

AMOR Y PEDAGOGÍA COMO SÁTIRA MENIPEA

Marcelino Jiménez León
Universidad de Barcelona

0. Preliminares

La intención del presente estudio es abordar una de las novelas claves del *annus mirabilis* de 1902 –en palabras de Germán Gullón¹– pero desde un ángulo distinto y, a todas luces, novedoso. Se trata de rastrear en la obra las características de la sátira menipea, aplicando como modelo de trabajo el que realizó Bajtín sobre Dostoievski². Para ello, en primer lugar conviene definir la sátira menipea y, a continuación, ver la tradición que sigue hasta llegar a Unamuno. En realidad, somos conscientes desde el inicio del lábil terreno en el que nos movemos, como siempre que uno se acerca al espinoso problema de las fuentes de un autor; el problema se agrava en el caso de Unamuno, como veremos a continuación.

Queremos dejar constancia desde el principio de que este trabajo tiene varias limitaciones. Una de ellas es que, para poder hablar con total seguridad, deberían encontrarse las pruebas fehacientes de las lecturas de Unamuno (aquí entraría el llamado “trabajo de campo”). Sin embargo, consideramos que es fundamental para el avance el reconocimiento de los propios límites, y uno de los estudios filológicos es la imposibilidad, a veces, de demostrar con pruebas directas una determinada influencia. Lo que sí podemos hacer es mostrar los diversos puntos de contacto entre los textos. Esto, unido al conocimiento de cómo funciona la tradición literaria, es lo máximo a que en muchas ocasiones podemos aspirar. Quede, pues, hecha esta advertencia previa.

En el ámbito de la literatura española no ha sido muy estudiado el tema de la sátira menipea, si bien en los últimos años parece haberse despertado un mayor interés. Así por ejemplo, podemos citar los artículos de Carricarburo y Martínez Cuitiño³

[1] Germán Gullón (1992) *La novela moderna en España*, Madrid, Taurus, p. 167.

[2] Mijaíl M. Bajtín (1988) *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, F.C.E.

[3] Norma Carricarburo y Luis Martínez Cuitiño (1988) “La sátira menipea en los esperpentos valleinclinianos”, *Revista de Literatura*, 99, enero-junio, pp. 157-168.

y Marta Cristina Carbonell⁴. El primero de ellos, más cercano a nuestro estudio en el tiempo, es un indicio más de lo necesario que sería un amplio trabajo de conjunto respecto a este tema, sobre todo si se considera la situación tanto literaria como político-social (factor muy a tener en cuenta en el tema que nos ocupa) de la España del primer tercio de nuestro siglo.

1. Definición y orígenes de la sátira menipea

En su ya clásica obra, Marchese y Forradellas ofrecen una definición poco completa y distante, a primera vista, de la sátira menipea. Prácticamente se limitan a decir que es mezcla de prosa y verso y a bocetar su origen y algunas obras capitales⁵. Mucho más interesante es el citado libro de Bajtín (cuyas definiciones recogeremos más adelante). En este breve repaso por la descripción de la sátira menipea hay que añadir la obra de Northrop Frye, *Anatomía de la crítica*⁶, aunque no habla de “sátira menipea” sino de “anatomía”, a la que define así: “Forma de la ficción en prosa, tradicionalmente conocida por sátira menipea o sátira de Varrón y representada por la *Anatomy of Melancholy*, de Burton: se caracteriza por una gran diversidad de tópicos y un pronunciado interés en las ideas. En sus formas más cortas tiene a menudo por marco una cena o simposio, con versos intercalados”⁷.

Pero, como ya hemos indicado, es Bajtín quien mejor ha definido la sátira menipea, el camino que lleva a ella y su evolución a lo largo de la historia literaria. Aquí vamos a limitarnos a señalar brevemente los hitos más importantes de ese itinerario. Para situarnos en el comienzo, debemos partir de la noción de “géneros cómico-serios” (denominación de la Antigüedad clásica), dentro de cuyo amplio abanico de posibilidades se encuentra la sátira menipea: “A pesar de su aparente diversidad [de los “géneros cómico-serios”] están unidos por un profundo nexo con el *folklore carnavalesco*”⁸. Por lo tanto, la idea de lo carnavalesco deberemos también tenerla muy presente, como trasfondo del género.

Centrándonos ya en la sátira menipea, ésta surge del proceso de desintegración del “diálogo socrático” (otro de los géneros cómico-serios), “aunque (...) no puede

[4] Marta Cristina Carbonell (1992) “Las Exequias de la Lengua Castellana de Juan Pablo Forner, ‘sátira menipea’”, *Anales de Literatura Española*, 8, pp. 37-52.

[5] Angelo Marchese y Joaquín Forradellas (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel, pp. 360-362.

[6] Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

[7] *Op. cit.*, p. 483. Esta es la definición que da en el “Glosario”, pero hace otras atinadas observaciones sobre la menipea en la obra.

[8] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 151.

(...) ser analizada como un simple producto de desintegración de dicho diálogo (como a veces se hace), puesto que sus raíces se encuentran *directamente* en el folklore carnavalesco cuya influencia, determinante en ella, es aún más importante que en aquél”⁹.

En la misma página, Bajtín traza la “genealogía” de la menipea. Aquí creemos necesario resumirla, aunque sea muy sumariamente, para comprobar desde el principio hasta qué punto Unamuno, por profesión¹⁰ y por afición, estaba familiarizado con los autores y textos que mencionamos.

El nombre lo recibe de Menipo de Gadara (filósofo del siglo III a. C.). Fue él quien le dio la forma clásica, si bien sus sátiras no nos han llegado. “Este término que por primera vez designara un género determinado fue introducido en el siglo I a. C. por el sabio Varrón, quien llamó a sus obras *satirae menippeae*. Pero dicho género había surgido mucho antes, y su primer exponente quizá hubiese sido Anfisteno, un discípulo de Sócrates”¹¹. Como ejemplo de sátira menipea clásica, Bajtín propone el *Apokolokyntosis* (Conversión en calabaza) de Séneca y el *Satiricón* de Petronio. La línea continúa por autores más conocidos, como Luciano, *El asno de oro* de Apuleyo y, como conclusión de esta etapa antigua, la *Consolación de la filosofía*, de Boecio.

Después, “la ‘sátira menipea’ influyó profundamente en la literatura cristiana (en su primera etapa) y en la bizantina (a través de ésta, en las antiguas letras rusas), siguió su desarrollo bajo diversos nombres y con algunas variantes en épocas posteriores, durante la Edad Media, el Renacimiento y la Reforma, así como en la época moderna; en realidad, hasta ahora sigue desarrollándose (tanto con el conocimiento claro de su origen como sin él)”¹². Bajtín escribía esto en 1963; que su afirmación sigue siendo válida (y no sólo en el ámbito de la literatura rusa) lo demuestra, por ejemplo, en el campo de nuestras letras, el artículo de Luis Beltrán Almería titulado “Luis Landero en el país de Maricastaña”, fechado en 1992¹³.

Para el resto del período cronológico hasta llegar a Unamuno puede recurrirse a las palabras de Sainz Rodríguez: “Cervantes, Quevedo, el autor de la *República Literaria*, Forner, Moratín, y hasta Leopoldo Alas con su *Apolo en Pafos*, forman una áurea cadena, en cuyas obras resplandece, iluminándolas con gracia eterna, el espiri-

[9] *Idem*, p. 159.

[10] No hace falta recordar que don Miguel fue Catedrático de Griego en la Universidad de Salamanca.

[11] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 159.

[12] *Idem*, p. 160.

[13] Luis Beltrán Almería (1992) “Luis Landero en el país de Maricastaña”, *Castilla*, pp. 33-47.

tu fino y alado que inspiró las gratas facecias del zapatero Symilo y su gallo”¹⁴. No hay que olvidar, además, el importantísimo jalón que en este itinerario representan las *Exequias de la lengua castellana*, de J.P. Forner, como recuerda Adolfo Sotelo Vázquez en la citada introducción (pp. XXVI y XXXVIII). Respecto al caso de Forner, no dejan de ser tremendamente reveladoras —en cuanto a la cuestión de la fuentes y de la pervivencia de la tradición a la que nos referíamos en los preliminares— estas palabras de Lázaro Carreter: “Pero es [Forner] la mente más clara del siglo, la que más certeramente observa el hundimiento moral y material que le rodea. Salvando todas las distancias que se quiera, me parece hallar en la suya un alma gemela de la de Unamuno. Era un imperativo irresistible el que le obligaba a atacar, a clamar frente a todos”¹⁵.

Pues bien, si el conocimiento de buena parte de estas obras cabe presuponerlo en el caso de “Clarín”, no es menos acertado hacer lo propio con don Miguel de Unamuno¹⁶, que disponía, además de su propia biblioteca, de la ingente, variada y rica (sobre todo en fondos de la Antigüedad clásica) biblioteca de la Universidad de Salamanca, de donde llegaría a ser Rector. Por otra parte, es sobradamente conocido que la vena satírica de Unamuno no se limitó a esta obra ni a este género; recuérdense, por ejemplo, algunos de sus romances del destierro¹⁷. No es difícil encontrar más textos de Unamuno que respalden esta otra faceta de su obra. Aquí no nos vamos a extender sobre el particular, porque el objetivo básico de nuestro estudio es realizar una lectura de *Amor y pedagogía* como sátira menipea sirviéndonos de la caracterización de Bajtín, como ya dijimos.

2. Amor y pedagogía como sátira menipea

Bajtín ofrece catorce características principales de la menipea, “definidas ya en su etapa antigua”¹⁸. A continuación vamos a seguirlas en el orden propuesto por el

[14] Pedro Sainz Rodríguez (1962) “La figura literaria de Juan Pablo Forner”, *Evolución de las ideas sobre la decadencia española*, Madrid, Rialp, p. 281. Recogido en Adolfo Sotelo Vázquez (1989) “Introducción” a Leopoldo Alas, “CLARÍN”, *Apolo en Pafos*, Barcelona, P.P.U., p. XXVII. Una parte del recorrido trazado por Sainz Rodríguez puede hacerse también con la obra de Antonio Vives Coll (1959) *Luciano de Samosata en España (1500-1799)*, Valladolid, Sever-Cuesta.

[15] Fernando Lázaro Carreter (1985) *Las ideas lingüísticas en el siglo XVIII*, Barcelona, Crítica, p. 238.

[16] Véase Manuel García Blanco (1965) *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, especialmente las pp. 86-96, donde menciona, por ejemplo, el interés del entonces joven catedrático de Griego por la *Batracomiomaquia*.

Por otra parte, si tenemos en cuenta las relaciones de Unamuno con Barcelona y su enorme curiosidad intelectual, cabe suponer que conocía los *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y la Edad Media* de Joaquín Rubió i Ors (Barcelona, Imprenta de Magrinyà i Subirana, 1868).

[17] Véase Miguel de Unamuno (1982) *Romancero del destierro*, Bilbao, Eds. El Sitio. Estudio preliminar de David Robertson y José M^a González Helguera, en especial las pp. 116-150.

[18] *Op. cit.*, p. 160.

genial crítico ruso, poniéndolas en relación con la obra de Unamuno (primero daremos la definición de Bajtín, con frecuencia considerablemente resumida, y luego pasaremos a la novela de Unamuno). El resultado final nos permitirá ver de cerca los caminos que puede llegar a tomar una tradición literaria, apreciar cómo viven los textos en los tiempos.

Sin embargo, antes de comenzar con el texto de la novela propiamente dicho, ya se nos plantea un problema principal, derivado de las peculiares características estructurales y genéricas de *Amor y pedagogía*. Nos estamos refiriendo al “Prólogo” de 1902 y al “Prólogo-epílogo a la segunda edición”, fechado en 1934, así como a la tríada final que forman el “Epílogo”, los “Apuntes para un tratado de cocotología” y el “Apéndice”¹⁹. Bajo nuestro punto de vista, conviene analizar la obra en su conjunto, incluyendo esta serie de “apéndices” que, en el caso de Unamuno, son siempre particularmente relevantes.

Advertimos también que los pequeños títulos en negrita que hemos colocado al inicio de cada una de las características no son más que un brevísimo (y sesgado) resumen de la definición. Lo hemos hecho así para facilitar la identificación de cualquiera de las características desde el índice (puesto que era imposible indicar en éste toda la definición de Bajtín).

2.1. La risa

“En comparación con el ‘diálogo socrático’, en la menipea en general aumenta el elemento risa; a pesar de oscilar considerablemente...”²⁰.

Este “elemento risa” va a aflorar en múltiples ocasiones a lo largo de toda la obra, como lo demuestra su misma presencia desde el prólogo, si bien en este punto inicial cabría hablar más de sonrisa que de risa; en todo caso, no es la risa que hace cerrar los ojos, no es la que impide leer, sino la que lleva a reflexionar.

[19] Nos basamos en la edición de Anna Caballé (Miguel de Unamuno: *Amor y pedagogía*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994) cuya advertencia previa recogemos por su interés desde el punto de vista filológico: “El texto que sigue reproduce íntegramente la segunda y definitiva edición de la novela, publicada por esta misma editorial Espasa Calpe en 1934 y que contó con la supervisión del propio escritor: a tal efecto, redactó Unamuno un nuevo prólogo-epílogo y amplió los ‘Apuntes para un tratado de cocotología’ con un Apéndice y nuevas ilustraciones” (ed. cit., p. 39).

Téngase en cuenta en adelante que, cuando citamos páginas entre paréntesis, nos referimos a esta edición siempre que no indiquemos lo contrario.

[20] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 160-161.

En el "Prólogo" de 1902 (bien distinto, en este sentido, del prólogo-epílogo de 1934) esta sonrisa aflora constantemente por el tono que adquiere el "prologuista" para con el autor de la obra, mencionado en el propio prólogo como "Unamuno" (p. 47). El tono hilarante más elevado se alcanza al final (pp. 48-50), cuando el prologuista elogia las partes recomendables de la obra y, a continuación, narra la anécdota del lector de Bilbao que compraba los libros por el tamaño.

Si pasamos a la novela propiamente dicha, la risa vuelve antes de terminar la primera página, cuando leemos que Avito Carrascal "Anda por mecánica, digiere por química, y se hace cortar el traje por geometría proyectiva" (p. 59). Durante las páginas siguientes el tono hilarante va subiendo, sobre todo debido al diálogo entre Avito Carrascal y Sinforiano (capítulo aparte merecen los nombres en esta obra), no sólo por las peregrinas ideas de Avito, sino también por el sintagma que, a modo de letanía (vivo reflejo de su cortedad de miras) repite Sinforiano: "¡Qué teorías!". La escena culmina en el preciso instante en que la patrona, doña Tomasa, pasa con un flan para el Delegado mientras Carrascal y Sinforiano, que estaban hablando de *los hechos*, interrumpen su charla para mirar el flan. A la pregunta de la patrona sobre las nueces, Avito responde: "*El hecho* es que las más de ellas están huecas" (p. 61; las cursivas son nuestras). Cuando doña Tomasa se marche, los dos contertulios seguirán hablando de *los hechos*.

El equívoco es una figura frecuentemente empleada por Unamuno para crear estas situaciones hilarantes. Además del indicado, podemos añadir el juego con el término "fenómeno", que a Marina le recuerda a su pobre hermano (p. 68). Si tenemos en cuenta que aquí hay probablemente un rasgo autobiográfico de Unamuno (el recuerdo de su hijo Raimundo), cabría hablar de un apunte de situación tragicómica²¹. Otras veces la risa viene provocada por las situaciones, como cuando nos enteramos de que don Fulgencio cose a máquina para su mujer (p. 111).

Por último añadiremos las situaciones hilarantes provocadas por la reacción de los personajes. Hay muchos ejemplos, pero nos limitamos a señalar otro también tragicómico. Se trata de uno de los momentos en que Apolodoro discute con su padre (después de haber pensado ya en el suicidio). Frente al estado angustioso del hijo, que le dice: "¿Y por qué no hacer del amor mismo pedagogía, padre?" (con la densidad que la pregunta conlleva), don Avito se enfrasca de nuevo en sus disquisiciones científicas y termina por contestarle: "Mira, dedícate a desarrollar esa idea y tal vez des en la pedagogía metapestalozziana y en la cuarta dimensión educativa" (p. 151).

[21] Decía Unamuno a su amigo Ilundain, hablando de *Amor y pedagogía*: "Voy a ensayar el género humorístico (...). Es una novela entre trágica y grotesca..." (en Ricardo Gullón (1964) *Autobiografías de Unamuno*, Madrid, Gredos, p. 51).

Si pasamos al Epílogo, también encontramos páginas en que brota la risa, como cuando el narrador se pone a calcular (¡recogiendo las operaciones matemáticas!) cuántas cuartillas más tiene que escribir (p. 168).

Tratándose de Unamuno no puede sorprendernos que, además de esta serie de ejemplos, haya también una reflexión sobre el valor de la risa (pp. 172-173), que termina siendo de lo más profunda. Recogemos la frase que, a nuestro juicio, condensa la idea: “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 tiranía, de ese *fatum* lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón?” (p. 172). Ésta, y las que siguen, son frases fundamentales para la recta interpretación de esta obra.

También en los “Apuntes para un tratado de cocotología” encontramos el elemento risa. Sucede desde las primeras líneas, cuando, tras exponer el científico plan inicial de la obra, termina diciendo: “y con todo esto se puede llenar muy bien un tomo de regulares dimensiones” (p. 179).

Por último, en el “Apéndice” podemos citar como muestra la relación que establece entre la nuez de las pajaritas y la posibilidad de que a los primeros padres “se les atracó la consabida manzana paradisiaca” (p. 200).

Podrían señalarse más ejemplos, pero tanto aquí como en los siguientes puntos optamos, dadas las limitaciones del presente estudio, por espigar unos cuantos de diferentes partes de la novela para mostrar que son una constante a lo largo de la misma.

2.2. Excepcional libertad de invención temática y filosófica

“La menipea queda completamente libre de las limitaciones historiográficas y de las del género de memorias (...). Está libre de la tradición y no se ajusta a ninguna exigencia de la verosimilitud externa, se destaca por una *excepcional libertad de la invención temática y filosófica*, lo cual no impide que sus héroes principales sean figuras históricas o legendarias”²².

En este enunciado aparecen varios conceptos, que convendrá analizar por separado. En lo que respecta al no ajustarse “a ninguna exigencia de la verosimilitud externa”, es una idea llevada a término en *Amor y pedagogía*, que carece del cronotopo

[22] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 161. Tanto en ésta, como en las definiciones que siguen de Bajtín, las cursivas son siempre del propio autor, mientras no se indique lo contrario.

tradicional. No hay indicaciones precisas de espacio (las de tiempo cabe deducirlas de las referencias científicas, sobre todo), lo que implica una enorme libertad respecto a la tradición, particularmente si tenemos en cuenta la novelística de la segunda mitad del siglo XIX y la importancia en ella del cronotopo (que tan bien estudió Bajtín).

El concepto de la libertad en el arte queda explícitamente manifestado por el narrador: “el arte no está obligado a respetar el determinismo. Es más, creo que el fin principal del arte es emanciparse, siquiera sea ilusoriamente, de semejante determinismo, sacudirnos el hado” (pp. 163-164). Más adelante añadirá: “¿A título de qué hemos de uncirnos al ominoso yugo de la lógica (...)?” (p. 171).

En cuanto a las reflexiones metafísicas y ontológicas a que le llevan las pajaritas de papel, no cabe duda de que indican una enorme libertad de invención temática y filosófica (dentro de las directrices del pensamiento unamuniano, claro está). Valga como muestra especialmente destacable la página 188, donde el narrador afirma: “Y dígaseme ahora que la cocotología no es una ciencia importantísima y que abre vastísimos horizontes a la mente humana llevándola a espléndidas contemplaciones”.

Lo que no hemos encontrado es que ninguno de los personajes protagonistas de la novela sean figuras legendarias. Sí hay algunas extraídas de la realidad histórica (según las notas y el prólogo de A. Caballé), como el poeta Hildebrando H. Menaguti (basado en José Verdes Montenegro) y Francisco Giner²³, además de los rasgos autobiográficos del propio Unamuno. Cabe añadir que en la evolución de los géneros se producen cambios y, en este sentido, consideramos que Unamuno ha preferido subvertir el orden establecido en el punto relativo a los héroes legendarios y sustituirlos por personajes de nombres tremendamente cargados de sentido (como sucedía con muchos de los nombres de los héroes), pero en la mayor parte de los casos se trata de un sentido ridículo. El tratamiento de los nombres en esta novela merece capítulo aparte, pero baste indicar las contradicciones –Avito (=viejo) Carrascal (=naturaleza) será un profundo defensor de la moderna ciencia– o los nombres que revelan las características de los personajes –como don Fulgencio Entrambosmares o Marina del Valle (toda ella Naturaleza). Hay que recordar aquí la enorme importancia que Unamuno, buen lector de la Biblia, daba a los nombres, importancia que queda puesta de manifiesto muy por extenso en dos ocasiones en la novela que nos ocupa. Nos referimos al momento en que Avito piensa en el nombre que hay que dar al futuro genio (pp. 76-78) y cuando, en los “Apuntes...”, diserta sobre el nombre de la ciencia (pp. 181-183), donde trae a colación varias fuentes eruditas (desde el Génesis a Shelley, pasando por Goethe y Carlyle).

[23] Ed. cit., respectivamente pp. 25 y 115, n. 12.

2.3. Creación de situaciones excepcionales

“Su particularidad más importante consiste en que en ella, la fantasía más audaz e irrefrenable y la aventura, se motivan, se justifican y se consagran interiormente por el propósito netamente filosófico de crear *situaciones excepcionales* para provocar y poner a prueba la idea filosófica, la palabra y la *verdad* plasmada en la imagen del sabio buscador de esta verdad”²⁴.

Puede decirse que la columna vertebral de esta novela es precisamente la voluntad de poner a prueba una verdad mediante una situación excepcional: la educación de un hijo engendrado “ad hoc”, engendrado para demostrar una verdad (así lo cree Avito) pedagógica. A partir de esta situación excepcional primera se irán creando otras, pero no olvidemos que están siempre supeditadas a la necesidad de poner a prueba la verdad de Avito. En realidad, aquí hay más de un plano: por una parte está Avito con sus ideas, y por otra Unamuno, que se va a servir de las pruebas de Avito para demostrar justo lo contrario.

Sería ocioso (por excesivamente extenso) hacer aquí un recuento de todas las marcas textuales relativas a este punto; baste recordar que Carrascal, “por amor a la pedagogía va a casarse deductivamente” (p. 61). Otras situaciones excepcionales provocadas (aunque de menor magnitud que la indicada) tenemos por ejemplo cuando Apolodoro quiere resolver un pasaje de su novelita y decide “ensayarlo” antes con su novia (pp. 133-134). Más interesante nos parece la situación excepcional que hace aflorar la verdad; esto sucede, por ejemplo, cuando Apolodoro, profundamente deprimido, va a visitar a don Fulgencio (pp. 142-145). Entonces surge por vez primera la realidad desnuda de éste: su afán de notoriedad y su temor a la muerte (ambos, por cierto, enormemente unamunianos²⁵).

Hacia el final de la novela vemos que la verdad también aflora después de una situación tan excepcional como pueda serlo el suicidio de Apolodoro. Es entonces cuando Avito “empieza a hablar algo de su niñez, de aquella niñez que parecía haber olvidado” (p. 166). Aunque Unamuno no lo diga explícitamente nunca, en este olvido de la niñez por parte de Avito radica una de las claves de su manía pedagógica: recordemos que don Fulgencio le reprocha que no recuerde su infancia y, sin embargo, pretenda ser un buen pedagogo (p. 96).

[24] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 161-162.

[25] Consúltese el *Diario íntimo, passim*.

2.4. Combinación orgánica (...)

“Una particularidad suya muy importante es la combinación orgánica de la libre fantasía, del simbolismo y de un elemento místico-religioso con un *naturalismo de bajos fondos* sumamente extremo y grosero (desde nuestro punto de vista)”²⁶.

En este punto, como en alguno de los precedentes y de los que siguen, Unamuno adopta su postura particular, matizada. Nos referimos concretamente a que en *Amor y pedagogía* ese naturalismo de bajos fondos mezclado con la libre fantasía, el simbolismo y lo místico-religioso se da, pero bastante atenuado; más que de naturalismo de bajos fondos habría que decir que el narrador reúne situaciones poco frecuentes y de muy distintos niveles (que a veces rozan los “bajos fondos” de que habla Bajtín).

El primer ejemplo que hallamos está situado en las páginas iniciales de la novela, cuando el narrador explica los razonamientos de Avito para casarse; la frase en cuestión es la siguiente: “...al llegar a cierta edad experimenta el hombre un inexplicable vacío, que algo le falta, y, sintiendo que no está bien que el hombre esté solo, se echa a buscar viviente vaso en que verter aquella redundancia de vida que por sensación de carencia se le revela” (pp. 61-62). Aquí apreciamos, por una parte, el elemento místico-religioso (la cita “no es bueno que el hombre esté solo”, extraída literalmente del *Génesis*, 2, 18) y la imagen de “verter aquella redundancia de vida” (un tanto “naturalista de bajos fondos” si se toma en su sentido más literal).

Esta reducción de lo simbólico y lo religioso en la novela tiene una justificación desde la lógica interna de la obra: sabemos que el ladrillo sobre el que está grabada la palabra *Ciencia* (junto con la rueda montada sobre el eje) en casa de Avito es “toda la parte que a lo simbólico, es decir, a lo religioso, como él dice, concede don Avito” (p. 76). De todos modos, la relación de Avito con el símbolo no es fácil ni se reduce a lo apuntado en la frase anterior (eso sería más bien la expresión de un deseo, pero no de una realidad). Más adelante averiguamos que el símbolo, en el fondo, le aquieta (p. 91). También emplea el simbolismo para desentrañar los misterios de la religión: “¡Oh, qué simbolismo más hondo encierra eso del pecado original!” (p. 98).

Uno de los pocos pasajes en que aflora el naturalismo de bajos fondos desde un enfoque más próximo al que apunta Bajtín es cuando Menaguti recita unos versos de las *Sátiras* de Horacio (“Nam fuit ante Helenam cunnus deterrima belli / Causa, sed ignotis perierunt mortibus illi”, p. 139), justo cuando el joven Apolodoro está en

[26] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 162-163.

medio de su crisis sentimental. No en vano el narrador nos lo había presentado como “el melenudo Menaguti, el poeta *sacrilego*” (la cursiva es nuestra).

Otra situación parecida se da en la siguiente escena, perteneciente a una de las fases finales de aproximación al suicidio:

Y le invaden mil recuerdos vagarosos y se encuentra con el padrenuestro en los labios, y al acabar de paladearlo se dice:

‘¡No nos dejes caer en la tentación!’, y desde el fondo del alma le dice la voz de don Fulgencio: ‘¡Haz hijos, Apolodoro, haz hijos!’

–Cuando guste, señorito.

–¿Eh?

–Está la sopa ya en la mesa (pp. 152-153).

En este caso, si recordamos el final de la novela, cabe destacar el resultado tragicómico de la situación.

Si tenemos en cuenta la advertencia que hemos hecho al principio de este punto sobre las particularidades de la novela de Unamuno en su adaptación a los conceptos definidos por Bajtín, podemos considerar los “Apuntes para un tratado de cocotología” dentro de este apartado, puesto que se trata de una mezcla de lo trascendente con algo tan poco elevado (al menos en principio), como las pajaritas de papel, en cuyo repaso etimológico inicial el narrador nos recuerda que el término “cocotte” se aplica en francés “a las pajaritas de papel y a las mozas de vida alegre” (p. 180).

El último ejemplo nos parece hallarlo en el “Apéndice”, cuando, hablando de la entrega filial al Padre, termina diciendo: “Bien es cierto que Lutero, que empezó monje, célibe y solitario, se casó –y con una monja– para ser padre carnal. El cuerpo, como el alma, le pedía obras. También nuestra Santa Teresa decía: ‘¡Obras, obras, obras!’ . Es lo que piden los obreros parados –contemplativos y quietistas, pero que se conforman con jornales” (p. 202). Como en el caso anterior, el humor no se desprende del nuevo procedimiento.

2.5. La menipea como género de las “últimas cuestiones”

“La audacia de la fantasía y la invención conjugan en la menipea con un universalismo filosófico excepcional y con una extrema capacidad de contemplación del mundo. La menipea es el género de las ‘últimas cuestiones’ y en ella se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas, y tiende a proponer los discursos y actos

extremos y decisivos del hombre (...). A la menipea la caracteriza la síncretis (o la confrontación) de las 'últimas cuestiones del mundo'²⁷.

Que los personajes están tratando de las últimas cuestiones, de las cuestiones más importantes, lo sabemos desde el principio de la novela por el propio Avito, quien dice a Marina: "y nosotros, Marina, tratamos ahora de lo más serio que hay en el mundo" (p. 68). Más adelante habrá otros ejemplos, como cuando sabemos que Avito tiene encargado a Apolodoro "que le ponga por escrito su concepción del universo" (p. 118). Estas últimas cuestiones son tema de la conversación de Apolodoro: "El otro día me estuvo hablando de dónde venimos y adónde vamos..." (p. 124). Sumido el joven en tales pensamientos metafísicos, llega un momento en que "revélasele la eternidad en el amor, el mundo adquiere a sus ojos sentido (...) El intento ordenador del caos externo es el amor" (p. 126).

La idea del suicidio de Apolodoro, cuando toma conciencia de lo que don Fulgencio y su padre han hecho de él (p. 141), sin lugar a dudas debe considerarse como "acto extremo y decisivo del hombre" (más aún que la decisión de su padre de engendrar un genio).

Si de la novela propiamente dicha pasamos a los apéndices, notamos que el principio de los "Apuntes..." responde perfectamente al enunciado de Bajtín. Allí leemos: "En esta parte ha de tratarse de todo lo divino y lo humano, de lo conocido, de lo desconocido, y de lo inconocible..." (p. 179). Más adelante se hace evidente que la cocotología entronca con las últimas cuestiones (véanse en especial las pp. 196-197). Por último, en el "Apéndice" que cierra la obra sabemos que la intención de Fechner fue la de "penetrar en los misterios del último allende" (p. 200).

En cuanto al universalismo filosófico, es evidente que la figura de don Fulgencio es una parodia al respecto. Buen ejemplo de ello es su método coordinatorio²⁸ (vid. especialmente las pp. 84-85). Llega a afirmar que "el método coordinatorio es, sin duda, la fuente de toda filosofía" (p. 85).

Don Fulgencio muestra su capacidad de contemplación del mundo y sus resultados en la página 87, donde la expone a Carrascal: "Esto es una tragicomedia, amigo Avito. Representamos cada uno nuestro papel; nos tiran de los hilos cuando queremos obrar..." Frases que forman parte del pensamiento unamuniano y que podrán

[27] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 163.

[28] Según Rosendo Díaz-Peterson (1987) la *Ars magna combinatoria* de don Fulgencio representa "...una burla constante del proceder escolástico...", *Las novelas de Unamuno*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, p. 52.

verse repetidas en *Niebla* (1914). Pero de nuevo en este aspecto hallamos dos planos, porque a todo lo señalado hay que añadir la visión del mundo del propio Unamuno en esta novela, que es la que se deduce de la suma total de las parodias, burlas y reflexiones serias, y cuya gravedad, cabe añadir, hizo que recurriese a la sátira menipea como procedimiento.

Nos queda aclarar lo de que “se ponen a prueba las últimas posiciones filosóficas”, pero para esta cuestión nos remitimos al análisis del punto 2.14. y a la conclusión final.

2.6. Estructura a tres planos

“En relación con el universalismo filosófico, en la menipea aparece una estructura a tres planos: la acción y la síncretis dialógicas se trasladan de la tierra al Olimpo o a los infiernos (...) El género del ‘diálogo en el umbral’ [incluido dentro de la menipea] también tuvo una gran difusión...”²⁹

Si bien en la novela no están diáfananamente representados esos tres planos, si acudimos a los testimonios escritos previos obtendremos una buena pista sobre cómo enfocar el tema. Escribía Unamuno a su amigo Jiménez Ilundain, hablándole de *Amor y pedagogía*: “Les debo [a mis hijos], entre otras muchas cosas, el que me arrancan en gran parte de preocupaciones de orden trascendente para traerme a la prosa de la vida, como usted dice. El tener que chapotear en esta prosa es lo que me ha sugerido la idea de *traducir a lo grotesco lo trascendente, porque es el papel que hace al bajar a la vida diaria*”³⁰ (la cursiva es nuestra). Si bien, en realidad, casi no es necesario acudir a estos testimonios “externos”, pues en la misma novela dice Apolodoro: “Y es que 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 (...) Si hubiera dioses y tuvieran que vivir con los hombres, nos resultarían los seres más grotescos” (p. 147).

En realidad, la única mención explícita a los cielos y los infiernos la hallamos al final, en el “Epílogo”, cuando diserta sobre el arte y la industria (pp. 162-163).

Como diálogo en el umbral hay que entender la profunda conversación que mantienen Apolodoro y don Fulgencio cuando el primero ha sido tentando ya por la idea del suicidio. Es precisamente esa posición “en el umbral” en que se encuentra

[29] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 163-164.

Apolodoro la que determina la gravedad de las respuestas, que nos muestran por vez primera y en toda su crudeza la verdadera faz intelectual de don Fulgencio (pp. 142-145).

Debemos concluir señalando que este punto de Bajtín es uno de los menos representados en *Amor y pedagogía*.

2.7. Observación desde un punto de vista inusitado

“En la menipea aparece un tipo específico de *fantasía experimental* totalmente ajeno a la epopeya y la tragedia antigua: la observación desde un punto de vista inusitado, por ejemplo, desde la altura...”³¹.

Este aspecto de la observación desde un punto de vista inusitado es especialmente importante en la literatura de principios de siglo, como exponente máximo tenemos la creación del esperpento por Valle-Inclán algunos años después. No hay que olvidar, en este sentido, lo atento que estaba Unamuno al panorama literario español y que el mismo ambiente, *mutatis mutandis*, que respiraba Valle es compartido por Unamuno. De hecho, la propia estructura de la novela que nos ocupa (con la heterogeneidad que la caracteriza y las continuas incursiones del narrador en los prólogos y epílogos) muestra desde la misma estructura una voluntad de observación desde un punto de vista distinto³² (en el desarrollo de su obra posterior, Unamuno abundará en esta línea).

Si pasamos al texto de la novela propiamente dicho, en *Amor y pedagogía* son varias las observaciones desde un punto de vista inusitado, pero sin lugar a dudas las mayor parte de ellas están provocadas por el método coordinatorio de don Fulgencio, consistente en invertir los términos y mirarlo todo, por decirlo de un modo coloquial, desde el lado opuesto a lo comúnmente aceptado. Como ejemplo traemos a colación el que recuerda Avito, vivamente impresionado por las profundas disquisiciones de Entrambosmares: “Al llegar a este punto ocurrele a la mente aquella paradoja de don Fulgencio, de qué habría sido de la historia del mundo si en vez de habernos descubierto Colón América hubiera descubierto a Europa un navegante azteca, guaraní o quechua” (pp. 98-99).

[30] Manuel García Blanco (1961) “*Amor y pedagogía*, nivola unamuniana”, *La Torre*, IX, números 35-36, pp. 443-478; pp. 448-449. *Apud* A. Caballé, ed. cit., p. 22.

[31] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 164.

[32] Recuérdense las reflexiones que hace el narrador en el “Epílogo” respecto al arte y el negocio (pp. 160-163). No deja de ser un modo de encararse con la propia obra desde una perspectiva diferente. Lo mismo sucede cuando contempla su obra como un nuevo retablo de maese Pedro (p. 174).

Esa observación desde un punto de vista inusitado (o, al menos, distinto) es reclamada también por Apolodoro, quien “arde en deseos de verse desde fuera, como los demás le ven, y para lograrlo salirse de sí mismo, dejar de ser él mismo...” (p. 148).

También lo tragicómico responde a una perspectiva inusitada, como es el caso de la reacción de Avito ante la muerte de su hija, Rosa, introducida por el narrador con la siguiente frase: “Y don Avito, ante lo irremediable, da una lección:

—Va a concluir el proceso vital; el cianógeno o biógeno que dicen otros, pierde su explosividad estallando, y se convierte en albúmina muerta. ¿Qué íntimos procesos bioquímicos se verifican aquí?” (p. 153)

Como vemos, este modo radicalmente nuevo de observar la realidad atraviesa toda la obra. Los “Apuntes...” no son una excepción. Podríamos señalar varios ejemplos, como cuando dice “que no sirven las cuatro patas para sostener el cuadrado o tablero de la mesa, sino más bien éste para soportar las patas” (p. 185) o, más adelante: “Y aún nos atrevemos a sospechar que se haya hecho al niño para la pajarita y no a ésta para aquél, aun cuando tan plausible sospecha pueda herir la susceptibilidad del rey de la creación” (p. 190)³³.

Cabe concluir de todos los ejemplos que este punto está estrechamente ligado al modo de reflexionar de Unamuno y que el método coordinatorio de don Fulgencio lo es también de don Miguel (aunque entendido en distinto grado de importancia). Como colofón a los testimonios aportados vamos a recoger unas palabras de Germán Gullón que apuntan en este sentido: “Para afrontar con rigor *Amor y pedagogía*, o cualquier otra obra de Unamuno, parece importante comprender el cambio introducido por el escritor vasco en la manera de situarse ante la realidad y los procedimientos con que la sintetizó para su representación textual”³⁴.

2.8. Experimentación psicológico-moral

“En la menipea también aparece por primera vez aquello que podría llamarse experimentación psicológico-moral: la representación de estados inhabituales, anormales, psíquico-morales del hombre, toda clase de demencias (‘temática maniaca’),

[33] Frase que, por cierto, nos remite a otra también de Unamuno cuando criticaba ciertas concepciones pedagógicas que consideran que “los niños se hicieron para la pedagogía y no ésta para aquellos” (recogida en Buenaventura Delgado (1973) *Unamuno educador*, Madrid, Editorial Magisterio Español, p. 141).

[34] Germán Gullón, *op. cit.*, p. 176 (véanse también las pp. 177-178).



desdoblamiento de personalidad, ilusiones irrefrenables, sueños raros, pasiones que rayan en locura, suicidios, etc. (...) La actitud dialógica para con uno mismo (que aproxima al desdoblamiento de la personalidad), en la menipea contribuye también a la destrucción de la integridad y cerrazón del hombre”³⁵.

Cada uno de los aspectos señalados puede ejemplificarse sin problemas en la novela de Unamuno, partiendo de la base de que todo el proceso de la educación de Apolodoro es claramente una experimentación psicológico-moral. Es sobradamente conocido que tal experimentación lleva al joven al suicidio (p. 157), si bien antes pasará por un claro proceso de desdoblamiento, motivado por la escisión que le provocan sus progenitores, cada uno con un sistema pedagógico y unas características vitales radicalmente opuestas. En el texto hay varias marcas de esta contraposición, que puede seguirse desde la más tierna infancia del niño hasta su trágico final. En las páginas 92-93 vemos cómo se contraponen “el hule que cubre la mesa (...) de esos en que están representados los principales inventos con los retratos de los inventores” a las “...furtivas entrevistas [en que Marina] le habla de la madre de Dios, de la Virgen, de Cristo (...), enseñándole a rezar”. A medida que crece se suceden las contradicciones (*vid.* pp. 104-105). En una frase resume el narrador ese desdoblamiento, después de la entrevista con don Fulgencio: “Apolodoro se queda un instante mirando al maestro y recordando tras él a doña Edelmira” (p. 115). Otras veces se emplea el procedimiento estilístico de representar la conciencia del propio personaje, con incursiones de la voz narrativa: “El hombre vivo va al fondo, muerto flota –piensa Apolodoro, y empieza al punto a cavilar, con la sangre paterna, en el principio de Arquímedes”, pero acto seguido pasa a reflexiones que poco tienen que ver con su padre: “...luego la vida pesa... la vida pesa y la muerte aligera...” (p. 127). Incluso llega a mezclarse en Apolodoro el discurso de sus padres con el suyo propio (nos parece éste uno de los mejores ejemplos de desdoblamiento): “Equivalencia de fuerzas... ley de la conservación de la energía... [discurso del padre] ¡Ay Clarita, mi Clarita! [discurso de Apolodoro, que atañe a sus sentimientos más íntimos] ¡Qué vida ésta, Virgen Santísima, qué mundo! [discurso de la madre]” (p. 131). De estado anormal psíquico-moral puede calificarse la reacción de Apolodoro ante lo que le sucede; al menos así permiten deducirlo los síntomas que presenta: “Ocúrresele unas veces si estará haciendo o diciendo algo muy distinto de lo que se cree hacer o decir y que por esto es por lo que le tienen por loco los demás; otras veces se le ocurre que está el mundo vacío y que son todo sombras, sombras sin sustancia, ni materia, ni cosa palpable, ni conciencia” (p. 148). Como ya hemos indicado, el resultado de este proceso será uno de los que apunta Bajtín: el suicidio.

[35] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 164-165.

Pero no es Apolodoro el único que sufre un desdoblamiento importante. Tan grande como el suyo (y, desde luego, mucho más manifiesto a lo largo de la novela) es el de su padre, cuyo desdoblamiento está materializado en esa “voz interior” o “demonio familiar” que oye Avito (sobre todo después de sus inquietantes charlas con don Fulgencio)³⁶. También Apolodoro lo empezará a oír, aunque en muchas menos ocasiones (*vid.* pp. 126 y 147). De hecho, si hubiésemos seguido un orden cronológico tendríamos que haber partido del primer estado psico-físico anormal de la novela, que se produce cuando Avito ve a Marina del Valle, lo cual, además, le produce un desdoblamiento (es entonces cuando oye por vez primera esa voz que le dice: “Mira, Avito, que caes... que caes”, p. 66).

Si atendemos a lo que ha dicho la crítica, de nuevo se corrobora lo aquí apuntado. Para ello, ni siquiera es necesario salirse del texto citado en el punto anterior. Casi a continuación del fragmento recogido más arriba, leemos: “...colocándose [Unamuno] con un yo abismal ante el mundo, exhibiendo el adentro, un para sí agónico, escindido por sentires contradictorios, o meramente contrapuestos...”³⁷.

2.9. Violación del curso normal de los acontecimientos

“En la menipea son características las escenas de escándalos, de conductas excéntricas, de discursos y apariciones inoportunas, es decir, de toda clase de violaciones del curso normal y común de los acontecimientos, de reglas establecidas, de comportamientos y etiqueta e incluso de conducta discursiva”³⁸.

A diferencia del punto anterior, no hemos hallado en *Amor y pedagogía* muchos ejemplos de esta característica; en realidad casi brillan por su ausencia. Entre las pocas violaciones del curso normal de los acontecimientos presentamos la escena en que doña Edelmira manda a don Fulgencio que se ponga a coser en la máquina (p. 111). También constituye una violación del curso normal de los acontecimientos la irrupción de Federico en el noviazgo de Apolodoro y Clara, así como la propuesta que el primero le hace al segundo de que Clara decida entre ambos (p. 129 y siguientes).

Aunque podría señalarse algún que otro ejemplo, cabe concluir que nos hayamos ante una de las características de la sátira menipea menos empleadas por Unamuno en *Amor y pedagogía*.

[36] Señalamos un buen número de páginas (no todas) en que aparece esa voz, para que se aprecie su relevancia: pp. 66, 68, 69, 70, 74, 79, 80, 87, 89, 91, 94, 98, 102, 120, etc.

[37] Germán Gullón, *op. cit.*, p. 176.

[38] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 165-166.

2.10. Oxímoron y marcados contrastes

“La menipea está llena de oxímoros y de marcados contrastes: *hetaira virtuosa*, libertad verdadera del sabio y su situación de esclavo, emperador convertido en esclavo, caídas y purificaciones morales (...). La menipea prefiere bruscas transiciones y cambios, altos y bajos, subidas y caídas (...), toda clase de desigualdades”³⁹.

La escasez de testimonios del punto anterior queda ampliamente compensada por éste que, del mismo modo que los cuatro que siguen, son los procedimientos más empleados por don Miguel en la novela que nos ocupa, pues ya desde el título está presente el oxímoron, como comprobamos tras leer unas pocas páginas. A. Caballé ha señalado con acierto que “Don Fulgencio (...) al igual que (...) el propio Unamuno, es aficionado a la paradoja, a la construcción oximorónica como vehículo del pensamiento y, en definitiva, a los juegos de palabras...”⁴⁰. Bastará con recordar el famoso método coordinatorio de don Fulgencio (y el amplio uso que de él se hace en la novela) para comprobar la realidad del aserto. La contradicción toma cuerpo en la propia conciencia de Avito desde el preciso instante en que ve a Marina del Valle (pp. 63-67), por no hablar del marcado contraste (punto por punto, llegando a cuestiones físicas), entre Leoncia Carbajosa y Marina del Valle (p. 66).

Ahora bien, quizá el máximo ejemplo de oxímoron de toda la obra lo tenemos en esa voz que Avito oye, a modo de letanía, y que le dice más o menos en estos términos: “Has caído, y volverás a caer...” (más arriba, en la nota 36, hemos señalado el alto índice de frecuencia con que aparece esta voz).

Pero la contradicción no se da sólo en las situaciones, o en la conciencia de los personajes, en realidad aparece desde los mismos nombres. Por ejemplo el de Avito Carrascal (véase lo apuntado más arriba) o el de Marina del Valle. En la novela podemos hallar otros contrastes, como el establecido entre el hombre y la mujer (de un marcado antifeminismo) o el de naturaleza y razón, que aparece en varias ocasiones. Además los hay de tono, como el que se produce entre el tono desesperado de Apolodoro y lo que su padre le contesta (que desarrolle un nuevo método pedagógico con esas ideas, p. 151).

Estos contrastes se extienden a los “apéndices” de la obra. Así, el método coordinatorio es empleado en el “Epílogo” (*vid.* pp. 171 y 174). No menos impactante es el contraste que se produce cuando se rechaza la idea de progreso (entendida como tentación, p. 196) frente a lo que ha manifestado Avito durante toda la obra.

[39] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 166.

[40] A. Caballé, Introducción a la citada edición de *Amor y pedagogía*, pp. 23-24.

De todos modos, tan gran número de testimonios no debe sorprendernos, pues es precisamente el contraste una de las columnas principales que sustentan esta obra.

2.11. Elementos de utopía social (sueños)

“La menipea incluye a menudo elementos de *utopía social* que se introducen en forma de sueños o viajes a países desconocidos (...). El elemento utópico conjuga orgánicamente con todos los demás elementos del género”⁴¹.

Este es uno de los puntos que Unamuno toma de modo *sui generis*; nos referimos concretamente a que su “utopía social” es de signo inverso, es decir, que parte del procedimiento empleado en la ironía, según el cual se pretende que se sobrentienda lo contrario a lo que se dice; así sucede en esta novela con la educación de Apolodoro y el correcto empleo de la ciencia y los modernos métodos pedagógicos.

Pero hay que hilar algo más fino, pues Bajtín se refiere al sueño, y éste tiene un papel destacado en la novela de Unamuno. Casi siempre está vinculado con Marina del Valle, si bien la primera vez que aparece es en relación con Avito: es el sueño quien le corrobora que está enamorado de Marina (p. 65). Aquí el narrador se refiere al sueño como acto de dormir, pero en las siguientes referencias es más frecuente la mezcla entre el acto de dormir y el sentido de sueño en tanto que “deseo”, si bien la polisemia del término se complica, puesto que en una ocasión el narrador dice de Marina: “La pobre Materia soñolienta mira con sus tersos ojazos cándidos a la figura dominante de su sueño; despiértale la sonata las dormidas ternuras maternas...” (p. 73). El sueño en Marina es una especie de vida interior que ella lleva, a caballo entre la realidad que le rodea y sus más íntimos deseos, como podemos comprobar cuando nace el hijo: “El sueño de Marina se hace más profundo, baja a las realidades eternas. Siéntese fuente de vida cuando da el pecho a su hijo” (p. 78). Otras intervenciones del narrador corroboran que el sueño en Marina es una especie de estado vital que la sitúa al margen de Avito: “—Qué mundo éste, Virgen Santísima — y sigue soñando la madre” (p. 91) (se trata de una exclamación proferida por Marina cuando el niño se cae y Avito le dice que lo deje). Las siguientes frases, a nuestro juicio, reafirman la hipótesis: “Mientras el padre se encierra con el filósofo, enciérrese la madre con el hijo y allí es el besuquear al sueño de su sueño (...). Con el remordimiento de un furtivo crimen (...), se levanta de pronto y deja al niño para seguir soñando (...). Acaba de persignarse Apolodoro ante su padre y empieza el corazón a martillarle a Marina el pecho, más en lógica del sueño, una vez más lo inesperado.

[41] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 166.

—Me lo suponía Marina, lo suponía, y no voy a reñirte...” (p. 93). Por último, cuando hacia el final de la novela Marina descubre la intención de Avito (volver a intentar con el nieto lo que hizo con su hijo), la precisión del narrador no se hace esperar: “—¡Qué mundo, Virgen Santísima, qué mundo! —y empieza a sentir la pobre pesadísimo sopor sobre los párpados del alma...” (pp. 167-168).

No es Marina la única que sueña, también el sueño desempeña un importante papel en Apolodoro, quien “espera al sueño, al divino sueño, piadoso refugio de su vida y tierra firme en que recobra ganas de vivir” (p. 116). Él también sueña despierto: “¡Qué sueño, qué dulce sueño! ¡Qué sueño con los ojos abiertos y abierta el alma a la visión de la primavera!” (p. 119). Especialmente relevantes en cuanto al tema que nos ocupa, sobre todo por el momento en que las dice (están escritas en la nota que deja antes de suicidarse), son estas palabras Apolodoro: “sólo los que la pierden [la conciencia] al amarse, los que como en sueños se aman, sin sombra de vigilia, engendran genios” (p. 156).

Hasta el mismísimo don Fulgencio tiene sus sueños utópicos, como se pone de manifiesto cuando revela ante Apolodoro su íntima tragedia. Don Fulgencio le está explicando al joven sus ideas relativas a que “Nada se pierde, ni materia, ni fuerza, ni movimiento, ni forma (...) Allí vive el mundo todo...” (p. 144). Cuando Apolodoro le pregunta “¿Cómo?”, la respuesta es harto significativa: “—Sí, déjame que sueñe” (*idem* p.).

2.12. Géneros intercalados

“La menipea se caracteriza por un amplio uso de géneros intercalados: cuentos, cartas, discursos oratorios, simposios, etc., es típica la mezcla del discurso en prosa y en verso. Los géneros intercalados se dan con diferente distancia de la última postura del autor, es decir, con diferente grado de parodia y de objetivación”⁴².

El amplio uso de géneros intercalados es una constante a lo largo de toda la novela, empezando por la propia confesión del narrador en las primeras líneas del “Prólogo” a la primera edición: “...esta novela o lo que fuere, pues no nos atrevemos a clasificarla”. Hay cuentecillos intercalados, como el del librero de Bilbao en el “Prólogo” de 1902 (p. 49), el chascarrillo de Cervantes (p. 169) o el del librero y el poeta (p. 176); así como mezcla de verso y prosa (véanse, entre otras, las pp. 94-96 y 119). En cuanto a las cartas que se anuncian, son varias (en concreto cuatro cartas de amor —o de desamor—; pp. 62-63, 122, 133 y 138), si bien sólo se recoge el texto de una: la que escribe Apolodoro antes de suicidarse (pp. 156-157).

El grado de mezcla llega a tal extremo que hasta hay dibujos intercalados (sobre cuyo aspecto, por cierto, se interesó vivamente Unamuno⁴³), operaciones matemáticas (p. 168) o esquemas (170).

Con su talante habitual (que en este sentido tiene mucho de Cervantes) Unamuno reflexiona dentro de la obra sobre esta cuestión: "...nunca pasaré de ser un pobre escritor mirado en la réplica [*sic*] de las letras como intruso y de fuera por ciertas pretensiones de científico, y tenido en el imperio de las ciencias por un intruso también a causa de mis pretensiones de literario [*sic*]. Es lo que trae consigo promiscuar" (p. 170).

Tal mezcla de géneros, utilizada con la prudencia de Unamuno, está muy lejos de ofrecer una impresión caótica; muy al contrario, hay que decir que redundo en una lectura más amena y, debido al grado de parodia al que ya se refería Bajtín, más divertida.

2.13. Pluralidad de estilos y tonos

"La presencia de los géneros intercalados refuerza la pluralidad de estilos y tonos de la menipea: aquí se forma una nueva actitud hacia la palabra en tanto que material para la literatura, actitud característica para toda la línea dialógica del desarrollo de la prosa literaria"⁴⁴.

Este punto, como señala acertadamente Bajtín, hay que considerarlo estrechamente vinculado al anterior; ambos contribuyen a amenizar la "gravedad" de lo que se está tratando. La pluralidad de estilos y tonos es otra de las constantes de esta novela: aparece desde el principio y va a estar presente hasta las últimas páginas. Uno de sus principales artífices es Avito, gracias al cual aparece con frecuencia el tono científico, estableciendo un abrupto contraste con el de Marina o el de Apolodoro, así como con la misma realidad. El narrador también contribuye, con sus toques de fina y punzante ironía, como cuando dice, después de exponer las meditaciones de Carrascal para buscar esposa: "Por amor a la pedagogía va a casarse deductivamente" (p. 61) y, a continuación, hace una breve exposición sobre los matrimonios inductivos y deductivos (pp. 61-62). Otro ejemplo interesante es la parodia que se hace al mezclar términos "científicos" y "tradicionales" para describir las reacciones que el proceso

[42] M.M. Bajtín, *op. cit.*, pp. 166-167.

[43] Véase José Tarín-Iglesias (1966) *Unamuno y sus amigos catalanes*, Barcelona, Editorial Peñíscola, pp. 103-104.

[44] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 167.

del enamoramiento le provoca: “Es en ésta un terremoto; agítanse ondulantes las oscuras entrañas espirituales; el elemento plutoniano del alma amenaza destruir la secular labor de la neptuniana ciencia, tal como así lo concibe, en geológica metáfora, el mismo Carrascal, escenario trágico del combate...” (p. 65). No menos cómico es el contraste que se produce entre la descripción del narrador del beso que da a Marina con lo que piensa Avito en aquel momento: “El corazón humano, esta bomba impelente y absorbente, batiendo normalmente, suministra en un día un trabajo de cerca de 20.000 kilogrametros, capaz de elevar 20.000 kilos a un metro...” (p. 69).

Frente al tono científico de Avito tenemos el de Marina, totalmente pegado al atavismo, que todavía contrasta más cuando se coloca junto al discurso de su esposo. Baste un ejemplo para comprobarlo; nos referimos a la escena del parto, cuando Avito habla del cloroformo y Marina contesta: “—Cállate... no... no... cloroformo no... ¡ay!, que me muero... ¡Ay!... yo quiero morirme... Don Antonio... el cloroformo es cosa de judíos...” (p. 75).

Como ya hemos dicho, la voz del narrador contribuye a aumentar la pluralidad de tonos, que no se reducen a los que hemos visto; la nómina debe ampliarse con la obligada referencia a la parodia del tono pseudorromántico, saturado de dudoso lirismo: “La pobre Materia siente que el Espíritu, su espíritu, un dulce espíritu material, va empapándola y como esponjándola, pero no ya en aguas de amargura, sino en el más dulce rocío que de esa amargura al evaporarse queda” (p. 74) (nótese el hipérbaton de la última frase). Más ejemplos de esta variación tonal encontraremos cuando Apolodoro se enamora (momento que coincide, recordémoslo, con la aparición de Hildebrando F. Menaguti, “sacerdote de Nuestra Señora de la Belleza”; p. 116).

Los discursos de don Fulgencio aportan una variante tonal más: la parodia del estilo filosófico, uno de cuyos máximos exponentes está en su exposición de lo que él mismo llama “coordinaciones binarias”: “...estudiando el derecho a la vida, a la muerte, al derecho mismo y al deber; el deber de vida, de muerte, de derecho y de deber mismo; la muerte del derecho, del deber, de la misma muerte y de la vida; y la vida del derecho, del deber, de la muerte y de la vida misma” (pp. 84-85). En su discurso encontramos incluso parodias de los de don Francisco Giner⁴⁵.

Pero no todo son estilos y tonos paródicos, también aflora la sinceridad, que cobra todavía más realce al tener como telón de fondo el panorama que hemos dibujado. Nos referimos concretamente a la ya aludida confesión de don Fulgencio a Apolodoro, de la que rescatamos un breve fragmento: “—Aquí me tienes, Apolodoro, aquí me tienes tragándome mis penas, procurando llamar la atención de cualquier modo, haciéndome el extravagante” (p. 143).

Todo el “Epílogo” es un magno ejemplo de mezcla de tonos y estilos: desde el tono ensayístico, reflexivo, sobre las relaciones entre el arte y el negocio (pp. 159-163), hasta lo sinceramente autobiográfico (como la confesión de que no entendió bien a don Quijote; p. 175), pasando por el diálogo con un personaje de ficción (pp. 175-177). El propio don Fulgencio dará, al finalizar este “Epílogo”, la razón de tal mezcla, justificándola: “—¡Unidad de tono... unidad de tono! Siempre salen ustedes con esas tonadillas de antaño que en realidad no hay quien las entienda a derechas. Y dígame, amigo Unamuno, ¿qué unidad de tono le encuentra usted al mundo? Y aunque una obra de arte necesite unidad de tono, el libro, no su contenido, es obra de arte tipográfico y no literario y su unidad ha de ser unidad de papel, de tipos, de cajas, de impresión” (p. 176).

No se quedan atrás, en lo que a mezcla de tonos y estilos se refiere, los “Apuntes...”; pero, haciendo honor a su nombre, aquí las mezclas en muchos casos están apuntadas, que no desarrolladas. Así, al comenzar nos dice: “terminaré de una manera magnífica y altamente sugestiva hablando del mar, que todo él es camino, y comparándolo con la filosofía, y del aire, que también es todo él camino, comparándolo con la poesía. Porque es preciso hacer entrar la poesía entre las ciencias. Aquí encajará lo de “húmedos senderos” de Homero, y con tal ocasión hablaré de Homero y del helenismo” (p. 180). También en los “Apuntes...” podemos apreciar esas deliciosas mezclas de estilo del narrador, que es capaz de descender desde las alturas “científicas” (“...surgido del protoplasma papiráceo, el número total de células triangulares de la mórula embrionica papirácea”) a la llanura del lenguaje más coloquial (“...no se me diga esto, que no haré caso y seguiré en mis trece, pues yo me entiendo y bailo solo”), y todo en la misma página (la 191).

Así pues, cabe concluir reconociendo la dificultad añadida que supone conjugar tan diversos estilos, máxime si tenemos en cuenta el punto anterior, relativo a la mezcla de géneros, sobre todo cuando, como en este caso, se logra hacer de todo ello una obra con suficiencia estética y no un centón.

2.14. Actualidad más cercana

“Finalmente, la última particularidad de la menipea es su carácter de actualidad más cercana. Es una especie de género periodístico de la Antigüedad clásica que reacciona inmediatamente a los acentos ideológicos más actuales (...) Este último

[45] Según anota A. Caballé en ed. cit., p. 115, nota 12.

rasgo que señalamos conjuga orgánicamente con todas las demás particularidades del género⁴⁶.

No cabe duda de la adecuación de nuestra novela a esta característica, sobre todo si atendemos a la fecha de publicación: 1902. Es evidente que se trata de una clara reacción a los “acentos ideológicos más actuales”. A. Caballé ha rastreado en su introducción las relaciones de Unamuno con las ideas científicas y filosóficas del momento; en especial, destacamos la idea que da pie al desarrollo de la obra: “Pues el umbral narrativo de *Amor y pedagogía* (...) se apoya en una idea muy en boga a finales de siglo. La teoría del genio –cuya paternidad reivindicaba Schopenhauer (otro pensador traducido por Unamuno)– y que fue aceptada íntegramente por Nietzsche en su concepción del superhombre...”⁴⁷. Para el aspecto concreto de las ideas pedagógicas es de consulta imprescindible la obra de Buenaventura Delgado, *Unamuno educador*, que puede completarse con la de M^a Dolores Gómez Molleda, *Unamuno «agitador de espíritus» y Giner de los Ríos*.

Si pasamos al texto de la novela, veremos que por ella desfila un gran número de nombres del mundo de la Ciencia, de la Filosofía y de la cultura en general, citados explícitamente unos, veladamente (aunque poco) otros, así como también nombres de referencias a avances científicos o sociológicos: Malthus (pp. 63 y 67), Taine (p. 62), la incubadora Hutinel (p. 72), Lombroso (p. 89), Spencer (p. 99), etc.

Como en los puntos anteriores, no hay que reducir éste al texto de la novela propiamente dicho, sino que se extiende a los prolegómenos y a los apéndices finales. Así, ese triste panorama literario que describe en el “Prólogo” a la edición de 1902 (pp. 49-50) es, como sabemos por otros testimonios de la época, rabiosamente actual. Lo mismo cabe decir de la referencia a la Sociología en los “Apuntes...” (pp. 180-181). No es éste el lugar idóneo para desarrollar el tema, pero recuérdese que Unamuno estuvo profundamente atento a las ideas que planteaba la entonces jovencísima ciencia sociológica desde antes de la publicación de *Amor y pedagogía*⁴⁸.

Hasta qué grado Unamuno aborda la actualidad más cercana y reacciona ante ella lo podemos comprobar contemplando el último dibujo de la novela (en la penúltima página, la 202), donde se observa una svástica sucumbiendo en el mar ante la mirada de una pajarita de papel. Más que de actualidad, cabe incluso hablar de anticipación, que proviene de una observación atenta y tremendamente perspicaz en Unamuno del mundo en que vivía.

[46] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 167.

[47] A. Caballé, Introducción a la ed. cit., p. 15.

Este último aspecto (recordemos que se trata de un dibujo inserto en los “Apuntes...”) viene a corroborar lo que dice Bajtín sobre todos los puntos que hemos tratado: “Es necesario volver a subrayar la unidad orgánica de todos estos indicios al parecer tan desiguales, la profunda integración interna de este género”⁴⁹.

3. Conclusiones finales

De cada uno de los puntos anteriores se desprendería una pequeña conclusión, de modo que ahora cabe establecer las conclusiones de carácter general, teniendo en cuenta las ya realizadas.

En primer lugar, nos parece evidente que *Amor y pedagogía*, a la luz de las pruebas presentadas, puede considerarse sátira menipea, si bien con sus propias peculiaridades (algo, por lo demás, obvio cuando se trata de la pervivencia de un género con una tradición tan larga). En el caso de Unamuno resultará especialmente interesante remitirnos a ese almacén de prólogos y epílogos para comprobar cuáles fueron sus intenciones y hasta qué punto confiaba en el método elegido. Es en el “Prólogo” de 1902 donde encontramos, entre burlas y veras, las primeras referencias al método: “Diríase que el autor, no atreviéndose a expresar por cuenta propia ciertos desatinos, adopta el cómodo artificio de ponerlos en boca de personajes grotescos y absurdos, soltando así en broma lo que acaso piensa en serio” (p. 45). “El público tiene ante todos los demás y sobre todos los demás el indisputable derecho de saber cuándo se le habla en broma y cuándo en serio” (p. 47), si bien hay que entender esta afirmación dentro del tono irónico general y de la diatriba que en este prólogo dirige Unamuno a determinado tipo de público⁵⁰ (y que se extiende al “Prólogo-epílogo...” de 1934, véase la p. 52). También nos sirve de ayuda para nuestro propósito lo que dice en el “Epílogo”: “La gran regla de las reglas es en este caso presente ir entreteniéndolo, deleitando e instruyendo o sugiriendo si se puede al lector (...), para llevarle suave y dulcemente a las trescientas páginas, ‘que es el tipo’” (p. 172). La clave complementaria debemos ir a buscarla a los “Apuntes...”, cuando habla de Fechner y el humorismo (pp. 199-200) y, particularmente, en el párrafo que da fin a la obra: “Concluyo, pues, antes de que se me agríe el humor y dejando este tono me avie a otro en que vierta todo el asco que me producen los pedantes investigacionistas, que no investigadores. Tengamos la fiesta en paz, y ahoguemos en amor, en caridad, la pedagogía” (p. 203).

[48] Véase Miguel de Unamuno (1991) *En torno al casticismo*, Madrid, Espasa-Calpe. Introducción de Luciano González Egido, *passim*.

[49] M.M. Bajtín, *op. cit.*, p. 168.

[50] Recordemos que la dedicatoria del libro dice: “El Autor dedica esta obra al Lector”.

En definitiva, Unamuno se sirvió de una larguísima tradición, que conocía bien (recuérdense sus bromas sobre el conocimiento que tiene de la literatura bíblica, griega, española y francesa –pp. 46-47– y pónganse estas literaturas en relación con los ejemplos que ofrece Bajtín de sátira menipea), para reflexionar sobre temas candentemente actuales y de dimensiones sobrehumanas, como hiciera tantas otras veces a lo largo de su vida y su obra. El estudio que ahora concluimos pretende haber respondido, mediante algunas de las herramientas metodológicas que ofrece la Filología, a uno de los objetivos básicos de nuestra profesión: el análisis e interpretación crítica de los textos en los tiempos para ver cuál es el papel que ocuparon en su época y el que pueden llegar a tener en la nuestra.

4. Bibliografía

- BAJTÍN, Mijail M. (1988) *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: F.C.E.
- BELTRÁN ALMERÍA, LUIS (1992) “Luis Landero en el país de Maricastaña”, *Castilla*, pp. 33-47.
- CARRICABURO, Norma y MARTÍNEZ CUITIÑO, Luis (1988) “La sátira menipea en los esperpentos valleinclanianos”, *Revista de Literatura*, n° 99, enero-junio, pp. 157-168.
- CRISTINA CARBONELL, Marta (1992) “Las Exequias de la Lengua Castellana de Juan Pablo Forner, ‘sátira menipea’”, *Anales de Literatura Española*, n° 8, pp. 37-52.
- DELGADO, Buenaventura (1973) *Unamuno educador*. Madrid: Editorial Magisterio Español.
- DÍAZ-PETERSON, Rosendo (1987) *Las novelas de Unamuno*. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica.
- FRYE, Northrop (1991) *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- GARCÍA BLANCO, Manuel (1965) *En torno a Unamuno*. Madrid: Taurus.
- GÓMEZ MOLLEDA, Dolores (1976) *Unamuno “agitador de espíritus” y Giner de los Ríos*. Universidad de Salamanca.
- GULLÓN, Germán (1992) *La novela moderna en España*. Madrid: Taurus.
- GULLÓN, Ricardo (1964) *Autobiografías de Unamuno*. Madrid: Gredos.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1985) *Las ideas lingüísticas en el siglo XVIII*. Barcelona: Crítica.
- MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín (1989) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel.

- RUBIÓ i ORS, Joaquín (1868) *Apuntes para una historia de la sátira en algunos pueblos de la Antigüedad y la Edad Media*. Barcelona: Imprenta de Magrinyà i Subirana.
- SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo (1989) "Introducción" a LEOPOLDO ALAS, "CLARÍN", *Apolo en Pafos*, Barcelona, P.P.U., pp. XIII-LVI.
- TARÍN-IGLESIAS, José (1966) *Unamuno y sus amigos catalanes*. Barcelona: Editorial Peñíscola.
- UNAMUNO, Miguel de (1991) *En torno al casticismo*. Madrid: Espasa-Calpe. Introducción de Luciano González Egido.
- (1991) *Diario íntimo*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1994) *Amor y pedagogía*. Madrid: Espasa-Calpe. Edición y notas de Anna Caballé.
- (1982) *Romancero del destierro*. Bilbao: Eds. El Sitio. Estudio preliminar de David Robertson y José M^a González Helguera.
- VIVES COLL, Antonio (1959) *Luciano de Samosata en España (1500-1799)*. Valladolid: Sever-Cuesta.