

La complejidad estructural de la prosa becqueriana: un análisis narratológico de la leyenda “El *Miserere*”

Gabriel Meza A.
Universidad de Concepción, Chile
E-mail: gmeza@udec.cl

Introducción

Si bien la figura de Gustavo Adolfo Bécquer trasciende en nuestra literatura como un destacado exponente del Romanticismo español, pues prolonga aspectos propios de esta tendencia como la idealización de la experiencia amorosa, el rescate de los espacios medievales, la melancolía como estado permanente del sujeto, la subjetividad en el tratamiento de los temas y el sentimiento y la irracionalidad como fundamento de la creación artística, éste se anticipa a procedimientos literarios posteriores que dan vida a las formas de expresión contemporáneas y que escapan a los modos propios de la estética romántica, principalmente, en lo que respecta a la prolijidad de la forma. Este hecho se manifiesta en su prosa mediante la complejidad estructural presente en algunos relatos, dentro de los cuales la leyenda “El *Miserere*” se configura como el caso más significativo.

El hecho de efectuar un análisis narratológico de esta leyenda desde una perspectiva estructuralista, no sólo se fundamenta en demostrar la tesis de que Bécquer es un poeta posromántico que realiza su producción literaria en un período de tradición entre los procedimientos literarios modernos y contemporáneos, sino, además, en que la complejidad estructural de la leyenda da cuenta de los dos temas fundamentales de la poética

becqueriana: el arte y la religión, pues éstos no sólo aparecen en la dimensión de la historia, sino que se insertan en todos los niveles narrativos que se observan en la dimensión del discurso, siendo ésta la particularidad que valida el presente análisis.

Narraciones que conforman “*El Miserere*”

Para iniciar el estudio de los aspectos mencionados, es preciso dar una pequeña reseña del argumento del relato en cuestión. “*El Miserere*” es una leyenda que trata de la búsqueda de un peregrino por encontrar una pieza musical sublime, a través de la cual pueda redimirse ante Dios de un crimen cometido en su juventud. Es así como, después de recorrer varios países de Europa, llega una noche de jueves santo a una abadía donde le cuentan la leyenda del “*Miserere de la Montaña*”, una suerte de prodigio que ocurre cada año en esa misma fecha, en el cual las almas en pena de unos monjes asesinados despiertan para entonar un *Miserere* pidiendo misericordia a Dios por sus pecados. El peregrino, que además es músico, en consecuencia con su búsqueda, se adentra en las ruinas del monasterio señalado por los personajes de la abadía y logra presenciar el portento. Sin embargo, al tratar de transcribir esta música divina a un lenguaje racional, se ve impedido de lograr su objetivo, hecho que le acarrea la locura y posteriormente la muerte. Toda esta historia es contada por un narrador que años más tarde, revisando libros en la biblioteca de la abadía mencionada, encuentra los cuadernos de música del peregrino en los cuales figura el *Miserere* a medio terminar, por lo cual un anciano del lugar le relata la historia del peregrino.

Lo primero a considerar en la estructura de la leyenda, es que ésta se constituye por varias historias que en su conjunto conforman una unidad temática que gira en torno a la pieza musical llamada *Miserere* y a su significado religioso.

La primera de estas historias es la del narrador en el momento de encontrar la partitura con el *Miserere* inconcluso en la biblioteca de la abadía de Fitero. La importancia de este breve relato es que contextualiza la narración y los acontecimientos en un espacio religioso y, posteriormente, permite al lector ingresar a las otras historias que conforman la leyenda. Es necesario destacar que, si bien este momento podría ser considerado sólo como una introducción a la narración central, es decir, a la historia del músico y su búsqueda del *Miserere*, también puede ser considerado como una historia con cierta autonomía, pues contiene personajes propios (el anciano que le cuenta la leyenda al narrador, y el mismo narrador como ejecutante de las acciones que relata) y datos específicos que configuran su propia dimensión narrativa, por ejemplo, la afición del narrador por la música en su condición de lego y su manía por repasar partituras sin llegar a comprender su significado.

La segunda historia, que podría considerarse como central, es la del músico y su búsqueda del *Miserere*, que se inicia con su llegada a la abadía una noche de jueves santo y termina con su muerte, luego de no haber podido terminar de escribir el llamado "*Miserere de la Montaña*" que prodigiosamente escuchó en las ruinas del monasterio. Esta historia es la principal, pues sirve como punto de referencia para las otras y de eje temático para el conjunto de la leyenda.

La tercera historia es la narración que el músico hace de su juventud y del crimen que motivó su búsqueda del *Miserere*. Aquí el peregrino detalla a los otros personajes que lo acompañan en la abadía el momento en que encuentra casualmente el salmo de David y

cómo éste influyó en su búsqueda de redención, además de la peregrinación que ha llevado por varios países de Europa en busca de un *Miserere* a través del cual pueda redimirse. Esta historia constituye un antecedente que permite explicar la motivación y la conciencia religiosa que manifiesta el protagonista, donde el concepto de pecado funciona como su *leit motiv*, lo que también se extiende a toda la leyenda.

Por último, la cuarta historia es la leyenda del “*Miserere de la Montaña*”, narrada al músico recién llegado por uno de los rabadanes presentes en la abadía. Esta historia relata la tragedia de unos monjes que son asesinados por un malvado caballero cuyo padre desheredó a causa de su maldad, construyendo posteriormente el monasterio con estos bienes, y cómo prodigiosamente cada noche de jueves santo las almas de los religiosos despiertan a entonar el *Miserere* para pedir misericordia a Dios por haber muerto en pecado.

En síntesis, estas cuatro historias permiten articular las dos historias básicas que constituyen la leyenda: la historia del narrador y la del músico. Las que he llamado tercera y cuarta historia son narraciones que conforman la historia del músico. En términos del análisis narratológico del discurso, en su modalidad *Tempo*, categoría “orden”, se observa que la leyenda está constituida por dos historias que se relacionan entre sí por intercalación, ya que el narrador cuenta la leyenda del músico que le ha sido relatada, y sólo al final de ésta vuelve a su propia historia. En cuanto a la estructura de la historia del músico, puede decirse que ésta contiene, también mediante intercalación, la leyenda de los monjes cantores. La historia del pasado del músico (la tercera historia) es, en realidad, una anacronía, en la modalidad de analepsis, o lo que Gerard Genette (1969) llama “analepsis

explicativa”, en tanto amplía el conocimiento que el lector tiene del personaje protagonista, por lo tanto, en adelante no será considerada como una historia en sí misma.

Luego de haber señalado las distintas historias que contiene la leyenda, y la función que cada una cumple dentro de su conjunto, es necesario analizar las relaciones que tienen entre sí, para configurar una estructura discursiva general en el relato de Bécquer, que permita esclarecer la unidad temática que cruza la obra.

Instancias y niveles narrativos de la leyenda

En cuanto a la modalidad de la *Voz* del discurso narrativo, es posible señalar que el “tiempo de la narración” en las historias que conforman la leyenda, es siempre posterior a los hechos que se señalan, pues el narrador de la primera cuenta su estancia en la abadía de Fitero algunos meses después de sucedido este hecho. Por su parte, el anciano que le relata la leyenda del músico, señala que estos hechos sucedieron hace ya muchos años, y asimismo, la narración que el rabadán hace de su historia, es efectuada en un tiempo posterior.

Estas historias se pueden organizar bajo los siguientes niveles narrativos, según las categorías que establece Gerard Genette: extradiegético, para el nivel en que se ubica el narrador que se puede llamar general, quien encuentra el manuscrito (*Miserere*) y luego recibe por boca del anciano la historia del músico; intradiegético para el nivel en que se desarrolla la historia del músico; y metadiegético para el nivel en que se ubica la historia de los monjes asesinados contada por el rabadán. He considerado como narrador (fuera del

general) únicamente al rabadán, puesto que el anciano que le refiere la leyenda al narrador no actúa con voz propia, pues éste en ningún momento se la cede, sino que cita con sus propias palabras los hechos contados por el anciano. Cabe destacar aquí que la complejidad estructural de la leyenda radica en el artificio de hacer surgir del anciano la historia de primer grado, pero contarla al lector por medio del narrador general que la recibió. Esto sugiere que el narrador no cede la palabra porque se disputa el protagonismo con el personaje central (el músico), lo que se manifiesta en la importancia que él mismo se asigna al narrar el encuentro del manuscrito, y al concluir el relato de la leyenda con sus propias reflexiones, he incluso por el hecho de hacer depender exclusivamente de él, y de su afición por la música, todo lo sucedido en la narración de la historia del músico, pues se está en presencia de un narrador que, desde el punto de vista del análisis narratológico del discurso en su modalidad *Modo*, categoría “perspectiva”, controla absolutamente el relato desde una focalización cero u omnisciente, lo que queda claro en el siguiente párrafo de la leyenda: “El osado peregrino comenzaba a tener miedo; pero con su miedo luchaba aún su fanatismo por todo lo desusado y maravilloso, y alentado por él dejó la tumba sobre que reposaba” (166). Estas palabras muestran el grado de conocimiento que el narrador posee acerca de la subjetividad del músico, personaje a quien no conoció.

El siguiente esquema ilustra de mejor manera la situación de los niveles narrativos:



En cuanto a la categoría de “persona”, es posible establecer que el narrador general es autodieгético respecto de la historia del encuentro del manuscrito, pues narra su propia experiencia:

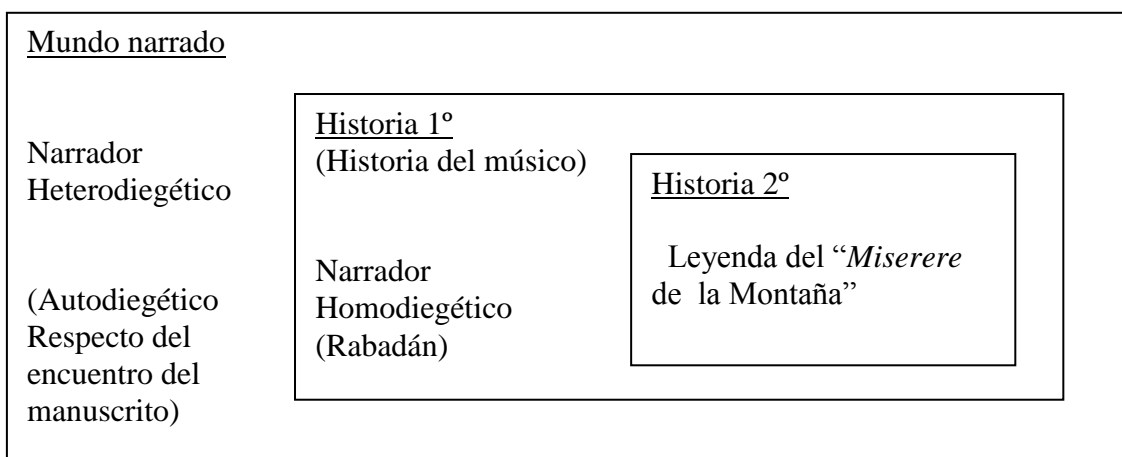
Hace algunos meses que, visitando la celebre abadía de Fitero y ocupándome en revolver algunos volúmenes en su abandonada biblioteca, descubrí en uno de sus rincones dos o tres cuadernos de música bastante antiguos, cubiertos de polvo y hasta comenzados a roer por los ratones. Era un *Miserere*. Yo no sé la música; pero le tengo tanta afición que, aun sin entenderla, suelo coger a veces la partitura de una ópera y me paso las horas muertas hojeando sus páginas [...] (162).

Sin embargo, el narrador también es heterodieгético respecto de la leyenda del músico, pues la relata siendo ajeno a ella. El siguiente párrafo lo ejemplifica: “Hace ya muchos años, en una noche lluviosa y oscura, llegó a la puerta claustral de esta abadía un

romero y pidió un poco de lumbre para secar sus ropas, un pedazo de pan con que satisfacer su hambre y un albergue cualquiera donde esperar la mañana y proseguir con la luz del sol su camino” (162).

Por último, el rabadán se configura como un narrador homodiegético, ya que si bien no participa en la historia del asesinato de los monjes, sí ha participado en la fantástica aparición que las almas de los religiosos realizan cada noche de jueves santo para entonar el “*Miserere de la montaña*”, pues afirma haber escuchado su música. Esto queda claro en el momento en que el músico le pregunta a qué pieza musical se está refiriendo: “¿Qué *Miserere* es éste? [...] Ese *Miserere*, que sólo oyen por casualidad los que, como yo, andan día y noche tras el ganado por entre breñas y peñascales, es toda una historia, una historia muy antigua, pero tan verdadera como, al parecer, increíble” (163).

El presente cuadro grafica la situación de cada uno de los narradores con respecto a las historias contadas:



La estructura narrativa señalada anteriormente para “*El Miserere*”, se corresponde, además, con una estructura general utilizada por Bécquer en sus leyendas, sugerida por Abraham Madroñal Durán en su “Estudio de las rimas y leyendas” (en Bécquer, 1998: 142), donde plantea que:

Bécquer suele establecer en sus leyendas tres momentos en el desarrollo de la narración:

- Una presentación o prólogo en primera persona, donde el autor ofrece noticias al lector sobre algunos aspectos de la leyenda. A continuación suelen introducirse personajes populares que complementan la información sobre la leyenda.
- Un núcleo central, en el que se desarrolla el relato fantástico, la leyenda propiamente dicha.
- Un cierre a modo de conclusión, que suele suponer la vuelta a la realidad.

Esta estructura también aparece en otras leyendas como “El Monte de las Ánimas”, “Maese Pérez el organista”, “Los Ojos Verdes”, “El Rayo de Luna” y “La Rosa de Pasión”, lo que deja en claro que es un recurso que con frecuencia Bécquer incorpora en sus relatos.

Madroñal señala también que esta estructura narrativa que oscila entre la realidad y la ficción, está apoyada por el lenguaje que Bécquer usa en cada momento específico de la narración: “esta alternancia de realidad y fantasía como sistema estructurador de las leyendas queda intensificada a través del estilo: mediante la alternancia también de un

lenguaje coloquial en los momentos realistas y de un lenguaje intensamente lírico en la parte fantástica” (*op. cit.*: 142).

Lo citado anteriormente indica que la presentación y el cierre de la leyenda las efectúa el mismo autor dirigiéndose directamente a los lectores; un recurso bastante utilizado por los escritores románticos y que perfectamente se puede asociar al quehacer de Bécquer en el momento de producir y difundir el texto, pues lo publicó en el periódico madrileño “El contemporáneo” en el cual ejerció como periodista. Esto supone un pacto periodístico entre autor y lector para considerar el prólogo y el cierre de la leyenda como elementos que están fuera de la ficción del relato, hecho que a nivel de discurso es aceptable pero a nivel de historia es posible invertir, pues lo sucedido en cada una de estas dimensiones difiere en algunos aspectos respecto de la otra. El ejemplo más claro de esto es el artificio de contar al lector la historia del músico relatada por el anciano a través de la voz del narrador al que le fue contada, pues en el plano de la historia este narrador fue narratario y fue el anciano quien ofició de narrador. En resumidas cuentas se puede señalar que en la leyenda el discurso invierte lo sucedido en la historia respecto de la situación del narrador general.

Es debido a lo anterior que en el presente análisis he considerado el encuentro del manuscrito y las reflexiones finales del narrador, es decir, el momento de presentación y cierre de la leyenda, como elementos que sí participan de la ficcionalidad del relato en lo que respecta a la dimensión de la historia, pues el objetivo es evidenciar la importancia que el narrador tiene en el nivel extradiegético (la que disputa con el músico), y su relación con los protagonistas de los niveles intradiegético y metadiegético, pues es posible establecer entre ellos correspondencias temáticas que giran en torno a las ideas religiosas y estéticas

que sustentan la leyenda, las cuales permiten configurar su unidad. Sin embargo, no se niega la posibilidad de considerar en un plano extraliterario al mismo autor escribiendo una presentación y un cierre para la leyenda.

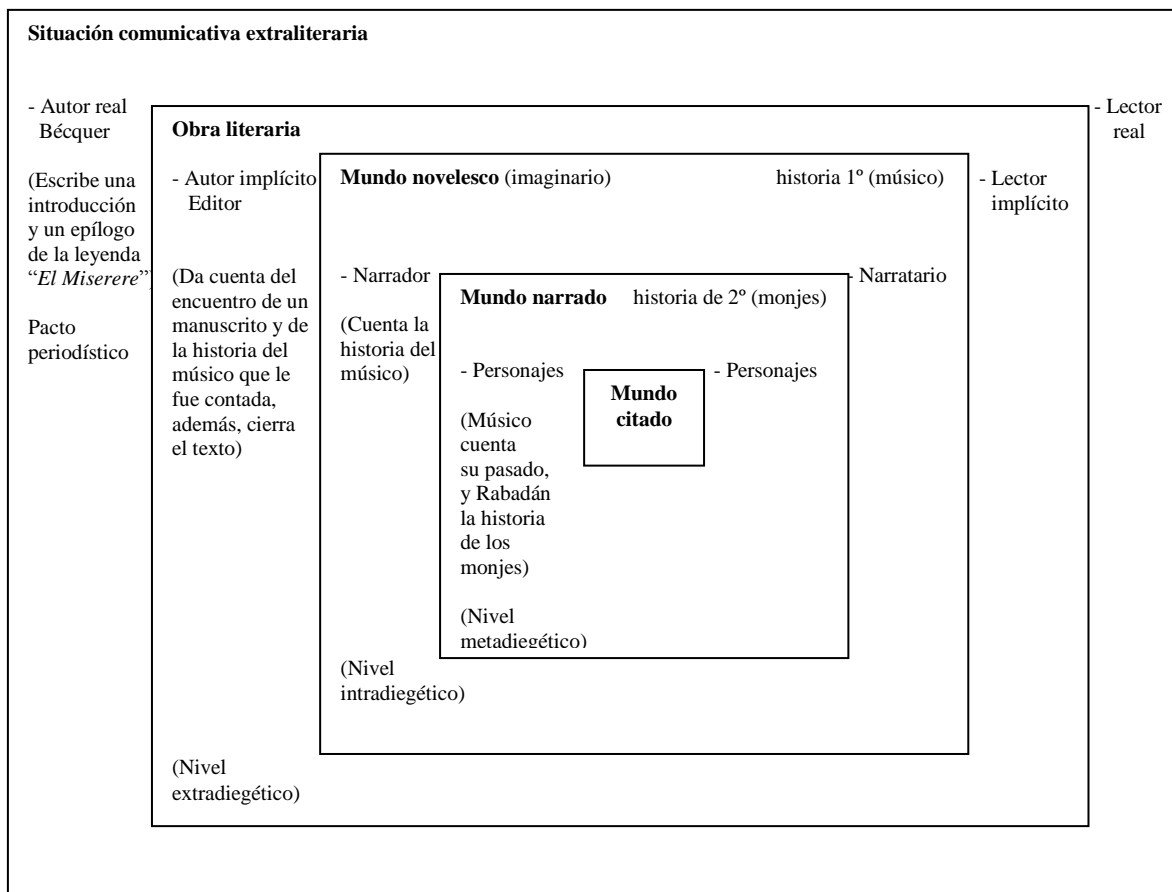
Luego de haber definido el pacto ficcional mediante el cual se regirá el análisis de la estructura de la leyenda, es posible establecer las instancias narrativas presentes en el texto, siguiendo las categorías descritas por Jaap Lintvelt en su texto “Les Instances du Texte Narratif Littéraire” (1981). Primeramente es posible encontrar a un *autor real*, Gustavo Adolfo Bécquer, que escribe una introducción y un epílogo de la leyenda “*El Miserere*” dentro del ya mencionado plano extraliterario en el cual también se sitúa el *lector real*. Luego a un *autor implícito*, quien dentro del plano de la obra literaria informa acerca del encuentro de un manuscrito y de la historia que le fue contada por el anciano en la abadía, situándose con esto en el plano extradiegético de la narración. Es posible señalar que esta instancia narrativa se configura como “editor” de la historia del músico, pues como señalan Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes en su *Diccionario de narratología* (1995: 71), “[...] llamamos editor de una narrativa a la entidad que esporádicamente aparece en su preámbulo, que faculta una explicación para la aparición del relato que se incluye después y que, en cierta manera, se responsabiliza de su difusión; se trata, pues, de un intermediario entre el autor y el narrador, intermediario que mantiene estrechas relaciones con cualquiera de los dos”. En el caso de la leyenda en cuestión el editor guarda relación con ambos, pues con el autor se relaciona en lo que respecta a la escritura de una presentación y un cierre para la leyenda, y con el narrador en tanto participa del encuentro del manuscrito que origina la narración de la historia del músico. Además, en este mismo plano del autor implícito se encuentra el *lector implícito*. En el plano siguiente, aparece la instancia del

narrador y su equivalente *narratario* en la dimensión del mundo novelesco o imaginario. Este narrador cuenta la historia de primer grado, es decir, la del músico, situándose con esto en el nivel intradieгético de la narración, mientras que el narratario sería una proyección ficcional del lector. Por último, en el plano del mundo narrado se encuentran los *personajes* que asumen alguna función narrativa, en este caso, el músico al contar su pasado a los otros personajes presentes en la abadía, y el rabadán que le cuenta al músico la historia del “*Miserere de la Montaña*”. Este último personaje es el que introduce la historia de segundo grado, es decir, la de los monjes asesinados, situándose así en el nivel metadieгético de la narración.

Luego de haber señalado las instancias y planos narrativos de la leyenda, cabe destacar la importancia que la figura del editor tiene para entender la relación que existe entre las dimensiones de historia y discurso y sus divergencias en el texto, pues cumple una función mediadora entre ellas al estar estrechamente relacionada con el nivel extraliterario del autor real, y simultáneamente, con el plano del mundo novelesco o imaginario en el cual el narrador general cuenta la historia de primer grado, es decir, la historia del músico y su experiencia con el “*Miserere de las Montaña*”.

Cabe señalar, además, que en el caso de la leyenda en cuestión, la aparición del editor, siguiendo lo expresado por Reis y Lopes, tiene que ver con una “adición de verosimilitud” que se le intenta dar al relato en conjunto con una “connotación de misterio y excepcionalidad” (*ibid.*: 72).

El cuadro siguiente ilustra de mejor manera la estructura general de la leyenda, especificando las relaciones existentes entre las instancias y los niveles narrativos:



Para ejemplificar la inversión que el discurso impone a la historia en lo que respecta a la situación del narrador, he tomado como referencia el esquema propuesto por Oscar Tacca en *Las voces de la novela* (1989: 59), el cual sirve para identificar cada uno de los narradores, sus mensajes y sus destinatarios en cada uno de los niveles narrativos de la leyenda. Para abordarlo es necesario considerar la explicación que el estudioso entrega acerca de la manera en que los textos narrativos que contienen un autor-transcriptor, en este caso, un editor, se van duplicando internamente:

En fin, la novela de autor-transcriptor es como una duplicación de la novela normal. Si adoptamos el esquema de Jakobson (destinador-mensaje-destinatario), ella se nos presenta como una escena, dentro del *mensaje*, que el destinador ofrece a la contemplación del destinatario: dentro de esa escena vuelven a encontrarse destinador-mensaje-destinatario. Teóricamente al menos, la serie puede ser infinita [...] (*ibid.*: 57).

Es precisamente esto lo que ocurre en la dimensión de la historia en “*El Miserere*”, puesto que en el plano extradiegético es posible encontrar al narrador general como destinador de un mensaje, esto es, el encuentro de un manuscrito, y este mensaje va dirigido a un destinatario que es el lector. Sin embargo, dentro del relato del encuentro del manuscrito (mensaje) vuelven a encontrarse destinador, mensaje y destinatario en la narración que ejecuta el anciano, en la cual éste ejerce como destinador, la historia del músico como mensaje y opuestamente a lo anterior, el narrador general de la leyenda como destinatario. Mas aún, dentro de la narración de la historia del músico (mensaje 2), se encuentra una nueva duplicación en la cual el destinador del mensaje es el rabadán presente en la abadía, dicho mensaje la historia de los monjes asesinados y el origen del “*Miserere de la Montaña*”, y el músico como destinatario. El siguiente cuadro ilustra la situación:

Destinador 1 “Narrador”	Mensaje (historia 1) “Encuentro del manuscrito”			Destinatario 1 “lector”
Destinador 2 “El anciano”	Mensaje (historia 2) “Historia del músico”		Destinatario 2 “Narrador”	
	Destinador 3 “El rabadán”	Mensaje (historia 3) “Historia de los monjes”	Destinatario 3 “Músico”	

Relato dentro del relato

Luego de haber delimitado las instancias y los niveles narrativos de la leyenda, es posible establecer que ésta cuenta, fundamentalmente, con tres historias: la del narrador al encontrar el manuscrito, la del músico como historia de primer grado, y la de los monjes asesinados como historia de segundo grado¹. Éstas se relacionan entre sí por intercalación, es decir, cada historia aparece incorporada de forma inclusiva dentro de otra historia, lo que en la leyenda se manifiesta de la siguiente manera: la leyenda del “*Miserere de la Montaña*” es contada por el rabadán dentro de la historia del músico, y ésta, a su vez, es contada por el narrador en la historia en que relata el encuentro del manuscrito, por lo tanto, estamos en presencia de la estructura llamada “relato dentro del relato”.

Esta estructura plantea que: “sujetos de enunciados narrativos se transforman en sujetos de enunciaciones narrativas” (Triviños, 1980: 146), lo que quiere decir que dentro de la narración hay personajes que cambian de estatus, pasando del estado de “no-personas” en la historia donde son narrados, a configurarse como “personas” en la historia que ellos mismos narran. Cabe destacar, además, que este cambio es momentáneo y dura sólo mientras el personaje asume un papel de narrador, pues al término de ella vuelve a su condición de “no-persona”. Esto en la leyenda sucede con el rabadán que en su calidad de personaje de la historia de primer grado asume el papel de narrador de la historia de segundo grado, esto es, la historia del “*Miserere de la montaña*”.

¹ Si bien anteriormente he señalado que son dos las historias fundamentales de la leyenda: el encuentro del manuscrito y la historia del músico; desde la perspectiva de la teoría del relato dentro del relato, la historia de los monjes asesinados adquiere tanta importancia como las otras dos, lo que, en este punto, permite considerar las tres historias como fundamentales.

También se puede observar en la estructura del relato dentro del relato, que la triada constitutiva de toda narración, emisor-historia-receptor, se va duplicando en cada historia, lo que ya ha sido observado en el esquema desarrollado por Oscar Tacca citado anteriormente, pues el narrador de la leyenda en su calidad de emisor, entrega la historia del encuentro del manuscrito a un receptor, en este caso el lector, hecho que se duplica con el anciano que como emisor de la historia del músico la refiere al narrador, quien asume en ese momento la calidad de receptor, lo que vuelve a duplicarse en la historia de primer grado con el rabadán que como emisor cuenta la historia de los monjes asesinados a un receptor que es el músico.

Otro aspecto a considerar es el señalado por Gilberto Triviños (*op. cit.*: 158):

Los *relatos de relatos* se singularizan también por las relaciones *positivas* o *negativas* entre los relatos que los forman. El carácter de la relación entre sus elementos distintivos es tan importante en los textos de esta serie que es posible establecer dos grandes grupos de *relatos de relatos*, según el tipo de relación predominante entre relato de primer grado y relato(s) de segundo grado. En efecto. Los ‘relatos de relatos’ pueden ser *no disyuntivos* o *disyuntivos*.

Esto quiere decir que en el caso de “disyunción” el relato de primer grado con el relato de segundo grado son incompatibles, mientras que en el caso de “no disyunción” no hay oposición entre ellos. En “*El Miserere*”, es posible observar que la relación del relato del encuentro del manuscrito con el relato de la historia del músico y su búsqueda del *Miserere* (historia de 1º) se resuelve en una “no disyunción”, pues la historia incluida, la del

músico, amplifica la narración del encuentro del manuscrito, en tanto desarrolla las ideas de la música y el tema religioso. Esto mismo ocurre con la relación entre el relato de la historia del músico y el relato del “*Miserere de la Montaña*” (historia de 2º), pero el tipo de relación ya no es una amplificación sino una supresión de la incompatibilidad entre sus espacios, pues los límites entre uno y otro relato se desvanecen con la irrupción fantasmal que los personajes de la historia de segundo grado (los monjes asesinados) efectúan en la historia de primer grado. En términos del análisis del discurso narrativo, se puede señalar que al suceder esta irrupción de los monjes estamos en presencia de una metalepsis, esto es: “un movimiento [...] que consiste en operar el paso de elementos de un nivel narrativo a otro nivel narrativo” (Reis y Lopes, *op. cit.*: 142), pero no solamente en esta leyenda se observa que dos de sus niveles narrativos se cruzan, sino que todos sus niveles están unidos temáticamente mediante las ideas del arte y la religión, pues en todos ellos se reproduce el gusto por la música a través de la pieza musical llamada *Miserere*, y la conciencia de ser pecador a través del significado del salmo que la constituye. La música y el pecado son los elementos que tienen en común los protagonistas de cada una de las historias contenidas en la leyenda, es decir, el narrador, el músico y los monjes, pero la relación de cada uno con tales elementos es variable; así el narrador es un lego en música pero manifiesta una gran afición por ella; el peregrino de la historia de primer grado es un músico en busca del *Miserere*, y los monjes de la historia de segundo grado son los intérpretes de la música prodigiosa, es decir que son estos últimos los únicos que logran el ideal de la música (la producción) unido al ideal religioso: el perdón y la redención. Pero esto ocurre en el plano de la diégesis prodigiosa.

Es importante considerar la relevancia que dicha relación con la música tiene en la leyenda, pues en la historia de segundo grado, los monjes son asesinados mientras se encuentran cantando el *Miserere*, y es a través de esta pieza musical que ellos vuelven de la muerte a pedir misericordia a Dios por haber muerto en pecado, e incluso es posible considerar que es mediante esta misma que son redimidos, pues la leyenda señala que “la iglesia resplandeció bañada en luz celeste; las osamentas de los monjes se vistieron de sus carnes; una aureola luminosa brilló en derredor de sus frentes; se rompió la cúpula, y a través de ella se vio el cielo como un océano de lumbre abierto a la mirada de los justos” (167). Es, principalmente, la mención que el narrador hace a la aureola en la frente de los monjes lo que sugiere que en ese momento éstos han alcanzado la redención y el perdón de Dios. Por su parte, en la historia de primer grado, la historia de los monjes es introducida gracias a la búsqueda que el peregrino hace de un *Miserere* a través del cual pueda redimirse de su crimen, y esta búsqueda lo lleva a ser testigo del portento de los monjes (lo que lleva a pensar que es a través de la pieza musical que estos dos niveles narrativos se cruzan), y es a causa de la imposibilidad de racionalizar esta música mediante el lenguaje musical que el peregrino enloquece y muere. Por último, la historia del peregrino no tendría razón de ser si el personaje que encuentra el manuscrito con la partitura inconclusa del *Miserere* no tuviera una afición por la música, lo que indica que ésta es el elemento que impulsa la narración de toda la leyenda.

En cuanto al elemento religioso, esto es, la conciencia del pecado, se puede señalar que, al igual que el elemento anterior, está presente en todos los niveles narrativos y es común a los distintos protagonistas de las historias que conforman la leyenda, (narrador, músico y monjes), pero aparece con distintos grados de compromiso en cada uno de ellos.

Así se observa que en la historia de segundo grado, en los monjes es tan extrema su conciencia del pecado que incluso después de muertos siguen buscando el perdón de Dios; luego en la historia de primer grado es la misma conciencia la que motiva la búsqueda del personaje de una pieza musical sublime con la cual pueda borrar su culpa ante Dios, la diferencia es que éste no alcanza redención, pues no logra terminar de escribir la partitura del “*Miserere de la Montaña*”; por último, en la historia del encuentro del manuscrito la conciencia del pecado existe en el narrador pues sus reflexiones finales giran en torno al verso en latín, “*In peccatis concepit me mater mea...*”², al observar las páginas del manuscrito, pero a pesar de esto ya no se siente tan comprometido como los otros personajes, pues prefiere ver en la historia del músico una locura.

Como se ha observado, las tres historias contenidas en “*El Miserere*” están relacionadas entre sí debido a la aparición que en cada una de ellas hace la música y el sentir religioso, pero aún es posible establecer una relación más entre estas historias, puesto que lo que en un nivel narrativo sucede con un elemento, en otro nivel narrativo se reproduce con el otro, me refiero principalmente a la incapacidad de acceder a un conocimiento o a un estado superior. En la historia del encuentro del manuscrito se puede ver cómo al narrador la música le es ininteligible y él mismo da cuenta de la frustración que esto le produce al decir que “por haberlas podido leer [las frases de la partitura] hubiera dado un mundo” (168); semejante situación le sucede al músico de la historia de primer grado, pero en relación al elemento religioso, pues así como el narrador no tiene acceso a la música, el peregrino no tiene acceso a la gracia de Dios de la manera en que se lo había propuesto, al músico le ha sido negado el estado superior de la gracia mediante una

² Lo que se puede traducir como: “En pecado me concibió mi madre”.

composición musical sublime, de la misma manera en que al narrador le ha sido negado el estado superior del entendimiento musical, por lo tanto, su condición es similar.

Por último, también es posible indicar que la incapacidad de acceder a la música aparece tanto en el encuentro del manuscrito como en la historia de primer grado, pero en distintos estados de conocimiento, pues el narrador no logra acceder al lenguaje musical creado por el hombre y sólo puede conformarse con leer las palabras que aparecen junto a los símbolos de la notación musical, mientras que en la historia de primer grado el músico, si bien maneja el lenguaje musical creado por el hombre, posicionándose en un estado más alto de conocimiento que el narrador, está igualmente incapacitado para acceder al lenguaje musical supranatural que tiene el *“Miserere de la Montaña”*, por lo tanto, la condición de ambos personajes es equivalente respecto de su incapacidad.

La búsqueda del ideal trascendente

En la leyenda *“El Miserere”* es posible observar que las ideas centrales, por un lado, la expresión artística y, por otro, el sentir religioso, se funden en la búsqueda que motiva el actuar del protagonista. Esta búsqueda se manifiesta en el afán del personaje por encontrar una pieza musical de tal sublimidad que sea capaz de redimirlo ante Dios para alcanzar su perdón, y es aquí donde radica la particularidad del relato, pues como ya se ha observado, el peregrino tiene un afán religioso por encontrar la pieza musical, que como pecador le aseguraría el perdón de Dios, pero además, tiene un afán artístico, que como músico le aseguraría su trascendencia histórica, y estas dos dimensiones de su búsqueda son

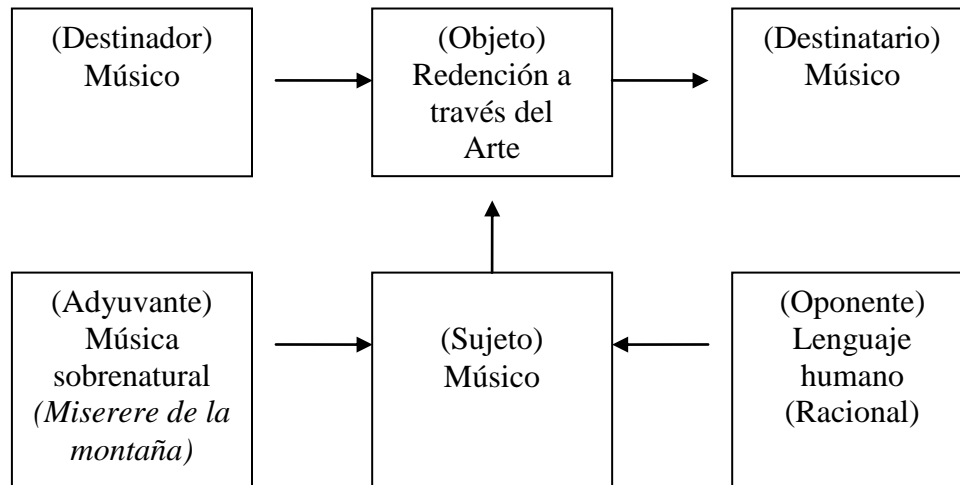
traspasadas a los otros niveles narrativos que conforman la leyenda. La redención aquí es buscada a través del arte, lo que hace advertir la conciencia que el peregrino tiene de sí mismo como músico y como pecador, y su visión de la música como la única forma de conectar su naturaleza pecadora con la gracia divina. Siguiendo el esquema actancial propuesto por J. A. Greimas³, se puede establecer que el destinador de su búsqueda, es decir, la instancia que propicia el encuentro entre sujeto y objeto, es él mismo, puesto que de su propia conciencia surge la necesidad de encontrar una forma musical magnífica que contenga el *Miserere*, y la motivación para salir en su búsqueda. El objeto buscado, en este caso, es la redención de las culpas a través de la expresión sublime del arte, y es el mismo peregrino quien ejecuta esta búsqueda en la categoría de sujeto, y quien, además, se constituye como la entidad en beneficio de la que actúa, es decir, como destinatario.

En la calidad de adyuvante se puede considerar la música divina del “*Miserere de la Montaña*”, pues ésta es la que le permitiría al músico alcanzar el objeto al que en su calidad de sujeto aspira. Dicho de otro modo, la música de aquel *Miserere* es la instancia que sirve de ayuda al sujeto para concretar su aspiración. Sin embargo, esto en la leyenda no se cumple, puesto que la entidad opositora le impide al peregrino alcanzar el objeto deseado, es decir, la redención a través del arte. Dicha entidad en el relato es el lenguaje racional del ser humano, pues el músico se ve impedido de terminar la escritura del “*Miserere de la Montaña*” debido a la carencia que el lenguaje musical tiene para reflejar las características supranaturales de la pieza, y por consiguiente, se ve impedido, además, de alcanzar la

³ El modelo actancial de J. A. Greimas, junto con las definiciones de sus distintas categorías, ha sido tomado del *Diccionario de narratología* de Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes (1995).

redención y el perdón de Dios que en su calidad de pecador desea, llegando con esto a enloquecer y morir.

El siguiente esquema refleja la búsqueda del personaje bajo el modelo actancial de Greimas:



Conclusiones

A modo de conclusión es posible establecer que la complejidad estructural de la leyenda “El *Miserere*” se manifiesta, principalmente, en el procedimiento del relato enmarcado donde se observan tres niveles narrativos que dialogan entre sí en base a las ideas de arte y religión que fundan la poética del autor.

Todo esto da cuenta de una praxis escritural becqueriana que considera en su prosa la complejidad estructural como un recurso estilístico que excede los procedimientos propios de Romanticismo y se anticipa a las formas de escritura contemporáneas.

La leyenda en sí misma es una muestra de la conjunción de la experiencia artística con la experiencia religiosa bajo la perspectiva de un ideal trascendente que vincula lo sublime del arte con lo sagrado de lo divino, relación que no sólo se establece en las distintas historias que aparecen en el relato, sino que, además, cruza todos las instancias y planos del texto.

Referencias Bibliográficas

Bécquer, Gustavo Adolfo. 1958. *Obras Completas*. Buenos Aires, Ediciones Anaconda.

Genette, Gerard. 1969. *Figures*. Vol. III. Paris, Editions du Seuil.

Lintvelt, Jaap. 1981. “Les Instances du Texte Narratif Littéraire”, en *Essai de Typologie Narrative. Le “point de vue”. Théorie et Analyse*. Paris, Librairie José Corti, pp. 13-33.

Madroñal Durán, Abraham. 1995. “Estudio sobre las Rimas y Leyendas de Bécquer”, en Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Madrid, Editorial Santillana, pp. 127-151.

Oelker, Dieter y Cecilia Rubio. 2005. “Discurso Narrativo”. Apunte para la asignatura *Introducción al comentario de textos narrativos*. Departamento de Español, Universidad de Concepción.

Reis, Carlos y Ana Cristina M. Lopes. 1995. *Diccionario de narratología*. Salamanca, Ediciones Colegio de España.

Tacca, Oscar. 1989. *Las voces de la novela*. Madrid, Gredos.

Triviños, Gilberto. 1980. “Los relatos de relatos”, en *Estudios Filológicos* N° 15. Facultad de Letras y Educación, Universidad Austral de Chile.