El problema de la educación a los ojos de Miguel de Unamuno. Análisis de sus planteamientos educativos a propósito de *Amor y pedagogía*

En 1902 publica Unamuno su novela, "o lo que fuere", *Amor y pedagogía*, la cual, compuesta entre los años 1900 y 1902, es –según afirma el propio Unamuno- fruto del capricho o de la impaciencia de su autor y supone "una lamentable, lamentabilísima equivocación" de éste, el cual confiesa no saber bien qué es lo que se ha propuesto al escribirla, aunque es consciente de que en el fondo de la obra late "cierto espíritu agresivo y descontentadizo".

Así se expresa el propio autor al comienzo del prólogo a la primera edición que, tal vez por una voluntad de mantener una cierta objetividad, está escrito en una tercera persona narrativa, con la que se favorece un relativo distanciamiento o una mayor perspectiva crítica del autor; o, cuando menos, ésa podría ser la sensación que trataría de ofrecer a los lectores.

A continuación, menciona Unamuno que la novela es "una mezcla absurda de bufonadas, chocarrerías y disparates, con alguna que otra delicadeza anegada en un flujo de conceptismo[1]", que, no atreviéndose el autor a expresarlos por su propia cuenta, han sido puestos en boca de "personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio".

Como se puede apreciar, ya desde el principio, aparece uno de los rasgos más característicos de la personalidad y de la obra unamunianas: el gusto por la ambigüedad, la ironía y la paradoja. Es así como cabría interpretar, también, la afirmación que sigue a la anterior, en el sentido de que la novela puede parecer no sólo un ataque "a las

[1] *Amor y pedagogía*, ed. de Bénédicte Vauthier, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, p. 172.

ridiculeces a que lleva la ciencia mal entendida y la manía pedagógica sacada de su justo punto, sino un ataque a la ciencia y a la pedagogía mismas[2]". Porque, aunque el autor dice que es posible que no haya sido ésa su intención -sobre todo por ser él "un hombre de ciencia y pedagogo"-, en realidad, nada ha hecho para demostrar lo contrario. Es decir, ambigüedad unamuniana, como también lo es la aseveración hecha unas páginas más adelante, cuando se dice que, por debajo de todas las bufonadas y chocarrerías, "se delata el culto que, mal que le pese, rinde a la ciencia y a la pedagogía el autor de esta obra", hecho este que podría implicar una burla del autor hacia sí mismo, motivada, tal vez, porque, si se revuelve contra el intelectualismo, "es porque lo padece como pocos españoles puedan padecerlo[3]".

Ataques, por tanto, contra la ciencia, la pedagogía y, asimismo, contra "las personas graves", por las que Unamuno siente "una morbosa manía", pues considera que "todo hombre grave es por debajo tonto de capirote" y, por consiguiente, son gentes que no pueden comprender la burla que el autor lleva a cabo en esta y en otras obras suyas. Son gentes para las que él no escribe, ya que, probablemente, este tipo de personas son bibliófilos que compran los libros para formar preciosas y ornamentadas

---

[2] Id., p. 172. En adelante, el resto de las citas se indicarán con la mención de la página y, en su caso, el número del capítulo entre paréntesis.

[3] Son numerosos los estudiosos de la obra unamuniana que coinciden en destacar la burla que realiza don Miguel contra el cientifismo decimonónico en *Amor y pedagogía*. Así, Ignacio Elizalde indica que la novela, "ciertamente, viene a resultar una burla cruel contra el cientifismo y principalmente contra la idea de regirnos por normas de razón" (*Miguel de Unamuno y su novelística*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983, p. 169). Ataque ridiculizador, pues, contra la pedagogía científica, como también señalan G. Ribbans y R. Gullón.

Según el primero, la "sátira de las teorías científico-pedagógicas" se centraría primordialmente en el personaje de Avito Carrascal (*Niebla y soledad*, Madrid, Gredos, 1971, p,. 89). Aunque también lo hace con el personaje de don Fulgencio, quien, en su opinión, "es una pura y simple parodia del positivismo científico, con ese su básico aforismo 'el Universo se ha hecho para ser explicado por el hombre', ya acuñado en 1900". En cuanto a su filosofía, comenta Ribbans que es evidentemente una caricatura del sistema hegeliano, tal como el propio Unamuno indica en el epílogo de la novela. "Don Fulgencio, que, como habrá adivinado el lector, pasó por su temporada de hegelianismo, tomó gusto a las fórmulas del maestro Hegel". (Ibid., p. 99).

Y, en opinión de R. Gullón, Unamuno, "saturado de intelectualismo, se rebela contra éste, a sabiendas de que no podrá librarse de su yugo" (*Autobiografías de Unamuno*, Gredos, Madrid, 1964, p. 62). Por lo demás, la figura del filósofo Entrambosmares responde a una misma intencionalidad, la "burla del cientificismo decimonónico en lo más accesible al público: las teorías de Darwin, simplificadas al

bibliotecas; pero no son lectores, y a éstos es a los que el autor gusta de perturbar, con miras a que, gracias a la lectura, puedan sacar algún deleite y algún provecho de la misma.

Y es que, como afirma Unamuno en el epílogo de 1902, el entretenimiento, el deleite y la instrucción que se dan al lector, van unidos indisolublemente al sentimiento de lo cómico, que no es sino "la emancipación de la lógica", dado que ninguna otra cosa como lo ilógico nos provoca la risa:

> Y esta risa, ¿qué es sino la expresión corpórea del placer que sentimos al vernos libres, siquiera sea por un breve momento, de esa feroz tirana, de ese fatum lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón? ¿Por qué se mató el pobre Apolodoro sino por escapar a la lógica, que le hubiera matado al cabo? El *ergo*, el fatídico *ergo* es el símbolo de la esclavitud del espíritu. Mis esfuerzos por sacudirme del yugo del *ergo* son los que han provocado esta novela, pero la lógica se vengará, estoy seguro de ello, se vengará de mí[4].

Una risa que, aunque sólo sea por un momento, nos libera de la feroz tiranía de la lógica, incluso de la lógica que nos da de comer. Porque, "siendo lo cómico una

---

extremo para que parecieran cómicas; el traje apiezado del filósofo sugiere pobretería, e indirectamente fracaso, y es signo de cómo, a falta de cosa mejor, quien lo lleva se siente diferente" (Id., pp. 74-75).

[4] Op. cit., p. 376. Según apunta Pedro Cerezo Galán, en estos momentos en que Unamuno escribe *Amor y pedagogía*, está llevando a cabo un cambio de posición desde sus primeros momentos de un entusiasmo racionalista, con cierta influencia hegeliana, hacia unos planteamientos de la vida en los que cuenta mucho más el individuo de carne y hueso y, por ende, los sentimientos se imponen a los conceptos puramente racionalistas. Este cambio se produciría por "el reconocimiento de la impotencia de la razón para responder al problema del sentido de la vida, con lo que acaba por disolverlo, declarándolo insensato" (*Las máscaras de lo trágico*, Madrid, Trotta, 1996, p. 255).

En esta misma línea se sitúa Pedro Ribas, quien habla de la existencia de "una etapa predominantemente positivista", sin llegar al dogmatismo, en el Unamuno de 1884 hasta su crisis de 1897, fecha a partir de la cual el escritor vasco se centraría más en "atender al yo y a sus aspiraciones", y que lleva aparejada "una reacción frente al positivismo y, en general, frente al racionalismo" (*Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza,2002, p. 112), pero sin llegar a caer en el irracionalismo, pues él mismo "era demasiado racionalista para eso" (Id., p. 114).

Sea como fuere, lo que sí parece muy claro es que en esas palabras del epílogo unamuniano se puede apreciar una crítica del *cogito* cartesiano, la cual se plasmará de una forma mucho más paródica en

infracción a la lógica y la lógica nuestra tirana, la divinidad terrible que nos esclaviza, ¿no es lo cómico un aleteo de libertad, un esfuerzo de emancipación del espíritu?" (2002: 377).

De modo que, según Unamuno, hay que reírse, pues ya tendremos tiempo de llorar algún día. En cambio, quienes no se rían no podrán llorar "y las lágrimas se les quedarán en el corazón envenenándoselo", como les sucede a los hombres graves, que "languidecen en soberbia y en envidia y avanzan fatigosamente uncidos al yugo infame del sentido común, cobarde ministril y capataz de la tirana Lógica" (2002: 378). Palabras en las que se puede apreciar un duro ataque contra muchos hombres de ciencia, algunos de ellos, probablemente, compañeros suyos de la Universidad de Salamanca, los cuales veían en Unamuno una especie de rústico campesino vasco, al que no llegaron a respetar en su auténtica valía hasta su nombramiento como rector[5].

Como decíamos, se trataría de reírse o dar que reír, que para el caso es lo mismo; ésa es la miserable condición humana. Reírse, como hicieron en su momento otros maestros de la risa, como Lope de Vega, autor de esa graciosa burla que suponía intentar escribir un soneto cuando se afirmaba que no se sabía cómo hacerlo; como el gran humorista Miguel de Cervantes, quien, por boca de maese Pedro aconsejaba a los graves la llaneza, el no encumbramiento, porque "toda afectación es mala[6]", de modo que no nos pase como al pobre Don Quijote, un hombre grave que toma las burlas en veras y que no se ha reído nunca por dentro, "aunque él haya dado que reír a todo el mundo"; o como "el terrible humorista de Danzing", Schopenhauer, al que se refiere en

---

Niebla, con aquellas famosas frases de Augusto Pérez, "Amo, ergo sum!" (cap. VII), y "Soy, luego pienso" o "Edo, ergo sum!" (cap. XXXII).

[5] B. Vauthier señala que la ironía unamuniana en torno al tema del sentido común apunta directamente a su máximo representante, "el filósofo de Vich, es decir, Balmes, conocido también como *Doctor Humanus*". Además, destaca el hecho de que "el nombre de Balmes o, mejor dicho *el sentido común* era indisociable del nombre de Menéndez Pelayo. Por tanto, hablar del *sentido común* podría ser otra hábil manera de dirigir ataques velados al antiguo profesor" (Introducción a su edición de *Amor y pedagogía*, p. 108).

el prólogo-epílogo a la segunda edición de 1934, cuyo padre se suicidó y cuya madre escribió novelas. Y como se reiría el propio Unamuno de la imbecilidad de tantos hombres graves a los que habría tenido ocasión de conocer desde su llegada a la cátedra salmantina en 1891, e incluso en su etapa universitaria madrileña.

Y si, como hemos visto, la risa nos libera de la lógica, otro tanto sucede con el absurdo y con el juego de crear, el juego de "hacerse poeta, creador, creando palabras sin sentido", como afirma Unamuno en el prólogo-epílogo, al referirse a las primeras palabras pronunciadas por su nietecito Miguel -"oplapistos" y "cutibatunga"-, a las que el abuelo trata infructuosamente de buscarles el sentido, ese sentido que impone la lógica, y contra el que el escritor vasco arremete en *Amor y pedagogía*[7].

Ello es así por cuanto, como señala de forma reiterada en los dos prólogos de la novela –1902 y 1934-, lo que pretende es dirigirse a "la individual y personal intimidad del lector de ella, a su realidad, no a su aparencialidad", para así poder lograr la consecución de su tarea de "demagogía"; es decir, "de conducción o educación del pueblo niño". Una tarea que Unamuno pone en relación con la pedagogía con la que Avito Carrascal trató de hacer un genio de su hijo, ya que el escritor vasco, mediante la demagogía, pretende hacer de sus lectores unos auténticos ciudadanos, que no tengan que llegar a suicidarse, como hizo el pobre Apolodoro. Y para eso, nada mejor que reafirmar la necesidad de ser uno mismo, "único e insustituible", frente a la por algunos pretendida instauración por cuenta del Estado de la "pedagogía socialista, que no sé qué sea como no que derive de la astronomía social de que habló un caudillo político. ¡Pobres conejillos!" (2002: 194).

---

[6] Id., p. 378. La referencia a la voz de Maese Pedro corresponde, como indica Unamuno, al capítulo XXVI de la segunda parte de *El Quijote*.

[7] Se trata de su primer nieto, Miguel Quiroga, hijo de José María de Quiroga y de Salomé de Unamuno, nacido en noviembre de 1929. En una carta escrita por Miguel de Unamuno en Hendaya, con fecha 18-XI-1929, manifiesta a su yerno su alegría por el nacimiento del niño y por el buen estado de Salomé, aquejada de una enfermedad degenerativa.

Con estos planteamientos previos elabora don Miguel una novela en la que "está en germen –y más que en germen- lo más y lo mejor de lo que he revelado después en mis otras novelas" (2002: 187). O *nivolas*; esto es: "relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad" (2002: 186). Relatos en los que Unamuno desarrolla con sosiego y dolor lo que, en palabras de San Juan de la Cruz, son las "profundas cavernas del sentido[8]".

Novelas o *nivolas* –que tanto monta un término como otro- en las que el rector salmantino consigue plasmar a la perfección todo el sentimiento -sentimiento trágico- de la vida y de la existencia, mejor que lo haría con cualquier sistema filosófico. Una vida que es una comedia o, mejor aún, una tragicomedia de la vida cotidiana[9], como le dirá don Fulgencio Entrambosmares al pedagogo Avito Carrascal en el capítulo IV, en lo que constituye la primera gran metáfora de la novela:

> Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando creemos obrar, no siendo este obrar más que un accionar; recitamos el papel aprendido allá, en las tinieblas de la inconciencia, en nuestra tenebrosa preexistencia; el Apuntador nos guía; el gran Tramoyista maquina todo esto... [10] (2002: IV, 254).

---

[8] Tal vez, como apunta Ignacio Elizalde, esto explicaría en buena medida la escasa aceptación de la novela por parte de los lectores y de la crítica, acostumbrados como estaban a las novelas realistas del siglo XIX. "Resultó una novela difícil, con un relato esquemático y unos personajes que eran ideas sin cuerpo. Carecía de descripción y no se hacía el retrato físico de los personajes. La crítica opinó que no era novela" (Op. cit., p. 173.).

[9] G. Ribbans recuerda la carta que Unamuno dirigió a Pedro Jiménez Ilundáin el 19 de octubre de 1900, en la que le comentaba el proceso de elaboración de la novela que, por entonces, se titulaba *Todo un hombre*. Y escribía Unamuno que era "una novela entre trágica y grotesca, en que casi todos los personajes son caricaturescos. Uno suelta aforismos absurdos. Trátase de un hombre que se casa *deductivamente* para poder tener un hijo y educarlo para genio, por amor a la pedagogía [...] La concepción fundamental es que el mundo es un teatro, y que en él cada cual no piensa más que en la galería; que mientras cree obrar por su cuenta es que recita el papel que en la eternidad le enseñaron. (Tal es la interpretación que un grotesco filósofo que allí aparece da a la doctrina platónica de la reminiscencia)" (Op. cit., p. 88).

[10] En la "Historia de *Niebla*" que escribió Unamuno en febrero de 1935, se refiere el escritor vasco a su ocurrencia de inventar el término nivola, "otra ingenua zorrería para intrigar a los críticos" y, después,

En tal sentido, hay que afirmar que Unamuno cumple a la perfección con el papel de tramoyista que él mismo se ha adjudicado en el prólogo a la primera edición, cuando hablaba de que los caracteres de los personajes estaban desdibujados, debido a su mera condición de "muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla" (2002:177).

Muñecos, pues, sus personajes y, por extensión simbólica, sus lectores, y, de ese modo, lo que nos toca a todos es desempeñar a la perfección el papel que nos ha sido encomendado por el Autor, a sabiendas de que ése es el que más y mejor nos conviene, como bien había expuesto, por ejemplo, Calderón de la Barca en su conocido auto sacramental *El gran teatro del mundo*[11]. Por eso, don Fulgencio toma plena conciencia del papel de "filósofo extravagante" que su autor le adjudicó y procura desempeñarlo lo mejor posible. Sólo de esa forma podrá convertirse en héroe, pues héroe es aquel que:

> […] que toma en serio su papel y se posesiona de él y no piensa en la galería, ni se le da un pitoche del público, sino que representa al vivo, al verdadero vivo, y en la escena del desafío mata de verdad al que hace de adversario suyo..., matar de verdad es matar para siempre... aterrando a la galería, y en la escena de amor, ¡figúrese usted!, no quiero decirle nada... (2002: IV, 254).

---

alude a la novela *Amor y pedagogía*, de la que dice lo siguiente: "Soñé después mi *Amor y pedagogía* –apareció en 1902-, otra tragedia torturadora. A mí me torturó, por lo menos. Escribiéndola creía librarme de su tortura y trasladársela al lector. En esta *Niebla* volvió a aparecer aquel tragicómico y nebulos nivolesco don Avito Carrascal que le decía a Augusto que sólo se aprende a vivir viviendo. Como a soñar soñando". (Op. cit., pp. 71-72).

[11] En el auto calderoniano, cuando el Autor procede al reparto de los papeles, comenta: "Ya sé que si para ser / el hombre elección tuviera, / ninguno el papel quisiera / del sentir y padecer; / todos quisieran hacer / el de mandar y regir, / sin mirar, sin advertir / que en acto tan singular / aquello es representar, / aunque piensen que es vivir. / Pero yo, Autor soberano, / sé bien qué papel hará / mejor cada uno; así va / repartiéndolos mi mano." (*La vida es sueño*. *El gran teatro del mundo*, ed. de Manuel Cifo González, Alicante, Aguaclara, 1989, p. 125).

Es decir, en este mundo-teatro a cada uno nos ha sido encomendado un determinado papel: "coristas, comparsa, primeras y segundas partes, racioneros..." o filósofo extravagante. Incluso hay quienes piensan que los papeles recibidos son para siempre y quienes opinan que, al final de la representación, hay que devolverlos y marcharse a descansar. Éste último era el punto de vista de Calderón y también lo es el de don Fulgencio Entrambosmares cuando afirma:

> […] hay quien cree que repetimos luego la comedia en otro escenario, o que, cómicos de la legua viajantes por los mundos estelares, representamos la misma luego en otros planetas; hay también quien opina, y es mi opinión, que desde aquí nos vamos a dormir a casa. Y hay, fíjese bien en esto, Avito, hay quien alguna vez mete su *morcilla* en la comedia. (2002: IV, 254).[12]

Actuar es lo que hace el futuro genio Apolodoro desde el momento mismo de asomar la cabeza para mirar el mundo; "entra en el escenario y se pone a berrear. Es lo único que se le ocurre hacer, ya que ha de hacer algo al pisar las tablas. Juega con el aire; toca un chillido en el albogue de su gaznate." (2002: II, 232-233).

Claro que, según este planteamiento unamuniano, si uno quiere salirse del guión preestablecido, dispone de "un solo momento de libertad, de verdadera libertad, sólo una vez en la vida", al que don Fulgencio, siguiendo la terminología teatral, denomina la *morcilla,* y de ese "momento *metadramático*", de esa capacidad de meter una morcilla en el guión, depende todo nuestro destino, como le ocurrió a Segismundo, el

[12] En este sentido, Ricardo Gullón apunta que el tema de la inmortalidad se resuelve en esta novela en una negación terminante: "la comedia no se repite en otro escenario, en otro mundo. Tras la representación, el sueño inacabable. No hay más posibilidad de supervivencia que la precaria inclusión de nuestra palabra en el texto, de nuestro ademán en la historia. Así pensaba el don Fulgencio que Unamuno llevaba dentro, y el otro Miguel, el anhelante de inmortalidad, le odiaba por sentirse impotente para rebatir sus opiniones, por haberse contagiado de invencible escepticismo." (Op. cit., p. 67).

protagonista de *La vida es sueño*, quien, gracias a su prudencia y su inteligencia, pudo cambiar el papel que el destino le había escrito en los astros.

Una vez que esa ocasión única haya pasado, ya no habrá posibilidad alguna de cambiar nada. Ahora bien, la gravedad del problema radica en el hecho de que incluso esa morcilla, que nos aseguraría la supervivencia y la capacidad de ser libres, "nos la sopla al oído el gran Apuntador". Y, como afirma don Fulgencio, la verdadera labor pedagógica consiste en preparar al aspirante a genio para que, llegado el momento, sepa obligar al Supremo Dramaturgo, al Autor Supremo "a que meta en el papel nuestras morcillas, ya que del papel mismo surgen. O hablando exotéricamente, genio es el que corrige la plana al Supremo Autor, y como este Autor sólo en nosotros, por nosotros y para nosotros los cómicos es, vive y se mueve, genio es el Autor mismo encarnado en comediante y corrigiéndose a sí mismo la comedia por boca de éste..." (2002: IV, 256). Es decir, de lo que se trata es de enseñar al genio, y, por extensión, a cada uno de nosotros, a ser libres, a ser capaces de modificar el guión preestablecido.

Algo de eso es lo que, sin saberlo, va haciendo Apolodorín cuando, a medida que se va desarrollando su facultad de hablar, empieza a inventar mentirijillas, "burlándose de la lógica"[13]. Es así como se le despierta "el santo sentido de lo cómico, se recrea en toda incongruencia y en todo absurdo" (2002: V, 264). Y, junto a esto, el gusto por recitar poesías de memoria, todo lo cual, en opinión de don Fulgencio, no es,

[13] En relación con esta afirmación unamuniana de burlarse de la lógica, y en sintonía con lo apuntado al comienzo del presente trabajo, escribe Concha de Unamuno Pérez, nieta de don Miguel, que su abuelo era "un hombre hogareño y sus muchas ocupaciones le dejaban siempre algunos ratos para jugar con los niños. Algunos salmantinos recuerdan haberlo visto en su despacho, sentado en el suelo, jugando con ellos. Se veía en sus hijos, cuando les contaba cuentos o les hacía pajaritas, el juguete favorito de su infancia. También les hacía gorros de papel que colocaban con toda naturalidad en el perchero de la entrada [...] A veces sorprendía a sus hijos ensartando sílabas sin sentido, lo cual traía a su memoria las canciones de corro de su niñez, con enumeraciones y asociaciones de palabras incongruentes. Le gustaba jugar al despropósito con los niños y veía cómo éstos trataban así de libertarse de la lógica. Gustaba de verlos dibujar y escuchar sus comentarios, que luego interpretaba y reflejaba en sus escritos. No le molestaba que invadieran su despacho o su habitación e interrumpiran su lectura." (Vid. "El entorno familiar de Miguel de Unamuno", en *El tiempo de Miguel de Unamuno y Salamanca*, Salamanca, Universidad, 1998, p. 97).

en definitiva, sino meros esfuerzos "por salirse del escenario, por sacudirse de la verosimilitud, ley de nuestra tragicomedia" (2002: V, 265).

Íntimamente relacionada con esta metáfora de la vida como teatro, y siguiendo la línea de la influencia calderoniana, surge esa otra gran metáfora de identificar la vida con el sueño y, también, el sueño con la muerte. Porque, como afirma don Fulgencio, en este teatro de la vida, existe lo que se llama la permutación, según la cual, "así como nuestro morir es un *des-nacer*, nuestro nacer es un *des-morir*" (2002: IV, 254). De ahí que, cuando contemplamos la imagen de Marina –la esposa de Avito Carrascal y casi siempre somnolienta Materia- tocándose los pechos que empiezan a henchírsele como consecuencia del embarazo, el narrador apunta que "va a brotar del sueño la vida, la vida del sueño" (2002: II, 231).

Si del sueño brota la vida, del sueño viene también el sosiego, el reposo y la clarividencia para el acongojado y confuso pedagogo de la existencia que es Avito Carrascal. Por eso, cuando se plantea la novedad, ciertamente contradictoria, de cambiar su elección inicial de futura madre del genio en la persona de "la dólico-rubia de anchas caderas", Leoncia Carbajosa, por la "braqui-morena, sueño hecho carne", que es Marina del Valle, ha de recurrir al sueño, pues "durmiendo es como se digieren estas impresiones". Al despertar, ya tiene claro que la elegida será Marina, porque es de ella de quien está enamorado; "háselo dicho el sueño. Desde las excelsas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos" (2002: I, 214-215).

Y es que parece ser que entre Marina y el sueño hay una especie de alianza *ab origine* –como diría don Miguel-, bien sea por su personal y particular característica de mujer dormilona o soñadora, o bien por su misma condición femenina o de Materia, dado que, según le recuerda a Avito Carrascal su voz interior, la Materia "es inerte,

estúpida; tal vez no es la belleza femenina más que el esplendor de la estupidez humana, de esa estupidez que representa la perfecta salud, el equilibrio estable" (2002: II, 226).

Sea como fuere, lo cierto es que son numerosas las intervenciones del narrador en las que se pone de relieve su permanente vinculación con el sueño, mientras que Avito Carrascal, la Forma, siempre está despierto y atento a la más mínima novedad o cambio que se produzca en su entorno pedagógico. Y es así como se pone de manifiesto el profundo e irónico contraste entre la Materia (sueño) y la Forma (vigilia)[14].

La noche en que Marina le comunica al oído a Avito que va a ser madre, tiene que hacer un esfuerzo para sacudirse "por el momento el sueño crónico" en que ella vive, y "antes de entregarse al otro" sueño. En cambio, el marido "no duerme en toda la noche", porque así es como entra "en función el pedagogo". Un día, cuando Avito enseña a Marina una preparación embriológica, ella, "emergiendo del sueño crónico", le ruega que quite eso de su vista. Y en otro momento, en el que su marido le coloca una melodiosa sonata en un aristón para que las vibraciones rítmicas modulen de forma más armoniosa "las tiernas células del embrión", sucede que la "pobre Materia soñolienta mira con sus tersos ojazos cándidos a la figura dominante de su sueño; despiértale la sonata las dormidas ternuras maternales, y empieza a inundarle el corazón maternal piedad, piedad jugosa hacia el padre del futuro genio." (2002: II, 230). Y todo ello, a pesar de que ella se siente como permanente objeto de burla, no sólo por parte de su marido, quien es incapaz de entender su corazón y su sentir de madre y llega a insultarla de forma sutil diciéndole que es "muy homogénea", sino también por parte de "los objetos todos, la cómoda, las sillas, la consola, el espejo, el espejo sobre todo, la mesa, todos se ríen de ella; córrele la sangre al rostro, a reírse también viendo aquello, y

[14] Según G. Ribbans, la personalidad de Marina "está construida en torno a dos metáforas –sueño y Materia- y refleja el fundamental cambio de actitud que se ha producido en Unamuno desde la publicación del ensayo "La vida es sueño" (1898). El sueño que envuelve a Marina es, desde luego, una

avergonzada al sentir el rubor, empiezan a rezumar sus ojos silenciosas lágrimas y las lágrimas le acongojan" (2002: II, 230).

En relación con esa actitud de menosprecio, ocurre que, muchas de las veces en que Avito y ella discuten por algo relativo a la formación del genio, el marido acaba cediendo ante las decisiones de Marina, como sucede, por ejemplo, con su capricho de bautizar al niño a escondidas del padre. Y cede no porque esté convencido de que ella actúa correctamente, sino más bien porque opta por dejar que se salga con la suya y no llevarle la contraria, como se suele hacer con los tontos. Y ello a pesar de que, al rebajarse ante ella –o al caer, como habitualmente le dice la voz interior de su conciencia o del demonio familiar-, se conculca el principio de autoridad del marido, "base y fundamento de toda sana pedagogía" (2002: III, 238). Por eso, y a modo de compensación o satisfacción propia, él se dirige a su mujer diciéndole que tiene "la desgracia de haber nacido imbécil" (2002. III, 239) y, por eso mismo, como suele ocurrir con el resto de las mujeres, es bueno dejar que "se diviertan en algo las pobres".

La reacción de Marina ante las burlas y los insultos de su marido, como era de esperar, es la refugiarse en lo que más quiere y más la compensa: su hijo. De este modo, apretando contra su seno al niño, "recae en el sueño de su vida" (2002: III, 240). Incluso en aquellas otras ocasiones en que, "irrumpiendo del sueño su corazón de madre" (2002. III, 241), parece rebelarse ante pruebas, para ella tan absurdas como que su marido pinche al niño con una aguja, al final acaba aceptándolas, impotente ante las oscuras y peregrinas razones del padre, y va recayendo nuevamente en el sueño, hasta que, por fin, "adéntrase aún más en el sueño" (2002: III, 241) o acaba por "someterse al sueño, con su soñada lógica" (2002: V, 263). Además, cada vez que se produce alguna de estas circunstancias, como aquella en que Avito le dice que hay que dejar al niño que se caiga

---

anticipación de la imagen de la niebla en la novela posterior, y es significativo que en el epílogo Marina despierte y su papel y el de su marido se inviertan..." (Op. cit., p. 92).

para que aprenda, Marina busca consuelo en la Virgen y en el sueño, algo similar a lo que ella pretende que haga su hijo:

> -Quieta, quieta, déjale que se caiga, que no pasará del suelo.
>
> -¿Qué mundo éste, Virgen Santísima! –y sigue soñando la madre.
>
> La madre, que a hurtadillas coje en brazos al hijo y le dice: "Di mamá, querido, di mamá" (2002: V, 260).

Esto es así porque, según se puede comprobar a lo largo de la novela, entre la madre y el hijo se establece un hilo conductor que, como es lógico, se origina en el mismo momento en que éste se engendra en el interior de aquélla, luego continúa a través del cordón umbilical que los une y, después del parto, mediante la leche materna. Un alimento que no sólo es de vida, sino también de sueño:

> El sueño de Marina se hace más profundo, baja a las realidades eternas. Siéntese fuente de vida cuando da el pecho al niño. Desprende el mamoncillo la cabeza y quédase mirándola, juega con el pezón luego. Y cuando en sueños sonríe se dice la madre: "Es que sueña con los ángeles." Con su ángel se sueña ella, apretándoselo contra el seno, como queriendo volverlo a él, a que duerma allí, lejos del mundo (2002: III, 237).

En otros momentos, mientras la madre "sonambuliza" como en ella suele ser habitual, canta al niño canciones de cuna con las que lo adormece y lo adiestra en el sueño de la vida[15]. Canciones como esa que dice:

[15] Como bien indica R. Gullón, "Marina –el mar- vive en sueños, entre sueños y esforzándose por hacer de Apolodoro sueño de su sueño; el hijo, 'en postura fetal', se acurruca al acostarse esperando el sueño-refugio 'en que recobra las ganas de vivir'; sueño favorecido por el rumor del mar, útero gigantesco donde fue engendrado el hombre y donde volverá a reposar, a seguir soñando, cuando desnazca. Don Fulgencio se apellida Entrambosmares: entre el mar de que procede y el mar al que retornará, desempeña el papel de filósofo extravagante y se afana por dejar recuerdo en la historia" (Op. cit. p. 68).

Duerme, duerme, mi niño;

duerme, en seguida,

duerme, que con tu madre

duerme la vida.

Duerme, sol de mis ojos,

duerme, mi encanto,

duerme, que si no duermes,

yo no te canto.

Duerme, mi dulce sueño,

duerme, tesoro,

duerme, que tú te duermes

y yo te adoro.

Duerme para que duerma

tu pobre madre,

mira que luego riñe,

riñe tu padre.

Duerme, niño chiquito;

que viene el Coco

a llevarse a los niños

que duermen poco... (2002: III, 243)[16]

[16] Los cuatro últimos versos pertenecen a una cancioncilla popular y con ellos encabeza Unamuno el poema "Al niño enfermo", fechado en 1900 y recogido en *OC,* XIII, pp. 305-306, que dice así: "Duerme, flor de mi vida, / duerme tranquilo, / que es del dolor el sueño / tu único asilo. // Duerme, mi pobre niño, / goza sin duelo / lo que te da la muerte / como consuelo. // Como consuelo y prenda / de tu cariño / de que te quiere mucho / mi pobre niño. // Pronto vendrá con ansia / de recojerte / la que te quiere tanto, / la dulce Muerte".

En cambio, el padre, empeñado como está en despertar cada vez más la inteligencia y los sentidos todos de su hijo, dedica todos los días un rato a frotarle la cabeza por encima de la oreja izquierda "para excitar así la circulación en la parte correspondiente a la tercera circunvolución frontal izquierda, al centro del lenguaje, pues algo de la excitación ha de atravesar el cráneo y ayudar al niño a romper a hablar" (2002: III, 244). Queda, por tanto, planteada en todos sus extremos la dicotomía entre dos términos claramente antagónicos, al menos en la voz de ese demonio familiar de Avito que le susurra aquello de que "amor y pedagogía son incompatibles" (2002: III, 240). O, lo que es lo mismo, el sueño se opone a la vida.

Pues bien, la pedagogía corresponde desempeñarla al padre del genio, mientras que el amor -y con él la sensatez- lo tiene que aportar la madre, y casi siempre lo hace como compensación al duro y frío proceso de aprendizaje que ha de sufrir el niño Apolodoro. De su padre aprende a seguir una vela con los ojos y, a veces, a quemarse la mano con la llama, y de su madre el consuelo consiguiente, en forma de teta que le tapa la boca para que no pueda llorar. De su padre aprende a obedecer y de su madre a rebelarse en silencio, como señala el narrador, con esa mezcla de humor e ironía que tan bien caracteriza a Unamuno:

> Y Apolodoro va aprendiendo, bajo la dirección técnica de su padre, el manejo del martillo de su puño, de las palancas de sus brazos, de las tenazas de sus dedos, de los garfios de sus uñas y de las tijeras de los recién brotados dientes. Y por sí solo, ¿cosa singular!, sin dirección alguna, adelantando su cabeza cuando quiere, sí, cuando quiere comer de lo que le presentan y sacudiéndola de un lado para otro para que no se lo encajen en la boca, cuando no lo quiere, no, no quiere comerlo, aprende a decir mudamente *sí* y *no*, las dos únicas expresiones de la voluntad virgen. (2002: III, 244)

El conflicto entre amor y pedagogía se plantea, también, como una cuestión de tiempo. Así, en opinión de Carrascal, mientras el tierno infante "siga siendo un invertebrado psíquico, un alma sin vértebras ni cerebro" (2002: III, 243), la madre puede hacer con él lo que más o menos le venga en gana y hacerlo pasar por el fetichismo; ahora bien, una vez que "se le señale la conciencia reflexiva, así que entre en los vertebrados, así que se me presente de *amfioxus* psíquico, le tomo de mi cuenta" (2002: III, 243). Y, curiosamente, cuando en el niño empieza a despuntar el nacimiento de esa alma o conciencia reflexiva es cuando llega a vivir a la ciudad "el insondable filósofo" don Fulgencio Entrambosmares, "hombre entrado en años y de ilusiones salido, de mirar vago que parece perderse en lo infinito, a causa de su cortedad de vista sobre todo, de reposado ademán y de palabra en que subraya tanto todo, que dicen sus admiradores que habla en bastardilla. Jamás presenta a su mujer por avergonzarse de estar casado y sobre todo de tener que estarlo con mujer." (2002: IV, 245-246 [17]).

Don Fulgencio Entrambosmares es ese "filósofo en chancletas" que tanto se asemeja a Miguel de Unamuno y que parece ser que en esta obra está representando a su persona y su forma de pensar. De ahí la afirmación contenida en el prólogo a la edición de 1902 en el sentido de que "es acaso la clave de la novela" y de que "el autor mismo nos lo ha descubiero, descubriendo a la par otras cosas que mejor estarían ocultas, cuando en la última entrevista que el grotesco filósofo tiene con Apolodoro le habla del erostratismo" (2002: 177).

Así parece demostrarlo, por ejemplo, su declarado odio, "un santo odio, un *odium philosophicum*, al sentido común, del que dice: '¿El sentido común? ¡a la

[17] En este sentido, resulta curioso comprobar cómo la mención al gusto de don Fulgencio por subrayar es coincidente con la confidencia realizada por Víctor Goti en el prólogo de *Niebla*, cuando hablaba de la tendencia de Unamuno a pasarse de listo al escribir un artículo y luego "subrayar al azar unas palabras

cocina!' Y cuando llega a sus oídos esa estúpida conseja de que es una olla de grillos su cabeza, recítase este fragmento poético que para propio regalo tan sólo ha compuesto:

Amados grillos que con vuestro canto
De mi cabeza a la olla dais encanto,
Cantad, cantad sin tino,
Cumplid vuestro destino,
Mientras las ollas de los más sesudos,
De sentido común torpes guaridas,
De sucias cucarachas, grillos mudos,
Verbenean manidas.
Resuenen esas ollas con el eco
Del canto de lo hueco." (2002: IV, 251)

Un sentido común que, como dice don Fulgencio a Apolodoro, cuando se combina con las matemáticas, da "un compuesto explosivo y detonante: la *supervulgarina*". Por eso, según él, hay que huir del trato con los sensatos, pues aquella persona que no suelte nunca un desatino, "es tonto de remate. Una jeringuilla especial para inocular en los sesos todos un suero de cuatro paradojas, tres embolismos y una utopía, y estábamos salvados" (2002: VIII, 292).

Y es que, según se desprende de su peculiar forma de pensar, a la que él mismo califica de "filosofía rítmica sobrehumana", hay tres clases de hombres: "los que primero piensan y obran luego, o sea los prudentes; los que obran antes de pensarlo, los arrojadizos, y los que obran y piensan a la vez, pensando lo que hacen a la vez misma

cualesquiera de él, invirtiendo las cuartillas para no poder fijarse en cuáles las hacía". Y todo eso porque le ponían de mal humor "los subrayados y las palabras en bastardilla" (Op. cit. p. 61).

que hacen lo que piensan" (2002: VIII, 293). Y estos últimos son, según don Fulgencio y según Unamuno, los fuertes.

Por otro lado, no conviene perder de vista que el simbólico apellido Entrambosmares hace referencia al hecho de moverse entre los dos extremos representados por elementos aparentemente antitéticos como son el amor y la pedagogía. Ni tampoco, que don Fulgencio representa la postura equidistante, conciliatoria, entre el extremismo científico-pedagógico de Avito y la dejadez amorosa de Marina; la misma postura que adopta Miguel de Unamuno y que justifica el título de *Amor y pedagogía*, pues, en caso contrario, el título más apropiado hubiera sido el disyuntivo "Amor o pedagogía". Por eso mismo, parecería como si Unamuno quisiera defender, en su totalidad, aquel famoso proverbio del que, tradicionalmente, sólo se suele decir la primera parte de su enunciado, aunque su contenido íntegro reza así: "La letra con sangre entra; pero con cariño y amor se enseña mejor".

Un don Fulgencio en el que, por aquello de los dos mares, además de ser portavoz o *alter ego* unamuniano en el ámbito educativo, se reflejaría también la crítica hacia eruditos como Marcelino Menéndez Pelayo, a cuya parodia responderían los títulos de las obras escritas por este filósofo en chancletas: *Libro de aforismos o píldoras de sabiduría* y su *Ars magna combinatoria*[18], su gran obra exotérica, escrita en latín y en volapük, en la que recogerá todo su hercúleo trabajo sobre la filosofía combinatoria, a base de "las cuatro ideas madres, dos del orden ideal y dos del real, ideas que son, las del orden real: la muerte y la vida; y las del orden ideal: el derecho y

[18] Casi con toda probabilidad, Unamuno tiene como referente obras de Marcelino Menéndez Pelayo como la *Historia de los heterodoxos españoles*, la *Historia de las ideas estéticas en España* o *La ciencia española*. La parodia de este erudito se completaría con los posteriores *Apuntes para un tratado de cocotología* que, según Unamuno, constituyen un simple añadido como consecuencia de la exigencia editorial de completar un mínimo de trescientas páginas. Además, convendría recordar, también, la esperpéntica imagen que de este erudito ofrece Unamuno en el capítulo XXIII de *Niebla*, a propósito del personaje de Antolín S. Paparrigópulos.

el deber, ideas no metafísicas y abstractas, como las categorías aristotélicas o kantianas, sino henchidas de contenido potencial." (2002: IV, 249).

Don Fulgencio, como Unamuno, es aficionado al arte de la papiroflexia y gusta de los juegos de palabras, de las paradojas y de las contradicciones, como sucede con aquella su famosa doctrina, según la cual:

> […] de lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, según dicen, mas deben añadir que tampoco hay más que un paso de lo ridículo a lo sublime. Lo verdaderamente grande se envuelve en lo ridículo; en lo grotesco, lo verdaderamente trágico. De lo sublime a lo ridículo no hay más que un paso, un paso hacia dentro, el que da lo sublime al sublimarse aún más convirtiéndose en sublimado corrosivo. Si hubiera dioses y tuvieran que vivir con los hombres, nos resultarían los seres más grotescos (2002: XIV, 338).

Pero, volviendo al asunto de la educación de Apolodorín y a la voz interior que escucha Avito, habría que precisar que la afirmación, antes mencionada, del demonio familiar, a propósito de la incompatibilidad entre amor y pedagogía, se refiere de forma exclusiva al género masculino. Por eso, cuando viene al mundo su hija Rosa, el pedagógico padre ni la pesa, ni la mide, ni le abre expediente, ni le excita la facultad del habla, ni la somete a pruebas científicas y pedagógicas, como antes había hecho con su hermano. La mujer, para él, es "un ser eminentemente vegetativo", cuyo fin es el de "parir hijos, y para este fin debe educársela" (2002: VII, 282[19]). Con Rosa, como con

[19] A este respecto, podría resultar significativo el hecho de que, siendo Unamuno rector de la Universidad de Salamanca, ninguna de sus tres hijas, Salomé (1897), Felisa (1899) y María(1902), realizase estudios universitarios. Unamuno, sin duda un padre preocupado por la educación de sus hijos, reflejaría también en esta novela sus inquietudes acerca de la enseñanza existente en esa época, caracterizada por una educación de tipo elitista, frente al analfabetismo tan generalizado y, por otro lado, por el segundo plano que se concedía a la mujer.

Así, la parte de la pedagogía estaría más centrada en los hijos varones: Fernando (1892), que fue arquitecto; Pablo (1894), médico dentista; José (1900), que estudió Ciencias Exactas; Rafael (1905), médico, y Ramón (1910), que empezó estudios de Medicina. Por el contrario, la parte más afectiva, más

cualquier mujer, lo único que hay que hacer era dejarla que se meteorice, que tome mucho sol, mucho aire y mucha agua, para que se haga fuerte y pueda dar a luz futuros y buenos genios. En cambio, la amorosa madre, viéndola plácidamente dormida, se contiene las ganas de hartarla de besos, para que, de ese modo, "duerma lo más que pueda."

Por tanto, si para Marina la vida es sinónimo de sueño y para Avito el sueño es algo opuesto a la vida, podríamos preguntarnos con cuál de las dos posturas se identifica el creador de ambos, Miguel de Unamuno. Y la contestación nos la ofrece él mismo nada más comenzar el capítulo IX, al referirse al ansia con que Apolodoro coge la cama por las noches, acurrucándose en ella, como cuando estaba dentro del seno materno, para así esperar la llegada de ese "divino sueño, piadoso refugio de su vida y tierra firme en que recobra ganas de vivir". Lo que ocurre es que, como apunta Unamuno, hasta en el sueño le asaltan los ensueños –ilusiones, fantasías-, que también le llegan cargados de pedagogía:

> Espera el sueño y es su más dulce vivir el de esperarlo. El sueño es la fuente de la salud, porque es vivir sin saberlo. No sabe que tiene corazón quien le tenga sano, ni sabe que tiene estómago o hígado sino quien los tenga enfermos; no sabe que vive el que duerme. En el sueño nadie le enseña nada. ¡Pero no, hasta el sueño, hasta el sueño le viene con ensueños, con pedagogía. ¿Dónde estará uno a salvo?, ¿dónde habrá un sueño sin ensueños e inacabable? ¡Qué sueño el de la vida! (2002. IX, 297).

inclinada al amor, sería para las hijas –tan sólo a Salomé le aconsejaba Unamuno, en tarjeta escrita desde Italia en septiembre de 1917, que estudiara "al menos Francés", y ello a causa de la enfermedad degenerativa que le ocasionaría la muerte en el verano de 1933. Su hija María estudió Literatura española, ya de mayor, en Estados Unidos. Y amor, mucho amor, para el pobre Raimundín, muerto en ese mismo año de 1902.

Pero, ¿qué son para Apolodoro los ensueños? Pues algo sin forma ni color, anhelos que se pierden y ansias abortadas, todo ello fruto de ese "enjambre de ideas, ideotas, ideítas, idezuelas, pseudo-ideas e ideoides con que su padre le tiene asaeteado" (2002: IX, 298). Enjambre que lleva al Unamuno narrador a lanzar una sonora exclamación: "¡Vaya un caleidoscopio que es el mundo!". Un caleidoscopio en el que las oscuras e incomprensibles explicaciones que Avito da a su hijo, sobre fenómenos para él tan llamativos como los perfumes que encienden la sangre en la primavera y en la juventud, entran en oposición con las claras explicaciones que su hijo encuentra en los libros que le presta el poeta Menaguti, en esos libros de poesía que le hacen sentir "derretimientos de amor, suspiros y ternezas, crudezas a las veces." (2002: IX, 298). Un caleidoscopio que da vueltas en la cabeza del aspirante a genio y en el que, según él piensa, "cada figura tiene trampa" (2002: VI, 275) y tiene un "rotulito a la espalda", una inscripción que hay que descifrar, como ocurre con el ladrillo que tiene su padre en el que pone "Ciencia" y con la ruedecita que hay encima de él. El ladrillo fue, según Avito, el que hizo posible la escritura y la rueda es la mejor expresión de la ciencia inventada por el hombre.

Pedagogía y ciencia, pues, aparecen unidas en los planteamientos educativos de Avito Carrascal y, también, en la teoría filosófica de don Fulgencio Entrambosmares, quien tiene como lema uno de sus aforismos favoritos, aquel que reza que el fin del hombre es la ciencia, y el fin de la ciencia es catalogar el Universo para "devolvérselo a Dios en orden, con un inventario razonado de lo existente" (2002: IV, 252).

Y, si decíamos que la ciencia y la pedagogía habían de tener su tiempo, algo similar cabría afirmar respecto del amor. Porque sucede que, un buen día "sereno y tibio de primavera", en que el pobre Apolodoro está dando vueltas en su cabeza acerca de la concepción del universo que debe exponer a su padre, se dirige a la alameda –como

también hará Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, cuando tenga que buscar sentido a su vida- y va recordando cuando de niño doblaba hojas de papel "para obtener una figura simétrica, el principio del caleidoscopio" (2002: IX, 300). Entre tanto, viendo las figuras de los álamos reflejadas en las aguas del río, Apolodoro siente un dulce sueño "con los ojos abiertos y abierta el alma a la visión de primavera", y, casi al momento, descubre el arte de la poesía y de los versos. Resulta, por consiguiente, que el aspirante a genio ha sentido en su interior la voz del amor, cuando, según su padre, todavía es demasiado joven para descubrir ese secreto. Así que, una vez más, el amor se atraviesa "en el sendero de las grandes empresas" (2002: IX, 301), y parece claro que, a partir de este momento y según afirma Don Fulgencio, ya no será posible hacer de Apolodoro un genio, y bueno sería que se quedara "en talento". Pero ni tan siquiera eso sucederá, ya que el muchacho dará muy pronto el paso del amor en abstracto –el amor a la mujer en general, al género femenino- al amor en concreto, el amor por una mujer individual y determinada, la hija de su maestro de música, el bueno de don Epifanio, cuyo consejo para el discípulo es bien claro: "hay que vivir, y lo demás son lilailas" (2002: X, 305). Y aquí es donde verdaderamente radica la gravedad del problema, según opina el filósofo Entrambosmares.

Efectivamente, ahora nos encontramos con un Apolodoro que se debate entre tres planteamientos de vida muy diferentes. Por un lado, el proyecto de su padre, según el cual ha de consagrarse, casi de forma monacal, al arte de la pedagogía y al cultivo de la ciencia, pues sólo así podrá conseguir la condición de genio, que ni siquiera ha alcanzado el maestro don Fulgencio Entrambos-mares –maestro admirado por Avito y figura que rebaja o enfría, en buena medida, la ardiente pasión pedagógica del padre de la criatura-, quien en su momento cayó en la debilidad de la carne y se casó con la que habría de orientar en muchas ocasiones el sentido de su vida, su esposa, doña Edelmira,

ante cuya presencia el "filósofo en chancletas" confiesa que ella es su memoria y su voluntad. Escena esta que sume en la duda al pobre Avito, aunque más lo estaría si hubiera podido escuchar el diálogo posterior entre don Fulgencio y doña Edelemira, que con tan fina ironía refleja el narrador:

> -Vamos, Fulge, séme franco, ¿a que estabais murmurando?
>
> -Hablábamos de ciencia...
>
> -Bien, vosotros los hombres llamáis ciencia a la murmuración...
>
> -¡Pero qué cosas se te ocurren, Mira! ¡Y qué guapetona te conservas todavía!...
>
> -Bueno, sí, te entiendo..., ahora me vienes con piropos para despacharme o para no contestarme... Vaya, deja eso, y ven a leerme un poco y luego a coserme unas cosas en la máquina.
>
> -Pero...
>
> -No, hombre, no, nadie lo sabrá, no tengas cuidado. Anda, deja eso, hombre, déjalo (2002: VII, 287-288).

De otra parte, está el planteamiento de vida de don Epifanio, maestro de dibujo de Apolodoro y "gran artista fracasado según muchos", cuyas peculiares ideas o, según Avito, "no ideas, *nideas*", desagradan a éste; aunque tal vez, piensa el padre del aspirante a genio, "acaso estorben las ideas para enseñar dibujo", y por eso transige en que su hijo siga yendo a ver al hombre que le aconseja que, ante todo y sobre todo, viva.

Y la tercera alternativa es la que se le plantea a raíz de conocer las teorías del extravagante poeta esteticista Hildebrando F. Menaguti. Apolodoro llega a la conclusión de que éste tiene razón y, por tanto, la única forma de hacer alguna obra de arte es vivir un gran e intenso amor, el cual, tras diversas peripecias, le llevará al suicidio. Porque

"los grandes amores tienen por fin producir grandes obras poéticas; los amores vulgares terminan en hacer hijos; los amores heroicos, en hacer poemas o cuadros, o sinfonías[20]" (2002: XII, 320).

De las tres posibilidades que se le ofrecen, Apolodoro elige la de experimentar un gran amor con Clarita, la hija de su maestro de música, y escribir una novela. Algo que a Avito le saca de quicio y le lleva a consultar con don Fulgencio, quien le aconseja que deje a su hijo "que adquiera la experiencia del amor, y como el amor no da fruto de ciencia más que muerto, como el grano de que la Buena Nueva nos habla, déjesele que se le muera. Necesita desengaños para que aprenda a conocer el mundo; le es precisa la muerte de la vida, tiene derecho a la muerte de la vida" (2002: XII, 322).

Mas la publicación de su novelita en una revista resulta ser un rotundo fracaso y, además, comienza a sentir que, después de haber aprovechado la experiencia con Clarita para hacer literatura, "parece que el amor se le desvanece". Lo único que le faltaba era que el maestro Entrambosmares le echara en cara su fracaso y le dijera que el arte por el arte –que tan apasionadamente defiende Menaguti, para quien lo principal es "la forma, la factura, el estilo"- es una porquería despreciable, como lo es el buen gusto. En tal sentido, el filósofo extravagante pronuncia unas palabras que reflejan a la perfección la forma de pensar del escritor vasco:

> Lo clásico es repugnante; el saber hacer es repugnante. Shakespeare fundido con Racine sería un absurdo. ¡El arte es algo inferior, bajo, despreciable, despreciable, Apolodoro, despreciable!... Y el buen gusto es más despreciable

[20] Según G. Ribbans, este personaje estaría basado "en una persona real, José Verdes Montenegro, a quien Unamuno dedicó un violento ataque al esteticismo de D' Annunzio en 1898" (Op. cit., pp. 89-90). También parece claro que la burla se refiere a la bohemia modernista, como bien señala Francisco J. Martín, quien apunta que en Avito Carrascal reflejaría Unamuno la parodia del cientifismo positivista y en D. Fulgencio la parodia del idealismo krausista. Por su parte, B. Vauthier interpreta a Entrambosmares como el "personaje orquesta que se hace portavoz de las ideas de tolerancia y convivencia defendidas por los krausistas y los krauso-positivistas (Op. cit., p. 63). Y, con respecto a Menaguti opina Vauthier que "detrás del poeta se esconde la figura de Campoamor, otro contrincante de relieve de los krausistas" (Id., vid., p. 111 y 114-115).

> aún. ¿El arte por el arte? ¡Porquerías! ¿El arte docente? ¡Porquerías también! Es preferible sacudir las entrañas o las cabezas de cuatro semejantes, aunque sea lo menos artísticamente posible, a ser aplaudido y admirado por cuatro millones de imbéciles. Métete, métete a artista. Bien merecido lo tienes (2002: XII, 324-325).

Y, por si todo esto fuera poco, resulta que un tal Federico le ha quitado la novia y que la noticia le llega a través de una carta fatal que le sume en un hondo sufrimiento. Es justo en esos momentos cuando el melenudo Menaguti le aconseja que borre del mapa de la vida a Federico o, si no es capaz de hacerlo, que se borre él mismo. Y es así como Apolodoro comienza a acariciar la idea del suicidio, algo que más tarde se volverá a repetir en Augusto Pérez, el conocido protagonista de *Niebla* (1914).

Porque, según el joven Carrascal, si no se puede ser genio en la vida, habrá que serlo en la muerte; "escribiré un libro sobre la necesidad de morirse cuando el amor nos falta, y me mataré, me mataré por no dejarme morir..." (2002: XIV, 337).

De ese modo se viene a confirmar la teoría que, poco más adelante, expondrá don Avito a propósito de la condición de enemigo de la ciencia del amor:

> ¡El amor!, siempre el amor atravesándose en las grandes empresas... El amor es anti-pedagógico, anti-sociológico, anti-científico, anti... –todo. No andaremos bien mientras no se propague el hombre por brotes o por escisión, ya que ha de propagarse para la civilización y la ciencia" (2002: XIV, 339).

Tras estas experiencias psicológicas, artísticas y vitales, el diletante Apolodoro vuelve a caer, otra vez, en los ensueños. Ensueños que aparecen, por ejemplo, durante una conversación en la que el aspirante a genio y don Fulgencio hablan acerca de la

inmortalidad. Según el viejo filósofo, como el ser humano no cree en la inmortalidad del alma, sueña con la idea de dejar un nombre, sueña con la posibilidad de vivir en las memorias ajenas.

Este mal, llamado erostratismo, que "es la enfermedad del siglo[21]" y la que él padece, toma su nombre de Eróstrato, "uno que quemó el templo de Éfeso para hacer imperecedero su nombre; así quemamos nuestra dicha para legar nuestro nombre, un vano sonido a la posteridad" (2002: XIII, 332-333). Porque el verdadero problema es que "no creemos ya en la inmortalidad del alma y la muerte nos aterra, nos aterra a todos, a todos nos acongoja y amarga el corazón la perspectiva de la nada de ultratumba, del vacío eterno" (2002: XIII, 333). Y eso es lo que lleva a don Fulgencio a reafirmar su voluntad de vivir, de "anhelar la vida eterna", en unos términos muy similares a los que años más tarde empleará Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, quien, en el célebre capítulo XXXI de esa novela, también se mostrará aquejado de este mismo mal. Dice don Fulgencio:

> ¿Qué soy yo? Un hombre, que tiene conciencia de que vive, que se manda vivir y no que se deja vivir, un hombre que quiere vivir, Apolodoro, vivir, vivir. Yo tengo voluntad y no resignación de vivir; yo no me resigno a morir, porque quiero vivir, no, no me resigno a morir, no me resigno... ¡y moriré! (2002: XIII, 333).

[21] Ese mal del siglo, ese mal de España, estaría también relacionado con la crisis nihilista de la generación finisecular, de la llamada Generación del 98, que supuso una visión pesimista en lo político, lo social, lo científico y, por supuesto, lo religioso. Como apunta Pedro Cerezo, la denominación de *enfermedad del siglo* hay que tomarla en un sentido propio, pues es el *saeculum*, al sustituir a la inmortalidad cristiana, el que reclama ahora los esfuerzos del hombre para perdurar en la memoria colectiva. El erostratismo supone, por otra parte, la primacía de la dimensión pública en el hombre moderno, vertido al *saeculum*, a la tarea de la construcción del mundo, como su horizonte único de realización [...] La avidez por la fama suele ir así unida a la conciencia moderna de que la historia es el reino del hombre, donde éste alcanza la integridad de su figura. Unamuno, hombre muy moderno a pesar suyo, había padecido esta enfermedad en los entresijos de su alma. Se comprende que en medio de la

Defensa a ultranza de la vida, de la no muerte, que lleva al mozo y al anciano a fundirse en un abrazo y a dar rienda suelta al llanto, mientras don Fulgencio continúa su discurso en los siguientes términos:

> ¡Oh, cuántas fantasías!, ¡qué ensueños!, ¡qué ensueños los de la muerte de la vida y los de la vida de la muerte! ¿Tenemos derecho a la vida?, ¿tenemos deber de morir?, ¡Ser dioses!, ¡ser dioses!, ¡ser dioses!, ¡ser inmortales!... (2002: XIII, 333-334).

Ante esta situación tan dramática que está viviendo don Fulgencio, la alternativa que se le ofrece es la de soñar con "el insondable mar de lo subconsciente" (2002: XIII, 335) en el que viven nuestro pasado y nuestros antepasados todos, y del que surgirá nuestra resurrección gracias a nuestros descendientes. Ahora bien, si no tenemos hijos, habremos de resucitar a través de nuestras obras, "que son nuestros hijos", pues en cada una de esas obras "va nuestro espíritu todo y el que la recibe nos recibe por entero" (2002: XIII, 335). No obstante, la manera más segura y más cierta de alcanzar la inmortalidad es la de perpetuarse a través de los hijos. De ahí que el maestro aconseje fervientemente al discípulo que los tenga, aunque todo esto también pueda parecer un ensueño, como él mismo dice:

> -Sí, ensueños. Y leo a Weissmann, y quiero pensar que somos ideas divinas, porque necesito a Dios, Apolodoro, necesito a Dios, necesito a Dios para hacerme inmortal... Vivir, vivir, vivir...
>
> -¡Morir..., dormir!, ¡dormir..., soñar acaso! (2002: XIII, 335-336).

---

crisis experimente la llamada religiosa como una vuelta al cuidado por el destino personal del yo" (Op. cit., pp. 261-262).

Pero el problema radica en que con la razón no se puede llegar a la fe; la razón es enemiga de la fe. Como afirma don Fulgencio, hay que hacer "un esfuerzo por salirse de la lógica, porque la lógica lleva a la muerte" (2002: XIII, 336). Además, resulta que, según Apolodoro, la ciencia no sirve al hombre, porque no le hace feliz. Y no sólo eso, sino que la ciencia sirve, también, para destruir la felicidad ajena, "la de los hijos sobre todo". La ciencia destruye, pues, nuestras esperanzas y, por eso mismo, conduce al fracaso del ser humano y de los planteamientos de la pedagogía cientifista.

De otro lado, e íntimamente relacionado con este aspecto metadramático de la novela, surge ese otro símbolo tan característico de la obra unamuniana: el de la esfinge que duerme a los pies de las pirámides, las cuales velan su sueño. Y uno de los sueños del hombre-esfinge Apolodoro es el que se asocia con el amor, y por eso sueña con dormirse para siempre en los brazos de su amada Clarita. Sueño que, aunque en este caso vaya unido a la idea de la paz y la felicidad en el regazo de la persona amada, inmediatamente queda vinculado –otra vez- a la idea de la muerte, ya que Apolodoro se encuentra con el cuerpo de un hombre muerto que flota en las aguas del río y que parece "dulcemente dormido, mecido por las ondas suaves". Imagen esta que queda grabada en la retina de Apolodoro y que le hace meditar acerca del sentido de la vida: "Vida..., sueño..., muerte..., muerte..., sueño..., vida..., vida..., sueño..., muerte..., muerte..., sueño..." (2002: XI, 312).

Contrastes o, cuando menos, paradojas, que llevan a Apolodoro a pensar que el mundo todo es mentira e injusticia. Así se le antoja, por ejemplo, cuando Federico, su rival en el amor de Clarita, le espeta que es a él a quien ésta ama y que el pobre Apolodoro no es sino una especie de ridículo monigote en manos de los caprichos de la muchacha, quien en su imaginación sueña con un duelo entre ambos jóvenes por la disputa de su amor. Un duelo en el que también ha pensado Apolodoro, pero que no se

va a llevar a cabo porque Federico no se toma en serio ni las palabras del frustrado genio ni tampoco a éste. Su actitud de desprecio y de burla se manifiesta en las siguientes palabras:

> ¡Basta! Y no sea niño ni haga el tonto. Su padre le ha echado a perder con la pedagogía. La verdad es que después de tanto prepararse, salir con esa sandez de novelita no autoriza a pretender el amor de una joven como Clarita. Aprenda a vivir, tome tila y reflexione. Y ahora déjeme, que llevo prisa (2002: XIII, 330).

Palabras que nos recuerdan bastante a las que unos años después tendrá que escuchar ese otro pobre desgraciado llamado Augusto Pérez, por boca de Mauricio, el hombre que le ha quitado a su amada Eugenia Domingo del Arco[22]. Y, como le ocurrirá a Augusto Pérez, también Apolodoro decidirá suicidarse o, como él dice, "dimitir". Pero antes de acabar con su vida debe hacer un hijo, tal como le había dicho don Fulgencio. Y debe hacerlo pronto, porque, si no, la vida no le dará tiempo a dimitir y lo dejará "cesante". Para ello, la elegida será Petra, la criada, a la que desde ese momento empieza a incomodar.

Pero, antes de su dimisión, Apolodoro tendrá que asistir al cese de la vida de su hermana Rosa, la cual se va apagando inexorablemente, ante la impotencia del padre

[22] En el capítulo XXVIII de *Niebla*, Mauricio acude a casa de Augusto para hacerle objeto de una cruel burla. Allí le anuncia que se ha estado entreteniendo con Rosario, la joven planchadora, lo que provoca una airada respuesta de Augusto, a la cual el burlador responde de forma irónica en los siguientes términos:

> "¡No se exalte así, don Augusto, no se exalte así! No quiero decir sino lo que he dicho. Ella..., la que usted no quiere que yo miente, me despreció, me despachó, y yo me he encontrado con esa pobre chicuela, a la que otro despreció y...
>
> Augusto no pudo ya contenerse; palideció primero, se encendió después, levantóse, cojió a Mauricio por los dos brazos, lo levantó en vilo y lo arrojó en el sofá sin darse cuenta de lo que hacía, como para estrangularlo. Y entonces, al verse Mauricio en el sofá, dijo con la mayor frialdad:
>
> -Mírese, usted ahora, don Augusto en mis pupilas y verá qué chiquitito se ve..." (Op. cit., p. 211).

-ahora vuelto hacia su hija- y la impotencia de la ciencia para salvar su vida. Un espectáculo, el de su muerte, que está cargado de una tremenda y dolorosa ironía, dado que el padre no parece sentir nada ante la desaparición de su hija, mientras que Apolodoro y su madre, "como quien despierta de una pesadilla", lloran abrazados. En el caso de Apolodoro, las lágrimas son por su hermana y por su padre, por el que afirma sentir pena, ya que, ni siquiera en una ocasión tan dura como ésta, puede dejar de dar una lección de cruda y fría pedagogía cientifista:

> ¿Por mí? Pues no lo entiendo. Y aun rígido el cadáver, seguirán las cejas vibrátiles conservando su actividad normal y seguirán viviendo los glóbulos blancos o leucocitos, estas células amiboideas. No hay un momento preciso en que la vida cese para empezar la muerte; la muerte se desenvuelve de la vida, es lo que llaman los fisiólogos la necrobiosis, la muerte de la vida de ese don Fulgencio (2002: XV, 347).

Rosa ya duerme y, por tanto, no tiene que temer al Coco, que viene y se lleva a las niñas que duermen poco. Mas sucede que, según la teoría del filósofo Entrambosmares, la niña no gozaría de inmortalidad, porque no se ha perpetuado en ninguna obra ni en ningún descendiente. De ahí que a Apolodoro –fracasado en su intento de inmortalizarse con la publicación de una novela- le entren unas ansias locas de engendrar un hijo en el vientre de Petra, para, una vez sembrada la semilla de la inmortalidad, poderse retirar a descansar, "al eterno asueto". Así podrá salir de dudas sobre lo que hay después de esta vida. Aunque sólo fuese por curiosidad, "por amor a saber" -otro residuo de su formación científico-pedagógica-, merecería la pena el intento.

Mas, antes de dimitir de este mundo, nos ofrece un impactante monólogo, en el que transmite su concepción de la vida y de la ciencia y, especialmente, su creencia en que el amor puede redimir al hombre del peligro que representa la pedagogía:

> Soy un miserable; he cometido una infamia. ¡Adiós, mi madre, mi fantasma! Te dejo en el mundo de las sombras, me voy al de los bultos; quedas entre apariencias, en el seno de la única realidad perpetua dormiré... ¡Adiós, Clara, mi Clara, mi Oscura, mi dulce desencanto! ¡Pudiste redimir de la pedagogía a un hombre, hacer un hombre de un candidato a genio..., que hagas hombres, hombres de carne y hueso; que con el compañero de tu vida los hagas, en amor, en amor, en amor y no en pedagogía! ¡El genio, oh, el genio! El genio nace y no se hace, y nace de un abrazo más íntimo, más amoroso, más hondo que los demás, nace de un puro momento de amor, de amor puro, estoy de ello cierto; nace de un impulso el más inconciente (2002: XV, 350).

Y momento de amor, momento victorioso de amor, es el que sigue al descubrimiento del cadáver de Apolodoro –"aquello que cuelga"; es decir, la morcilla introducida por el muchacho en la representación de su papel-, cuando asistimos a esa escena en la que contrasta poderosamente la diversa actitud que muestran el padre y la madre. Mientras que ésta entra al cuarto de su hijo, sumida en su cada vez mayor somnolencia, el padre se muestra en plena actividad, tratando de volver a su hijo a la vida mediante unos rítmicos tirones de la lengua. Mas, cuando la muerte se confirma, es el padre el que se hunde en el desfallecimiento del sueño y la madre la que, otra vez más, se yergue poderosa para facilitar el triunfo final del amor sobre la pedagogía. Así, cuando el acongojado Avito mira a su mujer y exclama esa tan famosa frase unamuniana, "¡hijo mío!", sucede lo siguiente:

> Al oírlo se levanta la Materia, y yéndose a la Forma le coge de la cabeza, se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: ¡Hijo mío!
>
> -¡Madre! –gimió desde sus honduras insondables el pobre pedagogo, y cayó desfallecido en brazos de la mujer.
>
> El amor había vencido (2002: XV, 351).

Y éste es el final de *Amor y pedagogía*. Un final que se presta a una doble lectura. Por un lado, la lectura que podríamos considerar tradicional, la cual da por válido el triunfo del amor sobre la pedagogía, al tiempo que se recuerda la imagen de Miguel de Unamuno acogido en los brazos maternales de su esposa Concha Lizárraga a raíz de su conocida crisis de 1897.

De otro, una lectura en clave irónica, según la cual, en realidad, no es que el amor venza, sino que lo que hace es impedir la realización y el triunfo del proyecto pedagógico de Avito. Si no hubiera habido amor, sí habría llegado a buen puerto dicho proyecto.

En cualquier caso, el propio Unamuno admite, en el epílogo de 1902, la "conclusión desconsoladora y pesimista" de la novela y comenta la posibilidad, apuntada por un amigo suyo, de haberle dado otro final en el que venciera la vida. Además, si Apolodoro se hubiera casado y hubiese sido feliz, la novela se habría podido traducir al inglés.

Pero ocurre que, según Unamuno, a pesar de lo atractiva que resultaría esa traducción, es imposible darle otro final, pues "cierta lógica subconsciente e íntima me llevaba siempre a mi primera idea [...] Y en cuanto a cambiar el desenlace, no me era

posible; no soy quien ha dado vida a don Avito, a Marina, a Apolodoro, sino son ellos los que han prendido vida en mí después de haber andado errantes por los limbos de la inexistencia" (2002: 364-365).

De las reacciones que en los diversos personajes suscitó el suicidio de Apolodoro, destaca Unamuno que la persona que más hondamente sintió su muerte fue Petra, la criada, y ello sirve "para que se vea que la mayor rudeza de inteligencia y de carácter puede ir unida a la mayor profundidad y ternura de sentimientos" (2002: 368-369).

En cambio, don Avito toma la firme decisión de educar a su nieto con arreglo a la más estricta pedagogía. Porque, haciéndolo de ese modo y estando mucho más atento a la formación pedagógica de su nieto, evitará que se roce con otros niños y que ningún don Fulgencio ni ningún don Tenebrencio se lo eche a perder:

> Le educaré yo, yo sólo, que de algo me ha de servir la experiencia de lo pasado, le educaré yo y éste sí que saldrá genio, Petrilla; te aseguro que tu hijo será genio, sí, le haré genio y no se enamorará estúpidamente; le haré genio" (2002: 370).

Por su parte, Marina siente de nuevo "el peso enorme del sueño que parece volverle", "un pesadísimo sopor sobre los párpados del alma" (370). Y, de ese modo, todo parece querer regresar a la situación inicialmente vivida en el caso de Apolodoro. Pero, ahora, con un factor corrector: esta vez Avito afirma que no dejará ninguna concesión al amor y todo será pura y dura pedagogía. De este modo, amor y pedagogía volverían a ser elementos antitéticos.

Y así queda planteado el tema al final de *Amor y pedagogía*. Será en la siguiente novela, *Niebla*, en donde se nos dé la resolución última del conflicto. Así, en el capítulo

XIII, Augusto Pérez se encuentra con don Avito en la iglesia de San Martín. Y allí, el padre y abuelo de los aspirantes a genios le confiesa a Augusto que "la vida es la única maestra de la vida; no hay pedagogía que valga. Sólo se aprende a vivir viviendo, y cada hombre tiene que recomenzar el aprendizaje de la vida de nuevo[23]."

Así pues, la conclusión final del conflicto entre amor y pedagogía sería el triunfo definitivo del amor. Esta vez sí, y de ese modo quedaría claro aquello que decíamos más arriba de que "con cariño y amor se enseña mejor".

Bibliografía

-CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1989): *La vida es sueño. El gran teatro del mundo*, ed. de Manuel Cifo González, Alicante, Aguaclara.

-CEREZO GALÁN, Pedro (1996): *Las máscaras de lo trágico*, Madrid, Trota.

-ELIZALDE, Ignacio (1983): *Miguel de Unamuno y su novelística*, San Sebastián, Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa.

-GULLÓN, Ricardo (1964): *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos.

-RABATÉ, Colette y Jean-Claude (2009): Miguel de Unamuno. Biografía, Madrid, Taurus.

-RIBAS, Pedro (2002): *Para leer a Unamuno*, Madrid, Alianza.

-RIBBANS, Geoffrey (1971): *Niebla y soledad,* Madrid, Gredos.

-UNAMUNO, Miguel de (1986): *Niebla*, ed. de Manuel Cifo González, Tárraco, Tarragona.

[23] Op. cit., p. 133.

-UNAMUNO, Miguel de (2002): *Amor y pedagogía*, ed. de Bénédicte Vauthier, Madrid, Biblioteca Nueva.

-UNAMUNO PÉREZ, Concha de (1998): "El entorno familiar de Miguel de Unamuno", en *El tiempo de Unamuno y Salamanca*, Salamanca, Universidad de Salamanca.