AMOR Y PEDAGOGÍA EN LA DIALÉCTICA INTERIOR DE UNAMUNO

ENTRE LOS múltiples aspectos del profundo "cambio de signo" señalado por Antonio Sánchez Barbudo en la obra unamuniana como consecuencia de la crisis espiritual del '97, ninguno hay más notable que el que se presenta en el contraste entre las dos primeras novelas, *Paz en la guerra*, publicada en el mismo año de la crisis, y *Amor y pedagogía*, de 1902.

Respecto a la segunda obra, varios críticos han subrayado su carácter de 'obra de transición' hacia la plenitud artística de las novelas y nivolas posteriores. Para Julián Marías, la abstracción de sus personajes representa la transición entre la colectividad de *Paz en la guerra* y la individualidad de *Niebla* y *Abel Sánchez*. En el estudio de Juan López Morillas sobre antagonistas y agonistas entre las criaturas de Unamuno se consideran las de *Amor y pedagogía* como verdaderos casos de transición entre los dos tipos; y para Geoffrey Ribbans, esta novela "puede ser descrita casi como un primer borrador de lo esencial de *Niebla*", un borrador, cabe añadir, harto vacilante y estéticamente muy inferior a la obra definitiva, según la opinión de Carlos Clavería citada y aprobada por el mismo profesor Ribbans. Parece evidente, pues, que entre los principales estudios generales de la novelística unamuniana hay una fuerte tendencia hacia una interpretación de las extravagancias de *Amor y pedagogía* a base del concepto de 'transición' aplicado a uno u otro de sus aspectos fundamentales. La excepción más notable, sin duda, es el importante libro de Ricardo Gullón, en que el estudio de las novelas como 'autobiografías' subraya, como es natural, la unidad de la obra total, aunque no excluye el concepto de transición.

En efecto, éste es un concepto que hay que aceptar, por de pronto en un sentido cronológico muy obvio, y también como término de valoración estética para calificar la gran diferencia técnica entre esta novela y *Niebla*. Creo, sin embargo, que puede ser muy provechosa la comparación retrospectiva entre *Amor y pedagogía* y la novela publicada cinco años antes, *Paz en la guerra*. En muchos respectos las diferencias entre las dos parecen demasiado grandes y evidentes para que se encuentre punto alguno de comparación entre las dos. *Paz en la guerra:* larga, seria, histórica e intrahistórica; narrativa y descriptiva; prosa de ritmo grave y sereno; de estructura sencilla y unida; con per-

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON

Centro Virtual Cervantes

sonajes que son al mismo tiempo realistas y típicos. *Amor y pedagogía:* breve, amargamente cómica, hondamente temporal pero no histórica; forma narrativa casi dialogada; estructura fragmentada; personajes caricaturescos, casi todos de nombre simbólico.

Con tanta discrepancia, pues, ¿qué significado se encuentra en esta serie de contrastes? Por lo menos, éste: que desde el punto de vista fenomenológico no se puede hablar de vacilaciones en *Amor y pedagogía,* ni mucho menos. Las diferencias que la distinguen de *Paz en la guerra* están deliberadamente exageradas, de modo que aparece en ella la antítesis completa de la primera novela, y es, por lo tanto, la antinovela por excelencia de Unamuno.

Pero hay otras diferencias cuya mayor importancia deriva del hecho de que se basan en unos paralelos casi únicos en la obra del gran vasco. Entre las obras mayores son éstas las únicas con título de forma sintáctica bimembre, pero del fondo de esta indudable semejanza se destaca una diferencia radical. *Paz en la guerra* resuelve en una armoniosa concordia la oposición de los términos opuestos, mientras que en *Amor y pedagogía* la aparente relación complementaria entre los dos términos del sintagma se convierte en una antítesis profunda. En la carta a Jiménez Ilundain del 19 de octubre de 1900, Unamuno había dicho de su próxima novela: "Trátase de un hombre que se casa *deductivamente* para poder tener un hijo y educarlo para genio, por amor a la pedagogía." Ahora bien, ya sabemos que en la versión definitiva el casamiento deductivo no se realiza, y el "amor *a* la pedagogía" llega a ser la expresión de una oposición radical. Otro paralelo muy importante es el hecho de ser estas novelas los únicos ejemplos unamunianos del *Erziehungsroman,* la presentación completa de la trayectoria vital de uno de los personajes centrales, visto en el ambiente familiar. Ignacio Iturriondo, educado con un amor paternal y maternal, embebe un sentido inquebrantable del valor de esa "tradición indefinible e indefinida" por la cual acaba entregando su vida a la violencia de la historia. Apolodoro Carrascal, atormentado entre los extremos del amor maternal y el intelectualismo paternal, se llena de un sentido de la alienación y discontinuidad que la razón analítica impone sobre el ser en el tiempo, y sólo en el suicidio encuentra alivio para su dolor.

Otro contraste es el que vemos penetrando hasta las mismas raíces ontológicas del pensamiento unamuniano. En *Paz en la guerra* se encuentra un equilibrio armonioso entre historia e intrahistoria, es decir, apariencia y realidad substancial. En *Amor y pedagogía,* apariencia y substancia, es decir, forma y materia, están completamente opuestas. Tal es, por lo tanto, la diferencia más fundamental de todas: la armo-

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON
Centro Virtual Cervantes

nía ontológica de *Paz en la guerra* frente a las antítesis de *Amor y pedagogía*.

En la segunda novela los términos forma y materia aparecen por vez primera en el discurso que se pronuncia don Avito al darse cuenta de que se ha enamorado inductivamente de Marina del Valle. Pensando en el futuro genio, dice: "Démosle su parte de naturaleza, de instinto, de inconsciencia; no hay forma sin materia. El arte, la reflexión, la conciencia, la forma lo seré yo, y ella, Marina, será la naturaleza, el instinto, la inconsciencia, la materia." Desde este momento el narrador sigue empleando estos términos, ahora con mayúscula, para referirse a la pareja, contándonos, por ejemplo, que en la primera entrevista de novios se encienden tanto —de amor el uno y de rubor la otra— que "la Materia quema y la Forma arde". Encarnados, pues, los conceptos de Forma y Materia en dos personajes distintos, y presentados por eso mismo como elementos ontológicos no sólo separables sino efectivamente separados, Unamuno sigue exagerando la separación hasta convertirla en una oposición total. Mientras don Avito está procurando imponer sobre su hijo una forma absolutamente ideal, la madre/Materia va subvirtiendo la gran prueba científica. Habiendo bautizado a su hijo en secreto con el nombre cristiano de Luis, Marina le colma del afecto feroz de una *mater saeva cupidinum:* "—Luis, mi Luis, Luis mío, Luisito, mi Luisito— y se lo come a besos."

Pero no es sólo en la representación personalizada y dramática donde se expresa esta oposición. La forma se revela como antagonista de la materia en su función de negación definidora y analítica, tanto que amenaza aniquilar completamente la realidad material. Tal es el significado de las estructuras verbales sin sentido del *Ars magna combinatoria* de don Fulgencio y el del encasillado esquemático completamente vacío que aparece en el epílogo como ejemplo del tipo de razonamiento científico de que se declara Unamuno completamente incapaz. Tal es, en fin, la razón de la aparente sinrazón de los "Apuntes para un tratado de cocotología" que integran la parte final de la novela, porque el tratado es en el fondo una antropología general en la cual el hombre ha sido reducido, por la fuerza negativa de la razón analítica, a una pajarita de papel, un ser completamente sin substancia, pura superficie y pura forma.

Parece, pues, bastante evidente la relación entre esta antítesis fundamental y el sistema unamuniano de dualismo ontológico, tan hábilmente estudiado por François Meyer y Carlos Blanco Aguinaga. Pero lo que es de particular interés en *Amor y pedagogía* es la manera en que esta novela sugiere una relación fundamental entre el contraste de imágenes

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON

Centro Virtual Cervantes

de padre y madre. Y toda la serie de oposiciones que componen la ontología de Unamuno: historia e intrahistoria; tiempo y eternidad; razón y fe, etc. Mucho se ha escrito acerca de los personajes femeninos de Unamuno, y Blanco Aguinaga nos ha mostrado con qué persistencia las figuras maternales y símbolos de la maternidad aparecen como metáforas de la intrahistoria para el Unamuno contemplativo. Pero todavía podemos preguntarnos si no habrá también un significado intrínseco, no metafórico, en estas imágenes, o si hay metáfora, cuál es el verdadero significado, el concepto o la personalidad.

Mucho menos se ha dicho respecto al tema de la paternidad, y eso sobre todo como un aspecto más del deseo de dejar posteridad, como en el caso de don Fulgencio. Pero convendría dedicar más atención a las relaciones concretas entre padres e hijos en la obra unamuniana. Ahora, sin embargo, lo que nos importa más que otra cosa es la antítesis de los padres mismos. El tema de la oposición de los sexos aparece casi al principio de la novela, cuando Avito afirma: "En la especie humana, el genio ha de ser por fuerza masculino." Pero culmina en el más socrático de los diálogos entre Carrascal y don Fulgencio, misoginista y calzonazos rematado. Llega Carrascal a presencia de don Fulgencio cuando éste medita un aforismo:

> —¡Nada, no acabo de resolverlo! —exclama de pronto el filósofo, rompiendo el silencio con que ha recibido a su fiel don Avito—; aforismo le hay, no me cabe la menor duda, aforismo le hay, pero ¿en qué sentido? ¿hemos de decir que la mujer nace y el hombre se hace o viceversa, que nace el hombre y se hace la mujer? ¿es la mujer de herencia y el hombre de adaptación, o por el contrario? ¿cuál es el primitivo? ¿o se han diferenciado de algo primitivo que no era ni hombre ni mujer?

Sigue entonces una antifonía de improperios contra el sexo femenino en general:

> —Porque —continúa el filósofo volviéndose ya al chocolate— la mujer es rémora de todo progreso...
> —Es la inercia, la fuerza conservadora... —agrega don Avito.
> —Sí, ella es la tradición, el hombre el progreso...
> ...
> —Es un hombre abortado...
> —Es el anti-sobre-hombre.

El dúo se interrumpe con la entrada de la Xantippe de don Fulgencio, doña Edelmira, quien le riñe por haberse olvidado de que tiene que ir a la casa del notario, y con esto se resuelve el dilema del filósofo:

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON
Centro Virtual Cervantes

—¿No quedamos, Carrascal, en que es el hombre lo reflexivo y lo instintivo la mujer?

—Quedamos.

—¿No parece que sea la mujer la tradición y el hombre el progreso?

—Así parece.

—¿No resulta ser la mujer la memoria y el hombre el entendimiento de la especie?

—Resulta así.

—¿No decimos que la mujer representa la naturaleza y la razón el hombre, Avito?

—Luego la mujer nace y el hombre se hace —agrega triunfalmente don Fulgencio.

Según esto, pues, se es hombre sólo por un acto de la voluntad, por el cual se consigue la forma individual consciente de sí misma, pero la mujer se identifica con un homogéneo primitivo que es, en términos de la abstracción ontológica, un puro ser-en-sí, opaco e impenetrable por su misma falta de discontinuidad individualizante, y, en el plano concreto existencial, el recuerdo del seno maternal. Ya antes del citado diálogo, Carrascal le había dicho a su mujer, al explicar la necesidad de ejercer las mejores influencias prenatales sobre el hijo:

—La educación empieza en la gestación... ¿qué digo?, en la concepción misma... antes, mucho antes, venimos educándonos *ab intio,* desde lo homogéneo primitivo.

Ella calla y él prosigue:

—Y tú, Marina, eres muy homogénea.

Otro tema de mucha importancia en el diálogo, a pesar de la comicidad con que se trata, es el del contraste entre tradición y progreso, eco de uno de los temas principales de la obra anterior a la crisis, en la que se había afirmado la posibilidad de una síntesis de tradición y progreso en la historia de España, mediante el famoso concepto de la tradición eterna e intrahistórica como substancia del tiempo histórico, o sea del progreso. El colapso de este ideal, después de la crisis del 97, no se debe tanto a una pérdida de fe en el progreso mismo como al desvanecimiento del sentido de la substancia eterna como realidad positiva bajo la forma exterior del sujeto consciente, del mundo, y del tiempo. En sus *Recuerdos de niñez y mocedad* nos dice Unamuno que ya antes de empezar sus estudios universitarios había leído en Balmes del concepto hegeliano de la identidad del puro ser y la pura nada, y después, al leer la obra misma del filósofo alemán, llegaría, sin duda, a comprender que tal identidad se debe a la falta de determinación in-

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON

Centro Virtual Cervantes

dividualizante dentro de los dos absolutos. Y es precisamente su propio sentido de tal falta dentro de la substancia eterna de la realidad que, en los momentos de crisis espiritual, le hacía percibir esa substancia como vacío, pura nada.

Pero hay que recelarnos de toda ontología puramente abstracta en el análisis de un pensador como Unamuno, quien llamó una antropomorfización la 'Idea' hegeliana, y afirmó el origen afectivo de los sistemas filosóficos. Son útiles las abstracciones, desde luego, para determinar la estructura de la conciencia según la experiencia del mismo Unamuno, pero deja sin resolver el problema del verdadero significado de esa experiencia. Aquí, pues, quisiera proponer la tesis de que la representación personal y dramática que encontramos en *Amor y pedagogía* de la dialéctica unamuniana de conceptos de interioridad y exterioridad —Materia y Forma— puede revelarnos el verdadero significado y origen de su ontología dualista. Para comprender esta oposición dialéctica de las figuras de padre y madre en la psicología unamuniana, hay que tener presente un hecho histórico de suma importancia en la biografía del escritor, aunque, por motivos bien comprensibles, lo menciona con relativamente poca frecuencia. Me refiero, pues, a la muerte de su propio padre, que nos cuenta en el primer capítulo de sus *Recuerdos de niñez y mocedad:*

> Murió mi padre en 1870, antes de haber yo cumplido los seis años. Apenas me acuerdo de él y no sé si la imagen que de su figura conservo no se debe a sus retratos que animaban las paredes de mi casa. Le recuerdo, sin embargo, en un momento preciso, aflorando su borrosa memoria de las nieblas de mi pasado. Era la sala en casa un lugar casi sagrado, a donde no podíamos entrar siempre que se nos antojara, los niños; era un lugar donde había sofá, butacas y bola de espejo en que se veía uno chiquitito, cabezudo y grotesco. Un día en que mi padre conversaba en francés con un francés, me colé yo a la sala y de no recordarle si no en aquel momento, sentado en su butaca, frente a M. Legorgeu, hablando con él en un idioma para mí misterioso, deduzco cuán honda debió ser en mí la revelación del misterio del lenguaje. ¡Luego los hombres pueden entenderse de otro modo que como nos entendemos nosotros! Ya desde antes de mis seis años me hería la atención el misterio del lenguaje; ¡vocación de filólogo!

Quedaban, pues, el nombre y la imagen del padre en el recuerdo de Unamuno como un Logos desencarnado, borrosa memoria de una forma sin substancia, no sólo a causa de su ausencia física, sino también por la misma vacuidad semiótica del lenguaje con que el recuerdo le asociaba. Llegamos, pues, con esto a otra tesis que quisiera proponer a base

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON
Centro Virtual Cervantes

de estas consideraciones, la de que la estructura general de la obra novelística constituye una dialéctica (no tanto en el sentido hegeliano como en el del modo de razonar anunciado ya al principio de *En torno al casticismo,* "de afirmación alternativa de los contradictorios")— una dialéctica cuyo ímpetu proviene de un profundo anhelo por encontrar una realidad concreta bajo la forma de la imagen paterna, y por conseguir una individuación completa respeto a la substancia materna. Según esto, se vería en *Paz en la guerra* el primer esfuerzo por realizar estos fines, pero por el mismo sentido de colectividad y continuidad material de que está empapada la novela, representa más bien la primera afirmación de lo materno. *Amor y pedagogía* nos aparece, pues, como afirmación de lo paterno, pero tampoco satisface los profundos deseos del gran existencialista que tanto anhela la esencia, porque lo paterno para él es *a priori* pura forma, sin substancia material. En *Niebla* vuelve la conciencia —agónica ya y no contemplativa— de la continuidad maternal, y aunque el pobre agonista se debate por individualizarse y substancializarse, acaba triunfando fatalmente la niebla de lo homogéneo primitivo maternal. En *Abel Sánchez* viene otra afirmación de lo paterno, esta vez como conciencia masculina fuertemente individuada pero careciente todavía de substancia. Y no hay duda de que lo que más envidia Joaquín Monegro en Abel Sánchez es, en el fondo, la plenitud de su substancia.

En las *Tres novelas ejemplares* y *La tía Tula* vuelve a afirmarse lo materno en la forma agresiva de la 'madre devoradora' jungiana, y aunque el caso Alejandro Gómez representa el momento contrario, hay que recordar que la primera publicación de su cuento fue en 1916, así que es de la época de *Abel Sánchez.* (El hecho de que los orígenes de *La tía Tula* remontan a 1902 no quita valor, creo, a nuestro análisis. Sólo quiere decir que una obra pensada como antítesis de *Amor y pedagogía* se termina y acaba por publicarse como antítesis de lo afirmado, es decir, de la personalidad afirmada en *Abel Sánchez.*) En *Cómo se hace una novela* se afirma de nuevo lo paterno, no sólo por el triunfo realizado en ella sobre el nóumeno —es decir, la materia— sino por el existencialismo exento del menor asomo de esencialidad en su argumento. Tampoco hay que olvidar el recuerdo paterno explícito en la "Continuación", que repite, en una página de las más emocionantes de toda la obra, la historia del único recuerdo que conservaba Unamuno de su propio padre.

Y finalmente, en la figura de San Manuel Bueno, el "gran varón matriarcal", es donde más se acerca Unamuno a una síntesis en su dialética, pero siendo auténticos contrarios los términos de la oposición, es,

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON
Centro Virtual Cervantes

en fin de cuentas, imposible cualquier síntesis, y acaba triunfando lo materno como inconsciencia colectiva, en la pura continuidad del ser-en-sí de la materia librada de los límites impuestos por la forma individual.

Es, desde luego, muy incompleto el esquema que acabamos de trazar de la dialéctica novelística e interior de Unamuno. Convendría tener en cuenta también los cuentos y relatos novelescos, que se prestan, casi todos ellos, al mismo tipo de interpretación que ofrecemos para las obras de mayor extensión. Uno de estos relatos, por lo menos, *La sombra sin cuerpo* de 1921, es en realidad un fragmento de novela no realizada, y puede servir, mejor que otra obra, para apoyar nuestra tesis de que el anhelo por encontrar la realidad substancial del padre es la preocupación constante de Unamuno, y también un resorte fundamental de su acción creadora. Pero no tiene que ser completa la estructura para que veamos su forma general. Creo, pues, que bastará lo esbozado aquí para destacar la importancia como obra clave en esta estructura de *Amor y pedagogía,* novela de tesis no, sino de antítesis, por excelencia.

PAUL R. OLSON

The Johns Hopkins University

AIH. Actas III (1968). Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno. PAUL R. OLSON

Centro Virtual Cervantes