Comulgantes*, o los *Invitados a la cena del Señor*.

San Manuel Bueno, mártir

Unamuno murió en 1936. Su novela *San Manuel Bueno, mártir*, fue publicada en 1933. Siguiendo el comentario del propio Unamuno, no queda duda de que tuvo la idea de escribir esta novela en medio de una profunda crisis espiritual ocurrida a su regreso a España desde el exilio en 1930.

Expulsado de la península en 1924 por el dictador Miguel Primo de Rivera debido a una serie de violentos ataques que culminaron con una carta abierta publicada en el periódico local *Nosotros*, de Buenos Aires, Unamuno fue enviado a las Islas Canarias, de donde fue rescatado y llevado a París por su amigo Monsieur Dumey, director de *Le Quotidien*.⁵ Devuelto a España por mediación de partisanos republicanos, entre otras figuras políticas y literarias, Unamuno volvió a su país con miles de telegramas y rodeado de gente que desde la frontera gritaba “¡Viva la República! ¡Viva Unamuno!”. Después de eso visitó distintas ciudades, en las que pronunció otros tantos discursos e impartió conferencias en torno a la situación política del país, reinterpretando la historia de España para los españoles. El nombre de Unamuno se convirtió en bandera y en un llamado a reforzar la unidad en contra de las fuerzas de oposición. El Doctor Gregorio Marañón escribió lo siguiente en un periódico local de Salamanca:

La situación (la persecución de Unamuno) ha puesto al descubierto la verdadera naturaleza del régimen (de Primo de Rivera) ante el mundo entero, y se convirtió en un símbolo que nos une a todos bajo la causa de la justicia [...] su glorioso exilio demuestra que la pena causada por su ausencia ha sido y es beneficiosa para la patria. El fin de la dictadura es como una

⁵ Más tarde, Unamuno se molestó al entender que Monsieur Dumey tenía más interés en la publicidad y las ventajas, que en ayudar a su amigo.

buena *limpieza*, pero la casa ha quedado vacía y en silencio. El regreso de Unamuno la llenará de nuevas y fecundas agitaciones.⁶

Desde la bienvenida, a Unamuno le pareció estar ante una nueva realidad nacional. El aplauso entusiasta de los universitarios enardeció sus tendencias polémicas y lo llevó hacia discusiones abiertamente políticas. No obstante, ya establecido de nuevo en su vieja Salamanca, resurgieron en su mente y en su corazón las preguntas inquietantes. No mucho después de su llegada, según lo recuerda en el prefacio a la edición de la *Agonía del cristianismo*:

en febrero de este año 1930, creí poder volver a mi España, y me volví a ella. Y me volví para reanudar aquí, en el seno de la patria, mis campañas civiles, o si se quiere políticas. Y mientras me he zahondado en ellas, he sentido que me subían mis antiguas, o mejor dicho, mis eternas congojas religiosas, y en el ardor de mis pregones políticos me susurraba la voz aquella que dice: “Y después de esto, ¿para qué todo? ¿para qué?”.⁷

No es que Unamuno desesperase tan pronto de la posibilidad de una renovación nacional, sino que su alma volvió a la angustia escatológica, a la incertidumbre de que acaso el hombre no tenga un destino posterior a la muerte y que, en consecuencia, la vida carezca por completo de sentido.

Sería en junio de ese año (1930), cuando Unamuno viaja a los pueblos ubicados en los alrededores del pequeño lago de Sanabria, en la provincia de Zamora. Esos sitios le inspiraron el paisaje que más tarde daría vida y angustia, así como realidad íntima, a San Manuel, ese representante espiritual suyo, su *alter ego* a tal grado que Unamuno escribe en el epílogo de la novela:

De la realidad de este san Manuel Bueno, mártir, tal como me lo ha revelado su discípula e hija espiritual Ángela Carballino, de esta realidad no se me ocurre dudar. Creo en ella más que creía el mismo santo; creo en ella más que creo en mi propia realidad.⁸

⁶ Indola Pinto, *La repatriación de Unamuno*, en Acción Monte...

⁷ Miguel de Unamuno, *La agonía del cristianismo* (Buenos Aires: Losada, 1938), 9.

⁸ Miguel de Unamuno, *San Manuel Bueno, mártir* (Madrid: Cátedra, 2006), 167.

En tal sentido, el libro es, por una parte, la ruptura de Unamuno con sus posturas políticas antes del segundo exilio y durante los meses que siguieron a su regreso a España; y, por la otra, es también un compendio del pensamiento existencial que sostuvo durante toda su vida adulta: una suerte de firma reflexiva, artística y definitiva, escrita después de la larga explicación en torno a una idea; la agonía interna de una vida resumida en el marco suficiente y maravilloso de una breve ficción.

Cuando pensamos en el nombre de Don Manuel Bueno, recordamos de inmediato los versos de *Retrato*, el poema de Antonio Machado: “soy, en el buen sentido de la palabra, bueno”.⁹

La bondad, como cualidad suficiente y elemental; y Don Manuel mismo, como su encarnación literaria, como solía decir el gran maestro español, Don Francisco Giner de los Ríos: “Sed buenos; con eso basta” (Antonio Machado, en su poema elegíaco por Giner de los Ríos, repitió esas palabras “*Sed buenos y no más, sed lo que he sido entre vosotros...*”¹⁰). Esta es, de hecho, la primera impresión que tenemos del párroco de Valverde de Lucerna, cuando lo vemos entre su gente: es un pastor que se dirige a cada individuo con las mismas citas evangélicas y con la misma sencillez que cualquier otro párroco. Le concede importancia a la higiene de sus feligreses. Mucho de lo que J. B. Trend recuerda de Giner de los Ríos en sus *Orígenes de la España moderna*¹¹ puede reconocerse en los rasgos de la personalidad de Don Manuel: “Le preocupaba, sobre todo, que anduviesen todos limpios. Si alguno llevaba un roto en su vestidura, le decía: ‘Anda a ver al sacristán y que te remiende eso’”.¹² Busca marido para la joven que tuvo un hijo de padre desconocido. A pesar de esa apariencia anecdótica, o acaso precisamente a consecuencia de ella, la escritora de la memoria nos hace sentir, desde el principio, la calidez de su afecto por el “santo”.

Lo que la autora de las memorias nos deja es un auténtico Evangelio, el Evangelio de Don Manuel Bueno. No es solo el trabajo sacerdotal del personaje, la sencillez y la paz de los habitantes del pueblo, sino también

⁹ Antonio Machado, *Poesías completas* (Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1917).

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ John Bande Trend, *The origins of modern Spain* (Nueva York: Russell and Russell, 1934).

¹² Unamuno, *San Manuel Bueno*, 120.

la presencia del lago, lo que lleva al lector a pensar en Galilea y el lago Genesaret, donde Cristo solía predicar y curar a los enfermos. Lo mismo hace el cura de Valverde durante la noche de San Juan: “solían y suelen acudir a nuestro lago todas las pobres mujerucas y no pocos hombrecillos que se creen poseídos, endemoniados, y que parece no son sino histéricos y a las veces epilépticos, y don Manuel —escribe Ángela Carballino— emprendía la tarea de hacer él de lago, de piscina probática, y tratar de aliviarlos y, si era posible, de curarles”.¹³ El sentido humano del sacerdote es amable, lleno de suavidad y tristeza, lo mismo que su respuesta a la madre que le pedía un milagro para el hijo: “No tengo licencia del señor obispo para hacer milagros”.¹⁴

Lo que comienza como una serie de escenas anecdóticas sin unidad aparente, vinculadas solo por la caridad y el profundo humanismo del párroco, comienza a insinuarse suavemente, después de algunas páginas, como la sugerencia de sus dudas, de su angustia espiritual. Su solitario silencio, cuando la plegaria colectiva llega a la frase “creo en la resurrección de la carne”, en la ceremonia que él mismo introdujo al culto popular, no causa su impacto completo al principio; pero conforme la narración avanza, asistimos a la repetición de lo que Carlos Bousoño, en su *Teoría de la expresión poética*¹⁵ llama “signos de indicio”: silencios casuales, frases cortas que parecen proverbios, pequeñas acciones sin aparente trascendencia, pero que obligan al lector a pensar... signos que adquieren valor por reiteración, a manera de estribillo, cuyo sentido se presenta con más fuerza en cada repetición. Tras insinuar por primera vez la duda del sacerdote, la escritora de la memoria ofrece anécdotas adicionales y aforismos que florecen con sentido interno. Así, por ejemplo, cuando Don Manuel completa el dicho “la ociosidad es la madre del vicio” con “Y del peor de todos, que es el pensar ocioso”.¹⁶ Recordamos cuántas veces Unamuno citó en sus ensayos estos versos del *Idillio maremmano* de Carducci:

Meglio oprando obliar, senza indagarlo,
questo enorme mister de l’universo!¹⁷

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética* (Madrid: Gredos, 1952).

¹⁶ Unamuno, *San Manuel Bueno*, 124.

¹⁷ “¡Mejor actuando dejando de lado, sin indagarlo / este enorme misterio del universo!”

Si aún hoy nos sorprende que un párroco rural español comprendiera la vida como acción, ¡cuánto más sorprendería a Carballino! Es este un indicio que permitirá formular sus sospechas en torno a la actitud espiritual de Don Manuel. Cuando entendemos al fin por qué pasó su vida escribiendo cartas en nombre de las madres de jóvenes apartados de sus familias, por qué sustituía a los campesinos enfermos en sus labores, entonces comprendemos gradualmente que, lo que al principio parecía la virtud de la caridad, resulta ser lo que la Iglesia Católica decía de un movimiento pastoral americano casi contemporáneo: “la herejía de la acción”.

Ángela Carballino revela el secreto en tal forma que el lector lo descubre en la misma forma y ‘tempo’ que ella. El miedo a la soledad es un indicio definitivo. “¡Hacer!, ¡hacer! —escribe Ángela Carballino— Bien comprendí yo ya desde entonces que don Manuel huía del pensar ocioso y a solas, que algún pensamiento le perseguía”.¹⁸ “La soledad me mataría el alma...” —le dice— “Yo no debo vivir solo; yo no debo morir solo. Debo vivir para mi pueblo, morir para mi pueblo”.¹⁹ Don Manuel considera que su salvación y la de su pueblo son la misma cuestión; pero, dado el modo en que lo plantea, dudamos de si es él quien salva al pueblo o si es la presencia y compañía que le brinda el pueblo quien lo salva a él, quien, citando a Lopardi: “no podría llevar solo la cruz del nacimiento”.²⁰ ¿Es que su trabajo pastoral consiste en salvarse para que los demás puedan salvarse también? Su vida es una vida compasiva, un “juego de santidad”, un medio para arrullar y mecer el sueño espiritual de su pueblo. La verdad sería demasiado escandalosa para ellos, no podrían resistir su impacto. El pueblo debe mantenerse dormido, ¿para qué despertarles? ¿Es la religión el opio de los pueblos? Dejemos que el pueblo siga fumando su opio. ¿Para qué hemos de privarlos de ello? “El mundo quiere ser engañado —dice Unamuno en *El sentimiento trágico de la vida*— *mundus vult decipi*, o con el engaño de antes de la razón, que es la poesía, con el engaño de después de ella, que es la religión”.²¹

¹⁸ *Ibid.*, 125.

¹⁹ *Ibid.*, 129.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Miguel de Unamuno, *Del sentimiento trágico de la vida* (Buenos Aires: Losada, 1966), 284.

Don Manuel vive tres vidas: la primera, en su soledad espiritual; la segunda, atestiguada por el pueblo, esa “alegría imperturbable” que para Ángela “era la forma temporal y terrena de una infinita y eterna tristeza que con heroica santidad recataba a los ojos y a los oídos de los demás”²²; y la tercera, que el lector observa: es el conflicto en la simbiosis de las otras dos. Hay notoria *ambigüedad* en toda la novela. Ya hemos visto cómo el sentimiento mismo de la caridad es solo un medio para resistir a la angustia. Hay ambigüedad en los labios del sacerdote hasta el final, cuando expresa al pueblo su deseo de que “todos nos veamos un día en la Valverde de Lucerna que hay allí, entre las estrellas de la noche que se reflejan en el lago, sobre la montaña”.²³ El verdadero significado se esconde bajo la figura poética del enunciado: no hay más “cielo” que aquel que se refleja en el lago. Don Manuel usa palabras similares cuando la madre de Lázaro y Ángela agoniza. Y la madre misma había asimilado tan bien esos pensamientos que expresa como su único deseo, el de volver a ver a Lázaro alguna vez “en alguna pequeña orilla en el lago y la montaña de Valverde de Lucerna”²⁴. Los mismos nombres de los personajes están cargados de ambigüedad: Emmauel, que significa “salvador”; Lázaro el resucitado (¿vuelto a la vida o a la agonía de don Manuel?), y Ángela, “mensajera de Dios” (¿de qué Dios?), Valverde, “valle verde” (¿puede ser el valle de lágrimas?); y Lucerna “luz”, (¿será la luz o la *Niebla*?).

Antes de llegar a la mitad de la novela, comprendemos no solo el entusiasmo de Ángela por su héroe, que ya era patente desde el principio, sino también el hecho de que la memorista es un espejo del sacerdote. La admiración y veneración que siente por Don Manuel le hace sentir y pensar como él mismo (solo son distintos en la profundidad y alcance de sus dudas). Para Don Manuel, el pueblo es su monasterio: para Ángela, se convierte en un “convento”, como se lo dice a su madre cuando le sugiere que, con tantas confesiones, Ángela acabará con el pecado. La angustia del sacerdote impregna el alma de la joven, lenta e íntimamente, como humedad. Ángela era una joven de extraordinaria

²² Unamuno, *San Manuel Bueno*, 128.

²³ *Ibid.*, 158.

²⁴ *Ibid.*, 138.

sensibilidad y entendimiento. A esas cualidades agrega la educación recibida en la escuela de monjas y su crítica edad: dieciséis. Como la mayoría de las jóvenes, necesitaba un héroe, como su madre antes de ella, estaba enamorada del sacerdote, “claro que castísimamente” —como ella misma lo dice. Pero su afecto es claramente femenino. Vivió, con ojos y oídos enteros, solo para las acciones y palabras de Don Manuel, solo así podemos explicar la exactitud precisa con que recuerda cada detalle “a mis más que cincuenta años, cuando empiezan a blanquear con mi cabeza mis recuerdos”.²⁵

Cuando Don Manuel comprende que la angustia se hace más profunda en el alma de su discípula, le aconseja el matrimonio: “Hay que vivir. Y hay que dar vida. [...] Y no te acongojes demasiado por los demás, que hartito tiene cada cual con tener que responder de sí mismo. [...] No sé ya lo que me digo; no sé ya lo que me digo desde que estoy confesándome contigo”.²⁶

A partir de la confesión que hace Don Manuel a Ángela, la noción aparentemente cristiana de Valverde de Lucerna empieza a evaporarse ante nuestros ojos. Se supone que Don Manuel es el representante de la verdad católica y la encarnación viviente de las tres virtudes teológicas: fe, esperanza y caridad. Y así parece ser al principio de la historia. Pero conforme la narrativa se desenvuelve, encontramos que la fe se encuentra muy lejos del alma del sacerdote y, en consecuencia, también la esperanza. Y el sentido de la caridad solo sobrevive hasta que entendemos que no se trata propiamente, en su esencia y definición, de la virtud cristiana, sino de una actitud pragmática hacia la vida provocada por el miedo a la muerte: ¡No pensar! ¡No pensar! La caridad solo sobrevive —terrible paradoja— como un piadoso fraude.

En su “Oración del Ateo” (que forma parte del *Rosario de sonetos líricos*, 1911), Unamuno escribió: “tú que a los pobres hombres nunca dejas sin consuelo de engaño”. Y en su poema al *Cristo de Velázquez*:

¿qué vida es esta, si esperamos solo
a lo que sea cuando no seamos?

²⁵ *Ibid.*, 165.

²⁶ *Ibid.*, 146.

Quiebra tu envidia, triste saduceo;
deja que la esperanza nos aduerma,
y en nuestros labios al postrer suspiro
muera del Credo la postrera ráfaga.²⁷

En Valverde de Lucerna, es dudoso que la fe esté asociada con la paz. Pero en un sentido estrictamente católico, los tres pilares de la fe cristiana yacen enterrados en el alma de Don Manuel, así como la vieja ciudad medieval de Valverde está sumergida en el fondo del lago.

Don Manuel no tiene una vida espiritual, tiene una agonía. Si exclama “Hay que vivir. Y hay que dar vida”, lo dice como el asmático que pide aire porque se sofoca. Se abstiene de cometer suicidio, pero su vida es un continuo suicidio moral: “Mi vida, Lázaro, es una especie de suicidio continuo, un combate contra el suicidio, que es igual”.²⁸ Y esto le viene heredado. Su padre sufrió de la misma agonía hasta morir a los noventa años. Y esta herencia —agrega— es de su raza.

La religión no es una solución para Don Manuel; es solo una solución para el pueblo, porque este ignora y sueña. La religión, no importa cuál, es solo un medio para hacer más tolerable la náusea vital. “¿Y la mía? [Mi religión] es consolarme en consolar a los demás, aunque el consuelo que les doy no sea el mío”.²⁹ Lo que implica una religión pragmática, el medio para un fin, pero no lo que normalmente se entiende por religión (*re-ligare*). Los seguidores de Don Manuel lo entendieron claramente. Tras su muerte, cuando el nuevo sacerdote llega al pueblo, Lázaro le da consejos sobre la vida pastoral: “Poca teología, ¿eh?, poca teología; religión, religión”.³⁰ Con lo cual, quiere decir: “¡Hacer!, ¡hacer!”. Más tarde, como para confirmar las palabras de su hermano, Ángela escribe: “El pueblo no entiende de palabras; el pueblo no ha entendido más que vuestras obras”.³¹

Al hacer de Don Manuel el fundador de una “nueva religión”, Unamuno utiliza una especie de ambigüedad profana (alguien podría decir,

²⁷ El octavo poema de la serie: Saduceísmo.

²⁸ Unamuno, *San Manuel Bueno*, 147.

²⁹ *Ibid.*, 143.

³⁰ *Ibid.*, 161.

³¹ *Ibid.*, 162.

“pero ¿no son muchas iglesias heréticas una especie de ambigüedad interna?”). Su iglesia se dibuja sobre el modelo de la iglesia de Cristo. El nuevo Jesús (Manuel y Jesús significan onomásticamente lo mismo), repite las mismas palabras que Cristo dijo respecto al César y a Dios, y lo dicho acerca de la bienaventuranza de los pobres; como Aquel predica a la orilla del lago; y como Jesús, ama la naturaleza y se aprovecha de sus ejemplos, parábolas y símbolos, envolviéndolos con una ambigüedad que el pueblo es incapaz de descifrar; dándoles así parte de la verdad: *su* verdad. Así, la iglesia oficial se convierte en “la santa madre Iglesia de Valverde de Lucerna, bien entendido”.³² La iglesia del gran Doctor de la Iglesia Apostólica, la Iglesia Española, “el doctor de *La vida es sueño*”. Una iglesia con su propio mártir y sus santos: San Manuel, Lázaro y San Blasillo, personificación y representante de la “bendita” ignorancia del pueblo.

El dogma fundamental de la Iglesia de Valverde de Lucerna es este: la vida es sueño; y de ahí derivan otras verdades y dudas acerca del ser y no ser, así como la angustia de la aniquilación total, las dudas acerca de quien acaso cree sin creer en lo que sería sensato creer. El sueño, el tan repetido tema de Unamuno. El sueño, del que Augusto Pérez despierta en *Niebla*; el sueño del que Don Juan muere en *Las dos madres*; pero aquí, en *San Manuel Bueno*, con un insondable y abismal sentido, el sueño profundo, el soñar profundo es la única felicidad de los hombres, cuyo despertar es abrir los ojos y comer el fruto del bien y del mal, recibir el conocimiento del fin de su existencia. Así, soñar el sueño es lo único importante. La religión es la droga que prolonga el sueño de la beatífica ignorancia. La religión —opina Don Manuel— no tiene un propósito “social”, salvo en el sentido de que ella es el resultado de “resolver” el problema de la humanidad para el individuo. “Resignación y caridad” se vuelven útiles para todos, dado que la solución a la “cuestión social” no resuelve el problema fundamental de la humanidad: su existencia ulterior, su posteridad. Es por eso que, cuando Lázaro le sugiere a Don Manuel fundar un sindicato católico, este se niega: “la religión no es para resolver los conflictos económicos o políticos

³² *Ibid.*, 156.

de este mundo [...] Piensen los hombres y obren los hombres como pensaren y como obraren, que se consuelen de haber nacido, que vivan lo más contentos que puedan en la ilusión de que todo esto tiene una finalidad”.³³

Uno podría sentirse tentado a pensar que Unamuno, con las ideas de esta novela, adopta una actitud totalmente distinta respecto de la “cuestión social” de la que hasta entonces había sostenido. Después de volver a España, y una vez que Primo de Rivera fuera derrocado, Unamuno atacó al gobierno de Berenguer, quien prometió elecciones: “La cuestión —dijo Unamuno— no es que el pueblo vaya y vote con un pedazo de papel en sus manos [...] la cuestión es que voten en las calles, a gritos”.

¿Es que Unamuno ya no es Unamuno? Es el mismo. En *San Manuel Bueno, mártir* podemos ver una de sus características: la contradicción —el campo opuesto a la ciudad, la razón en oposición a la fe, el individualismo contrapuesto con el colectivismo, el agnosticismo ante la religión, la religión trascendental en contra del progreso material. En el fondo, Unamuno mantiene aquello que siempre defendió.

No es un hecho muy conocido que Unamuno fue uno de los fundadores de *La lucha de clases*, un periódico semanal de izquierdas en Bilbao, publicado durante la última década del siglo diecinueve, en el que expresó sus muy personales opiniones espirituales. En una carta (publicada en *Sur* de Buenos Aires en septiembre de 1944), en que recomienda a un amigo bibliografía sobre Marx y el marxismo, Unamuno escribe: “Lo malo del socialismo es que muchas veces se presenta como una doctrina completa, y se olvida que después de atender al problema de la vida, es necesario analizar el problema de la muerte”. Con mayor énfasis, en 1909, escribe en su artículo “Materialismo popular”, incluido en *Mi religión y otros ensayos*:

La debilidad del socialismo es que se confunde la noción del fin supremo de la vida individual [...] Mejoraremos las condiciones económicas del hombre, ¡muy bien! Intentaremos satisfacer todas nuestras necesidades con una cantidad moderada de trabajo, ¡excelente! ¿Y luego?

³³ *Ibid.*, 151-152.

Asumamos que ya tenemos una sociedad como la que Bebé o Kropótkin soñaron, ¿qué será de cada uno de nosotros en esa sociedad? ¿Cuál sería su propósito? *¿Para qué viviríamos?*

Unamuno sostiene la verdad, *su verdad*, en contraposición a la verdad aparente. En *San Manuel bueno, mártir*, su verdad y la duda respecto de la verdad son una y la misma. Unamuno usa el paisaje aparentemente inmutable de la novela, el lago, la montaña, como un símbolo cargado del deseo de permanencia y estabilidad para contrarrestar la sensación de aporía, de incertidumbre y angustia. La “intrahistoria”, lo que es permanente, a diferencia de la “historia”, lo que es transitorio. Es el vértigo del tiempo que vuela y se va, y nosotros con él, ese vértigo impulsa a Unamuno a buscar, como una necesidad vital, refugio en lo estático. Encuentra la expresión de su vehemente deseo de inmortalidad en la estabilidad de un mundo inmutable y sin relojes: la campiña española de aquellos años, un lago inmutable en el que las estrellas, también puntos silenciosos y estáticos, se reflejan. Esta forma de identificarse con lo que es inmutable en la naturaleza, le da a Unamuno la ilusión de supra permanencia y extra temporalidad. En consecuencia, la silueta de la joven que se aprecia en una roca de la montaña, haciendo espejo de la tranquilidad del lago, simboliza para Don Manuel lo permanente, lo eterno. Y él, tomando de la mano a Lázaro y señalando hacia esa silueta, le dice: “Mira, parece como si se hubiera acabado el tiempo, como si esa zagala 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”.³⁴

La descripción del paisaje y la narración de anécdotas, una tras otra, distantes en la memoria de la escritora y sin referencia concreta a fechas en el calendario o a la edad de los personajes —excepción hecha del día de San Juan, y, para dar mayor veracidad psicológica, a la edad de Ángela—, también contribuyen a dar énfasis a la sensación de continuidad. El vaho poético, la *Niebla* poética que cubre casi la totalidad de la

³⁴ *Ibid.*, 148.

narración, crea una sensación onírica tanto en el lector como en la parte final del escrito de Ángela. Es un juego extraño pues, por una parte, sentimos a ‘nuestro Don Manuel’ como si caminara con nosotros; y, por la otra, todo a su alrededor nos parece tan patriarcal, tan mítico, que también lo vemos a él como algo inamovible y ajeno al tiempo. La gentileza, la absoluta ausencia de violencia externa, la continua y aparente resignación del párroco, contribuyen a reforzar esta impresión. Hay apenas alguna exclamación en el diálogo, y de entre ellas, las expresadas por el ‘santo’ parecen dichas con tal flaqueza que no alteran el suave ritmo de la historia. No hay ninguna prisa, y Lázaro, la única persona que podría haber provocado cambios visibles o una aceleración en la vida del pueblo, termina ‘convirtiéndose’ a la nueva ‘religión’ del sacerdote y actuando como él, con el mismo ritmo.

Unamuno intenta vencer al tiempo, al menos dentro del territorio de su obra literaria, y cumple su objetivo. Después de todo, aunque la narración de Ángela no contiene una historia ordinaria, sí se encuentra enmarcada de forma íntima y consciente en el contexto de los hechos cotidianos: niños jugando, jornaleros que van al trabajo, una boda campesina, algo acerca de alguien con una desgarradura en la ropa, una joven cabrera cantando en lo alto de la pendiente montañosa. Es verdad que, especialmente al principio, los eventos crecen en intensidad; pero desde el punto de vista del ‘tempo narrativo’, los elementos iniciales crean un ambiente envolvente.

El profesor Ciriaco Morón-Arroyo, en un artículo respecto de *San Manuel Bueno, mártir* y el ‘sistema’ de Unamuno opina que las reiteradas alusiones al lago y la montaña son “el elemento que concentra la unidad de la obra como un ritornello”.³⁵ Dado que la obra es una novela de tipo poético, podemos decir que la observación es muy apropiada tanto metafórica como estructuralmente, pero las palabras de Cristo “Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?”, no tienen menos importancia que el ‘ritornello’ puesto que los *motifs* centrales de la novela son el miedo, la soledad y la falta de fe. No obstante, ambos ‘ritornelli’ son, en la misma medida, parte de la ambigüedad general.

³⁵ Ciriaco Morón-Arroyo, “Hacia el sistema de Unamuno”, *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno* 32 (1997): 169-197.

La imagen del lago es para Don Manuel la nada en la cual ha de desaparecer, para el pueblo es el reflejo del cielo azul que, a su vez, simboliza la promesa del otro cielo, en el que creen porque lo esperan, y lo esperan porque ignoran. La sentencia bíblica, por otra parte, participa de esa ambigüedad porque interactúa con las palabras de Aquel en quien el sacerdote no *parece* creer.

Como ya se explicó, la gente del pueblo se identifica con el lago y con sus implicaciones simbólicas. En el mismo modo, Don Manuel se identifica con el pueblo para ser el pueblo y sobrevivir en el pueblo; y se identifica a tal grado con este pueblo como raza, que ve en la salvación del pueblo la salvación de su propia alma; aunque ‘alma’ se usa aquí como otro término ambiguo que quiere decir ‘existencia’. Él estará en su pueblo mientras este siga soñando el sueño de la vida.

A la simbología del *sueño* y el *opio*, Unamuno agrega la del lago como representación del *vino*: es decir, otro elemento para mantener al pueblo en la ignorancia de la verdad: “Una de las expresiones más queridas de Don Manuel, la hizo en una *boda*: ‘¡Ay, si pudiese cambiar el agua toda de nuestro lago en vino, en un vinillo que, por mucho que de él se bebiera, alegrara siempre, sin emborrachar nunca [...], o por lo menos con una borrachera alegre!’”³⁶. ¿Sueño, opio y vino, en vez de fe, esperanza y caridad? Cuando dije antes que la ambigua creencia de que la vida es como un sueño es central para el dogma de la ‘Iglesia’ de Valverde de Lucerna, solo me refería a aquellos que podían entenderla como tal: Don Manuel, Lázaro, y Ángela; no al pueblo.

Así pues, con esta trinidad de personajes, la novela construye uno solo: Don Manuel; y Don Manuel es Unamuno; y Unamuno es un hombre confrontado con el problema de la inexistencia. Siempre es Don Manuel quien habla, y si no es él quien habla, es el centro de lo que se dice. En cuanto a la búsqueda de la verdad, los diálogos en la novela no son en absoluto socráticos; Don Manuel simplemente revela su verdad a los pocos escogidos. Las voces de Lázaro y Ángeles no son voces disidentes, sino ecos de refuerzo. Ya he dicho que Ángela se convierte en el espejo de la imagen espiritual de Don Manuel. Lázaro lo es aún más. Si Ángela es la diácono, Lázaro es el auténtico segundo pastor.

³⁶Unamuno, *San Manuel Bueno*, 127.

Reflexiones finales

En lo que se refiere a la relación entre libro y escritor, ¿qué agregó *San Manuel Bueno, mártir* a la fisionomía espiritual y literaria de Unamuno, o cómo la cambió? Podría apuntarse, por supuesto, a la disminución de su énfasis en los problemas sociales y políticos de España. No es que Unamuno no insistiera antes en la idea de que la Iglesia no debería involucrarse en estas cuestiones; pero aquí se identifica con Don Manuel para reiterar lo que ya había dicho y escrito en sus años de marcado socialismo: que la solución a esos problemas no tiene relevancia alguna en relación con la principal preocupación de su vida: la cuestión de la supervivencia después de la muerte.

Es posible que el más importante cambio en Unamuno que podemos encontrar a partir de esta novela es su *actitud distinta respecto de la verdad*. En 1907 escribió: “Es un trabajo de suprema compasión despertar a aquellos que duermen y agitar a los ya despiertos, y denunciar la ignorancia bruta, la estupidez y el fraude dondequiera que los encontremos”. Y cuatro años más tarde aseveraría sin ambages: “La verdad antes que la paz. Ese es mi lema”. Y, sin embargo, ya vimos cómo en *San Manuel Bueno, mártir*, la verdad toma un papel secundario respecto de la paz de la conciencia, puesto que la verdad sería demasiado dura y acaso llevaría al suicido colectivo si el pueblo fuera capaz de comprender su profundidad. ¿O será posible que la muchedumbre emprendiera la revuelta, gritando que fue engañada, traicionada, y estaría lista para lapidar y apuñalar al sacerdote, como intentaron hacerlo con el pastor protestante en la obra de Ibsen, *Brand*?

¿Y será la ambigüedad que ya señalamos en la novela una proyección de la duda de Unamuno? ¿O de su convicción plena de que no hay vida después de la muerte? Parece obvio que la ambigüedad es un elemento literario en el contexto del libro, y que se ha construido con cuidadosa intención. Pero también creo que es como si Unamuno confesara, de forma parcial y no del todo convencida, que duda de su propia duda. No estoy de acuerdo con la opinión de Antonio Sánchez-Barbudo en sus *Estudios sobre Unamuno y Machado* respecto a que Unamuno,

usando a su *San Manuel Bueno, mártir* como testamento ideológico, esperaba que el pueblo español le absolviese de sus actitudes previas. Definitivamente Unamuno *no* era un hombre que pidiera la absolución.

Me parece que el mayor secreto de la novela de Unamuno es precisamente que mantiene la duda hasta el final. Tras una lectura tan reflexiva como parece exigirlo una narración tan breve, es difícil llegar a tener certeza plena respecto de la absoluta falta de fe del sacerdote. Incluso las palabras que Ángela dice esperar de los labios de Don Manuel momentos antes de la muerte de este, son palabras que *no pronunció*; es decir, que a pesar de la certeza implícita en la expectativa de Ángela, quedamos nuevamente con la duda respecto de si su duda era absoluta. Hay algo ahí que la cinematografía ayudaría a expresar y que podría disipar nuestras dudas en este punto, que la literatura, carente de esa imaginativa proyección visual, no puede sugerir del todo bien. Sin embargo, y por un momento, tenemos la impresión de que había algo en la expresión de Don Manuel que provocó que Ángela esperara aquellas palabras: “¿y quién sabe...?”.³⁷

Unamuno, en congruencia con el aforismo de que “la ambigüedad es la raíz del arte”, no nos permite saber con certeza cuál es la verdad en el alma de Don Manuel. La “esencial opacidad” que Julián Marías considera una de las virtudes que el novelista más respeta en sus personajes, es de la mayor importancia en *San Manuel Bueno, mártir*. Es, de hecho, lo que protege el secreto más íntimo de Don Manuel, y el de Unamuno, más allá de la novela, quizá también más allá de la vida.

La forma

Acabo de señalar el enorme respeto de Unamuno por la “opacidad esencial” de sus personajes, y el hecho de que precisamente por eso el secreto de Don Manuel se protege más allá de la novela. Guardar este

³⁷ Esta interpretación también se ve reforzada por las palabras de Ángela tanto sobre Don Manuel, como sobre Lázaro: “murieron creyendo no creer lo que más nos interesa, pero, sin creer creerlo, creyéndolo en una desolación activa y resignada”. Es importante notar la relación entre el verbo creer y su traducción ambigua a otras lenguas como el inglés, en que puede entenderse como *think/believe*. También hay que prestar atención a la cercanía fonética entre querer y creer en esta secuencia rápida y confusa.

secreto habría sido considerablemente más difícil si el autor, en vez de elegir como ‘género’ la memoria escrita por una tercera persona, hubiese preferido la forma de un diario impersonal. En el *Journal d’un curé de champagne* (1936) de George Bernanos, por ejemplo, dependemos por completo de lo que nos cuenta el joven sacerdote; y sus palabras son, en alguna forma, perentorias. No es ese el caso cuando el narrador es otra persona que media entre el personaje y nosotros. No sería entonces un protagonista, sino un deuteragonista. Es así que la ‘confesión’ nunca está completa, y deja lugar a la interpretación tanto del narrador como del lector. Y con interpretación del narrador quiero decir la pretermisión voluntaria o involuntaria de algunos hechos, o la selección o acumulación de otros, que dependen no de la voluntad del protagonista, sino de la memoria y psicología de la narradora, quien puede dar a los hechos y a las palabras de sus memorias, una tonalidad emocional propia.

Lo que sea que esté escrito en *San Manuel Bueno, mártir* es importante, profundo e intenso. En su aparente simplicidad, la novela involucra conceptos del mayor peso en la trayectoria espiritual y filosófica de Unamuno como, por ejemplo, algunos capítulos del *Sentimiento trágico de la vida* y de *La agonía del cristianismo*; lo anterior, en el mismo modo en que *Huis clos* (A puertas cerradas, 1945), y particularmente *La nausée* (La náusea, 1938) están relacionados con *L’être et le néant* (El ser y la nada, 1943).

En otras de sus obras cortas, Unamuno empieza con un venero de emoción intensa y termina del mismo modo, lo que hace que el libro parezca más corto. En *San Manuel Bueno, mártir*, ni Don Manuel habría sido “San Manuel”, ni el libro habría logrado su objetivo si Unamuno hubiese acumulado los diálogos uno tras otro, exhibición dramática constante, o si no hubiese creado un mundo físico para la novela, que en este caso representa —el lago y la montaña de forma particular— no solo un símbolo repetido y permanente, sino también algo consubstancial a las ideas expresadas en el libro, casi pudiéramos decir, en su cuerpo.

La novela es tan corta que nos parece difícil de creer que haya en ella algo fortuito. Ni siquiera su falta de división en capítulos. Unamuno quería darle a cada momento una impresión de continuidad, de organización no premeditada; y esto, por razones de verismo literario: después de todo, la escritora de la memoria es solo una mujer de pueblo. Unamuno también pretende que la forma externa enfatice la sensación de prolongación y continuidad que se encuentra implícita en la novela.

Cuando empezamos la lectura de la memoria de Ángela Carballino, lo primero que nos impacta es la simplicidad de su estilo. Carlos Blanco Aguinaga sugiere que es como agua corriente, que solo tropieza con una roca aquí o allá. Es una forma de escritura que se convierte en estilo en el momento mismo de la escritura. No le falta similitud con los escritos de Santa Teresa. Unamuno parece sugerir que Ángela intentó leer *Las moradas*. Por otra parte, algunos de los libros que Ángela heredó de su padre y que leyó con avidez cuando niña son “Don Quijote, algunas historias, el Bertoldo”³⁸, libros que no difieren en mucho de las novelas de caballería que Santa Teresa tuvo que leer también en su juventud.

Como observa Blanco Aguinaga, este estilo sencillo es característico de narrativas que cuentan hechos grandes o fantásticos sin el menor asomo de sorpresa, como si estuviesen tratando con una serie de eventos comunes y cotidianos. Así sucede con *San Manuel Bueno, mártir*: desde el principio Ángela se expresa en términos familiares, tan familiares que son desconocidos para el lector. El lago es “nuestro lago”; la montaña “nuestra montaña”. Desde las primeras páginas, la personalidad del personaje principal está vinculada al escenario, con el que terminará fundiéndose. Por ejemplo, Ángela nos dice de Don Manuel, que “había en sus ojos toda la hondura azul de nuestro lago”³⁹, introduciendo con ello símbolos que todavía no tienen tal carácter, pero que condensarán su significado a través de la repetición una vez que el lector comprenda su valor. Ya he mencionado al profesor Morón Arroyo, quien, en la centralidad del lago y la montaña para la novela, encuentra “algo similar al estribillo: ‘tan largo me lo fiais’” de Don Juan en la obra de Tirso de Molina.

³⁸ Unamuno, *San Manuel Bueno*, 116.

³⁹ *Ibid.*, 117.

Dado que la narrativa casi poética es tan breve, Unamuno tuvo que hacer todo lo posible para alcanzar su propósito sin transponer esos estrechos límites. El uso reiterado del presente imperfecto del indicativo es relevante para crear la sensación de continuidad y acciones cotidianas en la vida diaria del pueblo, que para Unamuno representa una manera de perpetuidad frente al tiempo; aparentemente sin relevancia, pero en el fondo, íntimamente relacionado con su teoría de la ‘intrahistoria’ como la expone en “La tradición eterna”, el primer ensayo de los cinco que componen *En torno al casticismo*.

No obstante, la técnica que contribuye más que cualquier otra a dejarnos con la sensación extraña e imprecisa de algo que no ha terminado de suceder —si es que sucedió en absoluto— y que no se encuentra sumergido en la niebla del sueño, es la inclusión de las reflexiones finales de la escritora. Como si quisiera borrar lo que sea que ha contado; como si se arrepintiera de la confesión —puesto que las memorias son como su confesión, dado que la confesión de Don Manuel a Lázaro se nos presenta en diálogo, que sucede como recuerdo de otro diálogo—, empieza a dudar de todo lo que ha narrado. En su memoria, sin expresión externa, todo lo sucedido, es una realidad tan íntima y oculta que se convirtió en parte de su propio ser; pero después de objetivarla a través de la narración, parece tan ajena a ella, tan extraña e increíble que, en una forma muy unamuniana, Ángela empieza a dudar de su propia existencia: “¿Es que sé algo?, ¿es que creo algo? ¿Es que esto que estoy aquí contando ha pasado y ha pasado tal y como lo cuento? ¿Es que pueden pasar estas cosas? ¿Es que todo esto es más que un sueño soñado dentro de otro sueño?”⁴⁰

Julián Marías opina: “una pregunta sin respuesta: justamente, lo más vivo que cabe imaginar”.⁴¹

⁴⁰ *Ibid.*, 166.

⁴¹ Julián Marías, *Miguel de Unamuno* (Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950), 124.

Ingmar Bergman y Miguel de Unamuno

¿Y Bergman? No mencionarlo durante el comentario a la novela de Unamuno no significa que lo hayamos olvidado. Algunas de las notas ya presentadas servirán como referencias para aproximarnos a él como, por ejemplo, la ambigüedad final.

La cercanía entre Miguel de Unamuno e Ingmar Bergman es mayor de lo que uno esperaría al principio. Debemos recordar, por ejemplo, que Ángel Ganivet (1865-1898) —en sus ensayos sobre el teatro escandinavo (*Hombres del Norte*, 1905) en especial sobre Augustus Strindberg lo mismo que Unamuno— se cuenta entre los extremadamente pocos que, en la España de finales del siglo XIX, se interesaron en la vida literaria de los países nórdicos. Fue leyendo a Brandes, el crítico de Henrik Ibsen (1828-1906), que Unamuno sintió el deseo de aprender danés para estudiar a Sören Kierkegaard (1813-1855) en su lengua nativa. En uno de sus ensayos, Unamuno escribe: “El nombre de Ibsen suscita en mí desde luego el nombre, entre nosotros, casi desconocido, del espíritu humano que más hondamente influyó en el suyo, el de Sören Kierkegaard, alma congojosa”.⁴²

116 Lo que con mayor fuerza apela a Unamuno en el teatro de Ibsen es lo que él considera como su aspecto religioso, aún por encima de sus valores éticos o estéticos, Así como su amor por la verdad. Y su intensidad.

August Strindberg tampoco le era desconocido a Unamuno. Y lo mismo que con Ibsen, hay varios aspectos que tienen en común: su crítica del *establishment* político, religioso y social; su actitud favorable hacia las mujeres; su enorme capacidad de introspección y autoanálisis; sus crisis religiosas y conversiones, su obsesión con la apariencia onírica de la existencia; su versatilidad literaria.

En cuanto a Bergman, nada más natural para un sueco educado, y particularmente para él como director del teatro universitario en Estocolmo a finales de los treinta y a principios de los cuarentas, que una enorme familiaridad con los dramaturgos escandinavos, especial-

⁴² Unamuno, “Ibsen y Kierkegaard”, en *Ensayos* (Madrid: Aguilar, 1964), II, 415.

mente con Strindberg, a quien llama su “experiencia fascinante”, cuyas obras completas ha leído una y otra vez desde que tenía doce años y cuyos tropos y técnicas Bergman reconoce haber tomado en préstamo.

Del modo en que David Nelson subraya las características comunes entre Bergman y Strindberg (según lo expone en su estudio *Ingmar Bergman: la búsqueda de Dios*), se evidencia lo que ambos tienen en común con Unamuno:

Bergman, como Strindberg, es muy emocional; Bergman, como Strindberg, es muy autobiográfico; Bergman, como Strindberg, está fascinado por la psicología femenina; Bergman, como Strindberg, es prolífico [...] Temáticamente, encontramos una correspondencia similar. Strindberg también habita sus obras con gente que le teme a la vida. La búsqueda de Dios y el cuestionamiento de su naturaleza; Atracción y repulsión hacia las mujeres; la maldad que yace bajo la superficie de cada hombre, la delgada línea entre la locura y la sensatez; la dualidad del cristianismo y la inexistencia de la verdad [...]

Determinar el alcance preciso de la influencia de *Kierkegaard* en Unamuno puede requerir un análisis comparativo de sus respectivos *Diarios*; de *Niebla* (1914) y del *Diario de un seductor*; la novela dentro de *O lo uno o lo otro* (1843), la gran obra de Kierkegaard. ¿Y habría sido capaz Unamuno de escribir *Del sentido trágico de la vida* (1912) y *La agonía del cristianismo* (1925) y algunos otros de sus artículos religiosos sin tener conocimiento de los *Discursos cristianos* (1849) de Kierkegaard y de *Temor y temblor* (1843)?

Dejad que otros se quejen de la maldad de los tiempos; mi queja es que estamos en una época miserable porque carece de pasión [...] Es por eso que mi alma siempre regresa al Antiguo Testamento y a Shakespeare. Siento que quienes ahí hablan son, por lo menos, humanos: odian, aman, matan a sus enemigos y maldicen a su descendencia por todas las generaciones, pecan.⁴³

Bergman, por su parte, y siguiendo el juicio de Stanley Kauffman, “es una especie de Kierkegaard cinematográfico, que ve a todos inten-

⁴³ *Ibid.*, 418.

tando hacer la vida más simple y hace lo posible para dificultarla. El riesgo, del que él mismo no se ha escapado, es que sus films devienen, esencialmente, en *arenas* de lucha espiritual [...] cuyo propósito principal es involucrar emocionalmente a la audiencia”.⁴⁴ Bergman diría: “Un film se hace para crear una reacción. Si la audiencia no reacciona de algún modo, se trata de una obra indiferente y sin valor”.⁴⁵

Unamuno, a su vez, tendría emociones similares respecto de sus escritos: “Mi intención ha sido, es y seguirá siendo que mis lectores piensen y medien con lo fundamental y nunca quise darles pensamientos prefabricados. Siempre he intentado agitar”.

En cuanto a la *religiosidad*, sería superfluo insistir demasiado en Unamuno: “No puedo entender —dice— a un hombre que no tiene esta preocupación; y espero muy poco de la cultura [...] de aquellos que viven en completo desinterés del aspecto metafísico del problema de la religión, y de aquellos que lo estudian solo en sus aspectos social o político”.

Bergman, por su parte, aunque algunos críticos no le han dado particular importancia a este aspecto y uno de ellos incluso insiste en que hay más espíritu religioso en sus zapatos de goma que en los filmes de Bergman, definitivamente está interesado en la religión. Bergman cita frecuentemente a O’Neill, quien supuestamente dijo: “El drama que no trata sobre la relación del hombre con Dios, carece de valor”. Además de recordar las influencias religiosas indirectas que obras puramente literarias tuvieron en Bergman, como es el caso de Strindberg e Ibsen ya mencionados, debe tenerse en consideración que es hijo de un ministro luterano y que “un niño nacido y criado en la vicaría adquiere una extraña familiaridad con [la sensación de] vida y muerte tras bambalinas”.⁴⁶

De una forma McLuhaniana, Bergman afirma que “nadie está a salvo de ideas religiosas y de fenómenos confesionales [...] Estamos sujetos a ellas —dice— cuando menos lo esperamos. Es como la gripe de Mao,

⁴⁴ Stanley Kauffmann, *A World on Film* (Nueva York: Harper & Row, 1966), 286.

⁴⁵ *Four screenplays of Ingmar Bergman*, 19.

⁴⁶ *Ibid.*, 14.

o ser alcanzado por un rayo”.⁴⁷ Y en su “Introducción” a *Cuatro guiones cinematográficos* (*Smiles of a summer evening, The 7th seal, Wild strawberries, The magician*), agrega: “con independencia de mis propias creencias y dudas, que no tienen importancia en conexión con esto, opino que el arte pierde su fuerza creativa en el momento en que se le separa de la adoración”.⁴⁸

⁴⁷ *Bergman on Bergman: Interviews with Ingmar Bergman* (Nueva York: Simon and Schuster, 1975), 169.

⁴⁸ *Ibid.*, 22.

Se prohíbe su reproducción total o parcial por cualquier medio, incluido electrónico, sin permiso previo y por escrito de los editores.