



Mímesis y realidad en *Amor y pedagogía* de Miguel de Unamuno

Alejandro Riera Guignet

Doctor por la Universidad de Barcelona

Resumen: Estudio de la relación mundo/novela poniendo en paralelo dos concepciones diferentes de la narrativa: la concepción mimética del realismo decimonónico y el nuevo acercamiento nacido de las crisis de finales del siglo XIX, del cual la novela *Amor y pedagogía* de Unamuno es un claro

exponente.

Palabras clave: Unamuno, Amor y pedagogía, realismo, naturalismo.

Mimesis o mimesis:
En la estética clásica, imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte.
Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española.

Introducción

En el prólogo a la segunda edición de *Thérèse Raquin*, Émile Zola adelanta alguna de las características del movimiento que estaba fundando:

Dans Thérèse Raquin j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par des fatalités de leur chair (...). Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie (...). J'ai simplement fait sur des corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres.

El símil del novelista como cirujano que interviene en su novela como si se tratase de un cadáver, no puede ser más acertado. En el siglo XIX -siglo de claras aspiraciones científicas- el Naturalismo de Zola se presenta como la forma literaria más adecuada para expresar todo un estado de ánimo. Las teorías evolucionistas de Darwin en el plano científico, la concepción fisiológica de la psicología de Taine y la filosofía comtiana, impregnarán unas obras literarias que pretenden ser el fiel reflejo de la realidad.

De esta manera, el escritor se convierte en un observador de la realidad y se limita a reproducirla. Se propugna, además, la impassibilidad ideológica y estilística del escritor para no destruir el valor científico de los hechos. Finalmente, este afán científico alcanza a los personajes mismos, pues la herencia y el medio ambiente determinan infaliblemente el comportamiento de las criaturas de ficción que exhiben ante el lector sus más íntimas manifestaciones fisiológicas.

La realidad, pues, como objetivo. Y el lenguaje para dar fiel testimonio. Es la confianza plena en las posibilidades del lenguaje para aprehender la realidad. Siguiendo a Yvan Lissorgues podemos decir:

El novelista de la segunda mitad del siglo XIX pensaba que el lenguaje verbal podía expresar su intimidad al mismo tiempo que el entorno plural que le rodeaba (...) la imaginación intentaba re-crear el mundo dentro del mundo. El escritor realista del siglo XIX, podía creer que le movía un conjunto de valores auténticos que le autorizaban a medir lo de fuera en todas sus dimensiones. [1]

Con los últimos años de siglo XIX y la crisis de confianza en el progreso y en la ciencia, la actitud del escritor ante la realidad cambia para siempre. no se trata solamente de las crisis de una concepción de la novela, sino de un cambio esencial en la relación del yo con el mundo. Es en este momento histórico concreto, donde debemos incluir la novela de Miguel de Unamuno *Amor y pedagogía*.

En este artículo, vamos a estudiar esta nueva relación entre el arte de la novela y el mundo. Para analizarla vamos a poner en paralelo la concepción mimética propia del realismo narrativo decimonónico con este nuevo acercamiento nacido de las crisis de finales del siglo XIX, del cual *Amor y pedagogía* de Unamuno es un claro exponente.

1. Génesis de la novela unamuniana.

1.1.) Realidad interna frente a realidad externa.

John W. Kronic, en su artículo sobre la retórica del realismo, menciona las creencias decimonónicas en un mundo objetivo que el hombre puede llegar a conocer a través de los sentidos:

En tal modelo empírico, aparentemente perceptible, definible y estable, las palabras que se usan para describir ese mundo corresponden a objetos que existen "ahí fuera". [2]

Es cierto que el siglo XIX es también la época del psicologismo, pero lo que en un principio podría entenderse como un intento más profundo de aproximarse a la intimidad de los personajes, se limita a ser una mera contemplación de estados de ánimo. Lo explica perfectamente Julián Marías en su estudio sobre Unamuno:

Naturalmente, no faltaban entonces vislumbres de que la realidad humana es muy otra que ésta, de que hay estratos de la realidad humana, y los más importantes, que la ciencia al uso no sospechaba siquiera (...) pero este pensamiento de avanzada no podía influir de un modo suficiente sobre la gran masa de cultura no filosófica, y concretamente literaria, que quedaba fundada en las convicciones de la ciencia vigente. [3]

Son, precisamente, estos estratos más profundos del ser humano, el auténtico centro de la indagación novelística unamuniana.

1.2) La novela personal de Miguel de Unamuno.

Podemos establecer, entonces, una clara distinción entre la novela psicológica del XIX y la nueva "manera" unamuniana [4]. En las novelas psicológicas los protagonistas se limitan a ser el soporte de determinados estados de ánimo, mientras que en las novelas de Unamuno no se describen estados de conciencia sino modos del ser. Como comenta de manera certera Julián Marías: "No es algo que le pasa a uno, lo que en cierto momento se siente, sino lo que se es." [5] Dicho de otra manera: la novela unamuniana nos muestra la verdadera realidad, la del hombre, no determinados esquemas previos y abstractos. Unamuno pretende hacer patente la historia de la persona humana, dejando que se desarrolle ante nosotros; ese es el objetivo de su novela personal.

Solamente desde esta ansiosa búsqueda de lo íntimo verdadero puede entenderse su conocida dicotomía entre historia e intrahistoria. Pérez de la Dehesa nos comenta al respecto: "El pueblo (...) tenía para nuestro escritor, al igual que el individuo, conciencia y subconsciencia o conciencia íntima." [6] Y es ésta la conciencia esencial. Por esta razón, el objetivo de la literatura debe ser bucear en busca de esa conciencia íntima, sea la de un individuo, sea la de un pueblo entero. De esta manera, mientras el psicologismo o la historia al uso pueden considerarse como meros estudios de comportamiento, esta nueva aproximación pretende ir más allá, mucho más adentro.

La primera novela de Unamuno, *Paz en la guerra* (1897) es, precisamente, un intento de profundizar en la intrahistoria de una ciudad, Bilbao; o sea, un afán de alcanzar su conciencia íntima en el cotidiano palpitar de sus habitantes.

Debido a esta preocupación, esta primera novela - acaso la más "realista" de la producción unamuniana - tampoco puede considerarse una novela realista al uso. [7]

Este cambio en el objeto de atención desde lo externo a lo interno, va a condicionar no sólo el fondo de sus novelas, sino también su forma. Si el realismo empleaba una serie de estrategias para intentar "copiar" lo real [8], Unamuno empleará otras, ciertamente diferentes.

Como veremos, *Amor y pedagogía* será uno de los eslabones de la cadena unamuniana que le llevará a lo íntimo verdadero. Pero será algo más que eso, se tratará del punto de partida de sus llamadas creaciones vivíparas y de su mundo novelesco.

2. Amor y pedagogía.

El argumento de *Amor y pedagogía* podría resumirse de la siguiente manera: Avito Carrascal, devoto de la ciencia, pretende procrear un genio, incrementando la capacidad de su hijo mediante la educación. A lo largo de la novela se nos mostrará el inmenso fracaso de la pedagogía mal entendida.

Anna Caballé en el prólogo a su edición de la novela añade incluso: "Dado el carácter paródico de la obra, habría que estar ciego para no apreciar la burla que hace Unamuno de la novela convencional." [9]

Tenemos, por lo tanto, entre los motivos generadores de la obra, no sólo la mofa del narrador a toda aspiración científica, sino también una burla de la novela entendida a la manera convencional.

Como bien explica Julián Marías en su ensayo, hemos pasado de una primera novela en la que se ocupaba de la comunidad social a una obra que pivota en torno a una vida individual concreta. No se puede decir, sin embargo, que los personajes de *Amor y pedagogía* están personalizados pues todos están subordinados al esquema previo que Unamuno les ha impuesto:

Desde la comunidad social, desde la vida cotidiana, impersonal, pasa a una vida determinada extrínsecamente por un propósito, por una pasión, por una manía, si se quiere. [10]

El camino hacia el yo verdadero ha sido abierto con *Amor y pedagogía* pero, como veremos a continuación, los personajes de esta novela distan mucho de ser entidades reales e independientes.

2.1. Los personajes.

En el primer capítulo de *Amor y pedagogía* Unamuno nos ofrece la siguiente descripción del protagonista:

Vive Carrascal de sus rentas y ha llevado a cima, a la chita callando, sin que nadie de ello se percate, un hercúleo trabajo, cual es el de enderezar con la reflexión todo instinto y hacer que sea en él todo científico. Anda por mecánica, digiere por química, y se hace cortar el traje por geometría proyectiva. [11]

Como vemos, desde las primeras líneas de la novela nos encontramos con un personaje claramente individualizado pero que no resulta verdaderamente personal. Se trata más bien de un personaje que, como el Máximo Manso galdosiano, vive una vida determinada por una manía. En este caso, el afán científico. No se puede decir, por lo tanto, que se trate de un auténtico ser humano; es más bien un personaje portador de la “Característica A” en esta novelas de ideas que es *Amor y pedagogía*.

Siguiendo con la comparación galdosiana, la novela de Unamuno no nos presenta el conflicto de esta vida individual inauténtica con la realidad. Máximo Manso y Avito Carrascal son entidades de carne pero portadoras de ideas abstractas que sus creadores les han impuesto. Del conflicto entre estas concepciones a priori y la vida cotidiana, nace el desarrollo de ambas novelas.

Tampoco se puede decir que el resto de los personajes de la novela se acerquen al ideal realista de la novela decimonónica. Avito, el símbolo del espíritu científico, se casa con Marina, símbolo de la naturaleza; como resultado de esta unión, nace Apolodoro, que resulta ser una desequilibrada mezcla de sus progenitores.

Más ambiguo se presenta, el maestro de don Avito Carrascal, Don Fulgencio Entrambosmares [12], verdadera intrusión del narrador en el decurso de la historia. A través del personaje, Unamuno incluye sus inquietudes personales. Todo ello resulta especialmente obvio en pasajes como el siguiente. Se trata del discurso de don Fulgencio sobre el erostratismo:

Sí, Apolodoro (...), 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 (...) y como no creemos en la inmortalidad del alma, soñamos en dejar un nombre, en que de nosotros se hable, en vivir en las memorias ajenas. [13]

El profesor Sánchez Barbudo nos comenta el tema del erostratismo de la siguiente manera: “ Unamuno había escogido el camino de la fama; pero ello no sin dolor, sabiendo que así escogía por no haber podido creer en la existencia de otra vida” [14]. El personaje de Don Fulgencio expresa con su discurso esta obsesión unamuniana de la búsqueda de la inmortalidad a través de la gloria terrena.

En otro discurso de la novela, Don Fulgencio Entrambosmares nos muestra, de nuevo, su rebeldía ante el dios omnipotente que mueve los hilos de sus criaturas. Es el conocido pasaje en que el personaje comenta que, frente al papel predestinado que nos viene impuesto desde “arriba”, cada cual puede introducir su pequeña morcilla, su pequeña variación:

¡Por la morcilla sobreviviremos los que sobrevivamos! No hay en la vida toda de cada hombre mas que un momento, un solo momento de libertad (...) Morcilla se llama, amigo Carrascal, a lo que meten los actores por su cuenta en sus recitales. [15]

Como acabamos de ver, a esta concepción rebelde ante el creador debemos añadir la idea de la vida como una gran obra de teatro en la cual cada uno desempeña su propio papel.

Augusto Pérez, el protagonista de *Niebla*, al igual que Fulgencio Entrambosmares, también intenta rebelarse contra este creador implacable que nos arroja al sinsentido de la existencia. Sánchez Barbudo nos explica este paralelismo de la siguiente manera:

El interés de dichos trabajos reside, sobre todo, en que indican de qué modo y por qué causa fundamental se forma el pensamiento de Unamuno. Ellos se basan en gran parte en la crisis. [16]

Se trata de la “crisis unamuniana”, entendida como anhelo vivísimo de fe nacido de la desesperación; se trata de su intento de elevarse a la fe para salvarse de la nada, pasando incluso por encima de la razón.

En conclusión, los personajes de *Amor y pedagogía*, son todos ellos portadores de una serie de conceptos abstractos que les obligan a moverse de una manera determinada. En *Amor y pedagogía* se nos muestra un ambiente vital individualizado pero inauténtico, hueco en sí mismo y que lleva al fracaso sin remisión.

Si en *Paz en la guerra* era el cotidiano palpitar el que interesaba a Unamuno, ahora se desentiende completamente del mundo exterior para mostrarnos una tragicomedia grotesca caracterizada, precisamente, por la ausencia de descripciones del entorno. Es el conflicto entre personajes lo que interesa de verdad al autor. Y no hay mejor manera de plasmar ese conflicto que la utilización del diálogo.

2.2. El diálogo.

Ya hemos mencionado, la crisis ideológica que se produce a finales del siglo XIX. Este cambio en el mundo de las ideas afecta, igualmente, a la tradicional concepción de la novela y la transforma en algo distinto: los recursos habituales del realismo como la descripción o la presentación ya no son válidos para mostrar una realidad que parece escapársele al escritor de entre los dedos.

Es esta, precisamente, una de las características de los textos modernos: no interesa tanto la transmisión de determinados hechos verificables, como el texto en sí. Hemos pasado de un texto dominado por la voz de un narrador a un texto polifónico en el que predominan la escena y el diálogo.

Amor y pedagogía es un claro ejemplo de esta nueva orientación de la novelística de principios del siglo XX. Lo que interesa al autor es la presentación de los hechos lo más directamente posible. Los personajes dialogan entre sí y van formando un entramado de frases e ideas que se convierten en el único armazón de la novela.

Es algo parecido a la evidente transformación que podemos observar en las dos novelas sobre el personaje de Paradox de Pío Baroja. En *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, aún tratándose de una parodia de los folletines decimonónicos, el novelista se atiene a las normas del realismo tradicional y recursos como la descripción de ambientes son empleados para la presentación de todo el submundo madrileño. En *Paradox rey*, sin embargo, los personajes dialogan entre ellos como si de una grotesca obra de teatro se tratara.

En *Amor y pedagogía* sucede algo parecido. El lenguaje pierde su función instrumental y pasa a ser la única realidad a la que puede atenerse el lector. El narrador se limita a describir y, a veces, a comentar con ironía los lances de estos esforzados actores que se mueven bajo la batuta de su dios [17].

La estructura de la novela se le queda, de esta manera, en los huesos y Unamuno nos muestra lo único que verdaderamente le interesa: el problema del ser, de su inadecuación a la realidad cotidiana.

A título de ejemplo, podemos seleccionar una conversación entre don Avito y su hijo pues resulta muy ilustrativa:

—Tenemos que hablar Apolodoro.

—Tú dirás.

—Observo en ti desde hace algún tiempo algo extraño y cada vez respondes menos a mis preguntas.

—No haberlas concebido.

—No las concebí yo, sino la ciencia.

—¿La ciencia?

—La ciencia, sí, a la que te debes y nos debemos todos.

—¿Y para qué quiero la ciencia si no me hace feliz? [18]

El diálogo se prolonga pero sería ocioso transcribirlo por completo. En este pasaje descubrimos algunas de las características que hemos mencionado: ninguna alusión al tiempo o el espacio; personajes que discuten sobre ideas abstractas que forman parte de las preocupaciones del autor... El lector, ante un texto como éste, debe limitarse a escuchar esta singular pantomima tragicómica y contemplar las evoluciones de estos agonistas unamunianos.

2.3. El espacio y el tiempo.

La descripción del espacio está, pues, ausente en esta novela de Unamuno. Tal característica es comentada como algo negativo por parte de Julián Marías, pues Unamuno “pretende, con error procedente de cierta soberbia, apresar directamente la persona, sin cuidarse de su circunstancia ni de la existencia en que se hace” [19]. Podríamos decir, parafraseando la conocida expresión de Ortega, que si los seres reales y los literarios son una suma de un yo más una circunstancia, Unamuno parece haberlo obviado. Marías, en cambio, encuentra un aspecto positivo en este acercamiento que hace Unamuno al yo profundo de sus personajes y se debe, precisamente, a este abandono del mundo realista de “cosas” por el mundo interior de la vida humana.

Ya hemos mencionado los conceptos de historia e intrahistoria. Es la historia íntima de los personajes lo que preocupa a Unamuno. Sus novelas nos muestran el desarrollo de personalidades en el tiempo. De esta manera, ante los ojos del lector, se presenta una historia, un acontecer vital, que no coincide con el tiempo empleado en leer la novela. El lector contempla las aventuras y desventuras de don Avito Carrascal pero carece de cualquier referencia al tiempo y el espacio en que transcurre la novela. Éste es el resultado de la indagación de Unamuno: presentar a los lectores la personalidad de sus personajes en estado puro. Los espectadores, contemplándolos dialogar, quizás puedan aprehender la esencia de su personalidad.

Conclusiones

Julio Cortázar en su novela *Rayuela* hace una distinción entre dos tipos de lector: el lector-hembra que quiere que le pongan las cosas fáciles y se lo den todo masticado, y el lector-macho que ansía entrar en el juego de ingenio que le propone el escritor.

Amor y pedagogía es un claro ejemplo de la relación entre un texto y lectores exigentes. Unamuno se coloca en el hueco que existe entre la lengua y el referente real. Con la primacía del diálogo, el autor bilbaíno aparta cualquier referencia externa y se limita a mostrar un texto que se presenta a sí mismo. Los límites espacio-temporales han sido borrados, los personajes dialogan entre ellos y se intercambian textos ante la irónica mirada de su creador omnipotente. No es de extrañar que el lector tenga la impresión de que se ha subido a un extraño tióvivo que gira y gira sin avisar cuándo se detendrá.

En la novela de Baroja, *Paradox rey*, los colores y sonidos de los caballitos serán bruscamente detenidos por la llegada de las tropas invasoras. En las novelas de Unamuno, el final es siempre el mismo: la Intrusa aparece de súbito y el novelista se arrima a sus criaturas para indagar más adentro, en el misterio que es el motor de todas sus creaciones artísticas.

Para alcanzar a ver entre la niebla, Unamuno transforma sus novelas y deja atrás los procedimientos narrativos heredados del siglo XIX. El espacio no existe, los personajes dialogan y Unamuno indaga...

Pero el escritor, como el propio lector, se quedará al borde mismo del acontecimiento; a orillas del río donde un cadáver flota sobre las aguas, llevado por la corriente, mecido por las ondas suaves...

Notas

[1] Yvan Lissorges, *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Págs. 7 y 8.

- [2] Lissorges, op. cit.: págs.: 48-49.
- [3] Julián Marías, *Miguel de Unamuno*, p. 53.
- [4] Paulino Garagorri, en su *Introducción a Miguel de Unamuno*, nos comenta esta capacidad renovadora del autor bilbaíno: *Los géneros literarios consabidos configuran cauces definidos que, por sí solos, nos orientan de antemano respecto a los casos concretos que engloban. Pero no en el caso de Unamuno, pues sería erróneo afirmar que él cultivó esa pluralidad de géneros. Lo cierto es que no se sometió a sus pautas, y que sus producciones en cada uno de ellos contradicen las normas habituales y rompen sus moldes para obedecer sólo a su inclinación personal.* P. 91.
- [5] Julián Marías, op.cit., p. 55.
- [6] Rafael Pérez de la Dehesa, *Política y sociedad en el primer Unamuno*.
- [7] Efectivamente, aunque en *Paz en la guerra* hay descripciones y paisajes, ello es debido a que Unamuno emprende en su primera novela la tarea de personificar lo colectivo.
- [8] Copia o reproducción que, siguiendo a Auerbach, no son más que “representación” por parte del yo narrativo.
- [9] Anna Caballé, p. 29, en su edición de la obra. Para las siguientes citas, esta será la edición de *Amor y pedagogía que hemos utilizado*.
- [10] Julián Marías, op. cit., págs. 96 y 97.
- [11] Unamuno, *Amor y pedagogía*, p. 61.
- [12] “Entrambosmares” resulta un apellido simbólico donde los haya para definir con una certera pincelada a este intelectual, amigo de las paradojas. Recordemos, a la vez, a Don Silvestre Paradox, protagonista de dos novelas de Pío Baroja que, como el personaje unamuniano, también es portador de muchas de las ideas escéptico-paradójicas de su creador.
- [13] Unamuno, *Amor y pedagogía*, págs. 142-143.
- [14] Sánchez Barbudo, *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*, p. 106.
- [15] Unamuno, *Amor y pedagogía*, págs. 88-89.
- [16] Sánchez Barbudo, op.cit., p. 108.
- [17] Su dios evidentemente es Unamuno que se sirve de la novela para crear entes de ficción y poder así indagar en el terno problema de la existencia. Es lo que explica Marías en su ensayo cuando dice que Unamuno se sirve de novelas para “poder revivir la historia humana y penetrar su verdad”. Marías, op. cit. P. 59.
- [18] Unamuno, *Amor y pedagogía*, p. 147.
- [19] Julián Marías, op.cit., p. 127.

Bibliografía

- Garagorri, Paulino (1986): *Introducción a Miguel de Unamuno*. Alianza Editorial, Madrid.
- Lissorges, Yvan (1988): *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo XIX*. Anthropos, Barcelona.
- Marías, Julián (1965, 4ª ed.): *Miguel de Unamuno*. Espasa-Calpe, Madrid.

Pardo Bazán, Emilia (1989): *La cuestión palpitante*. Anthropos, Barcelona.

Pérez de la Dehesa, Rafael (1973, 2ª ed.) : *Política y sociedad en el primer Unamuno*. Ariel, Barcelona.

Sánchez Barbudo, Antonio (1981): *Estudios sobre Galdós, Unamuno y Machado*. Lumen, Barcelona.

Unamuno, Miguel de (1994): *Amor y pedagogía*. Ed. de Anna Caballé. Espasa-Calpe, Colección Austral, Madrid.

© Alejandro Riera Guignet 2010

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

