



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Amor y pedagogía di Miguel de Unamuno. Una rigenerazione sociale a partire dalla pedagogia

Relatrice
Prof. Maura Rossi

Laureando
Mario Ferdinandi
n° matr. 2013764/LTLLM

Anno accademico: 2023/2024

Indice

Introduzione	5
Capitolo 1: Etica ed educazione in <i>Amor y Pedagogía</i> di Miguel de Unamuno	9
1.1 l'Indottrinamento pedagogico in relazione all'amore in <i>Amor y Pedagogía</i>	9
1.2 Il metodo pedagogico in <i>Amor y Pedagogía</i>	12
1.3 La materia e la forma in relazione all'amore "inductivo" o "deductivo" <i>Amor y Pedagogía</i>	16
Capitolo 2: realtà e mimesi in <i>Amor y Pedagogía</i>	21
2.1 Assurdità, contraddizioni e paradossi nei personaggi di Avito Carrascal, don Fulgencio e Apolodoro	21
2.2 I personaggi femminili: Marina del Valle, Leoncia, Clarita ed Edelmira	30
2.3 La narrativa "vivípara"	38
Capitolo 3: La critica al progresso e le sfide esistenziali dei personaggi in <i>Amor y Pedagogía</i>	43
3.1 La critica allo "scientismo" e ai formalismi didattici di fine secolo	43
3.2 "Apuntes para un tratado de cocotología"	46
3.3 Le sfide esistenziali di Apolodoro, e oltre.....	52
Bibliografia:.....	61
Resumen	63

Introduzione

L'argomento proposto da questa tesi è l'analisi dell'opera di Miguel de Unamuno intitolata *Amor y pedagogía* (1902), con specifici riferimenti al testo "Miguel de Unamuno *Amor y Pedagogía* introducción y notas de Julia Barella". La scelta di questo oggetto di ricerca nasce dalla volontà di tracciare un primordiale profilo della letteratura unamuniana, a partire da uno dei primi esercizi narrativi dell'autore. In primo luogo, l'opera permise ad Unamuno di sperimentare un nuovo modo di romanzare, che rientra nelle cifre stilistiche del "vivíparismo", opponendosi alla rappresentazione oggettiva della realtà proposta dalla letteratura realista dell'Ottocento, e di consolidare le linee tematiche della cosiddetta "nivola". Questo neologismo, dunque, viene coniato da Unamuno per designare e descrivere la dimensione di un nuovo genere letterario lontano dal romanzo convenzionale. Con questo termine, avvalendosi del formato letterario del racconto di finzione, elabora il concetto di "realtà intima", che permette ad Unamuno di architettare dei personaggi che, attraverso dialoghi e monologhi, fanno emergere quelle che l'autore stesso definisce all'interno di *Amor y pedagogía* come "questioni intime". Sinteticamente, questo neologismo viene coniato da Unamuno con il fine di manifestare l'esplicito allontanamento dalla concezione letteraria del romanzo realista e, in maniera complementare, l'avvicinamento delle sue "nivolas" ad un altro modo di romanzare. In questi termini, *Amor y pedagogía* viene definita "nivola" dall'autore stesso in uno slancio metaletterario per giustificare l'inserzione tematica delle prima definita "realtà intima" dei personaggi nella sua letteratura e, essendo una delle prime opere unamuniane, costituisce per l'autore un campo di prova per promuovere le tecniche stilistiche del "vivíparismo", che immergono il romanzo nella dimensione metaletteraria, rifiutando l'impalcatura scenica, rompendo sistematicamente l'illusione della finzione romanzesca e relazionandosi costantemente con il lettore in maniera ironica e paradossale.

In secondo luogo, *Amor y pedagogía*, in quanto opera perfettamente calata nel contesto storico dell'anno della pubblicazione, persegue un intento comunicativo che si contestualizza a grandi linee nel movimento spagnolo del Regeneracionismo, permettendoci, dunque, di fornire un'ampia panoramica del rapporto tra Unamuno e la Generación del '98. Il termine "generazione" ci rimanda a quella cerchia di intellettuali spagnoli che tentarono di rivitalizzare la loro nazione, seguendo quell'idea di rigenerazione sociale accostabile al concetto di Regeneracionismo prima citato, al quale Unamuno prende parte rimarcando il suo impegno indirizzato alla rinascita di una Spagna decadente. Quest'intento critico degli intellettuali spagnoli di fine secolo nasce dall'esigenza di combattere l'arretratezza della Spagna, nel tentativo di trovare una soluzione alla perdita delle colonie, il progressivo affievolirsi degli ideali della Restaurazione e il malfunzionamento della politica spagnola.

Questa chiave di lettura storica applicata all'opera *Amor y pedagogía* ci permette di introdurre il problema di ricerca evidenziato da questa tesi. Nel tentativo di promuovere la rigenerazione sociale di una Spagna decadente, Unamuno fa inizialmente affidamento al movimento del Modernismo contestualizzabile, a livello storico, ai primi anni del Novecento. È questa una visione che fa della scienza un dogma, teorizzando il cosiddetto scientismo, e considera il progresso scientifico e tecnologico come gli obiettivi ultimi della ricerca umana, affidandosi ad una visione filosofica riconducibile al positivismo di Comte e di Spencer. Sebbene inizialmente Unamuno aderisca a questo nuovo apparato teorico e ideologico, proprio a partire dall'opera *Amor y pedagogía*, l'autore inizia a dubitare del vero fine di questa nuova stringente logica scientifica, che dovrebbe, teoricamente, essere in grado di categorizzare e classificare l'irrazionalità della natura e dell'uomo.

L'autore, dunque, dopo una prima adesione veicolata principalmente dalla volontà di spronare una Spagna atrofizzata dalla crisi di fine secolo, realizza, in un secondo momento, che l'ideologia proposta dal Modernismo non è altro che una sterile scorciatoia percorsa con il fine di nascondere quell'incapacità della logica umana nel fornire una risposta alla natura inconoscibile e incomprensibile degli interrogativi esistenziali. È proprio da questa realizzazione personale di Unamuno che nasce un'opera come *Amor y pedagogía*, che si configura, dunque, come una grottesca caricatura dei nuovi slanci teorici del Modernismo, rintracciabili nelle teorie pedagogiche di Spencer e nel positivismo di Comte. Questa riflessione di Unamuno viene traslata nel romanzo mediante la rappresentazione grottesca di alcuni personaggi che si affidano ad una pedagogia basata sullo scientismo e sulla mania della classificazione, soffocando con le loro dottrine i personaggi che incarnano l'istintività, la naturalezza e il sentimento umano. In quest'ottica, lo studio dei diversi passaggi del romanzo permette di portare allo scoperto l'attacco del filosofo alla scienza nei termini del Modernismo, concezione inevitabilmente traslata anche nella dimensione dell'insegnamento. Infatti, questo attacco specifico alla pedagogia si rivolge ai formalismi didattici di fine secolo, in cui i modelli educativi prestavano più attenzione alla forma rispetto al contenuto, tematiche sentite dall'autore in quanto vicino ai contesti di insegnamento: Unamuno disprezzava la rigidità didattica introdotta dal Modernismo incapace di salvaguardare le singolarità dell'essere umano e volta ad un'omologazione della società: chiaramente, *Amor y pedagogía* fa di queste tematiche una delle principali chiavi di lettura.

Sostanzialmente, dunque, la tesi si propone di investigare, innanzitutto, la ricerca stilistica e tematica dell'autore, che fa da cornice ad *Amor y pedagogía*, dimostrando come quest'opera sia l'inizio di un cambio radicale nel modo in cui Unamuno intende il romanzo. In secondo luogo, la ricerca si propone di far emergere il rapporto simbiotico che si genera tra la paradossalità dell'intento comunicativo sottointeso dal romanzo e il vero messaggio che Unamuno vuole trasmettere ai suoi contemporanei. Nel tentativo di perseguire tali obiettivi di ricerca, ho impiegato una metodologia che intende relazionarsi direttamente con il testo, rimportando ampie sezioni del romanzo dalle quali far scaturire delle deduzioni sostenute da articoli, riviste e pubblicazioni di rilievo sul tema. Una volta stabilito l'oggetto d'investigazione e la metodologia di ricerca, ho elaborato una struttura della tesi in capitoli e sottocapitoli che presentasse un'organizzazione logica e sequenziale, capace di guidare il lettore in una riflessione che parte dalla narrazione per giungere alla complessità del messaggio del romanzo.

Il primo capitolo intitolato "Etica ed educazione in *Amor y Pedagogía* di Miguel de Unamuno", infatti, si propone di sviscerare i due concetti fondamentali al fine di condurre un'approfondita analisi della narrazione: l'amore e la pedagogia. Innanzitutto, la tesi si addentra nel concetto di "metodo pedagogico", descrivendo i grotteschi sistemi educativi proposti da determinati personaggi e cercando di comprendere la dimensione comunicativa sottointesa dall'autore, che fa da cornice a questo termine. Chiaramente, la pedagogia viene poi messa in relazione con il secondo concetto emblematico del romanzo, comunicato dal titolo stesso dell'opera: l'amore. Questo sentimento umano, che si contestualizza come la forza antagonista alla logicità del metodo pedagogico, viene analizzato nella tesi evidenziando specifici concetti esplicitati dalla narrazione: in primo luogo, viene sviscerato il concetto di uomo e donna rappresentati dal romanzo mediante i termini emblematici di "Forma" e "Materia"; in secondo luogo, vengono individuati due diversi tipi di relazioni amorose che corrispondono rispettivamente al matrimonio "inductivo" e "deductivo"; infine, il capitolo uno della tesi sottolinea come la narrazione sostenga una celata superiorità del sentimento rispetto alla sterile pedagogia, interrogandosi anche su quale sia il vero intento comunicativo della vittoria dell'amore progettata da Unamuno.

Il capitolo due si focalizza sulla descrizione dei personaggi che si configurano come i protagonisti di questo racconto di finzione, spiegando, innanzitutto, le funzioni comunicative designate da Unamuno per le figure di *Amor y pedagogía*. La tesi, infatti, evidenzia l'idea che lo scrittore ha dei propri personaggi intesi come marionette al servizio dell'autore, seguendo i dettami stilistici della "nivola" e del "vivíparismo". L'analisi rivela, dunque, le assurdità, le contraddizioni e i paradossi dei personaggi dell'opera, cercando anche di evidenziare la loro natura metaletteraria, che si sviluppa entro i confini della realtà e della mimesi.

Dopo aver analizzato i personaggi di *Amor y pedagogía*, proponendo una tutt'altro che banale distinzione tra le figure femminili e quelle maschili, il capitolo tre si dedica alla comprensione del messaggio dell'opera che trova il suo fulcro nella cosiddetta critica allo scientismo. Questa sezione della tesi, inoltre, si dedica all'analisi di un'estensione metaletteraria del romanzo, ovvero "Apuntes para un tratado de cocotología", approfondendo e ricalcando i tratti di don Fulgencio, che è assolutamente identificabile come il personaggio chiave del romanzo. L'analisi, infine, si dedica alla descrizione delle sfide esistenziali di ciascun personaggio di *Amor y pedagogía*, intese come ricerche filosofiche che non sono altro che l'estensione del pensiero di Unamuno. La tesi propone un'interpretazione dell'opera che, tenendo anche conto della dimensione storica da cui emerge, sottolinea quelli che sono i punti chiave della riflessione filosofica unamuniana: *Amor y pedagogía* funge da cassa di risonanza per la divulgazione dell'investigazione che Unamuno applica alla ricerca del senso della vita, che ha per oggetto quella verità che sfugge dalle categorizzazioni della logica del pensiero. Le sfide esistenziali dei personaggi nelle loro posizioni pedagogiche sono, dunque, l'eco di quella battaglia tra ragione e istinto che rappresenta la discussione filosofica proposta da Unamuno in quasi tutta la sua letteratura, proprio a partire da *Amor y pedagogía*.

In conclusione, questo elaborato potrebbe beneficiare un'interpretazione della letteratura unamuniana che si sviluppa su due distinti piani di comprensione: da un punto di vista storico, spogliando *Amor y pedagogía* dal suo manto di paradossalità e dalle sue vesti ironiche e grottesche, l'opera funge da specchio deformante nel ritrarre la realtà di una Spagna decadente e questa esigenza descrittiva è fortemente sentita da Unamuno e dagli intellettuali della Generación del '98. In tal senso, questo primo esercizio narrativo di Miguel de Unamuno esprime un messaggio sociale condiviso in larga scala da quasi tutte le opere dell'autore, seppur con sfumature diverse. Da un punto di vista letterario, *Amor y pedagogía* introduce tutta una serie di nuovi modi di intendere il romanzo, impiegando delle cifre stilistiche e delle linee tematiche singolari. La valorizzazione delle "questioni intimi" dei personaggi, la progettazione del concetto di "nivola", e la rottura della barriera stabilita dalla finzione scenica sono tutte tecniche narrative di un nuovo modo di romanzare che Unamuno sperimenta in questo primo esercizio narrativo e consoliderà poi nelle sue opere successive. In tal senso, l'elaborato copre un'ampia fetta di quello che è lo scenario sociale e la dimensione romanzesca in cui Unamuno è immerso, offrendo spunti interpretativi sicuramente validi per l'analisi della letteratura unamuniana.

Capitolo 1: Etica ed educazione in *Amor y Pedagogía* di Miguel de Unamuno

1.1 l'Indottrinamento pedagogico in relazione all'amore in *Amor y Pedagogía*

Al fine di comprendere a fondo *Amor y Pedagogía* (1902), uno dei primi esercizi narrativi di Miguel de Unamuno, è fondamentale analizzare a fondo il concetto unamuniano di metodo pedagogico insinuato nel titolo e delineato all'interno della narrazione. L'autore coltivò un forte interesse rispetto a quelle che erano le problematiche sociali di una Spagna che viveva la cosiddetta crisi di fine secolo in cui il positivismo¹ che, figlio dell'illuminismo, considerava la scienza come l'unico tipo di conoscenza valida, iniziava a vacillare. Dunque, autori come Unamuno iniziano a riflettere sul senso della nazione, promuovendo la rinascita del paese basata su un rinnovamento della società in tutti i campi. Secondo quanto riportato da Ladrón de Guevara López de Arbina, "Unamuno ha abordado varios aspectos de la educación en su vasta obra, incluida la educación religiosa, el papel del Estado en la educación, las lenguas vernáculas, la formación humanística, la historia como fuente de formación y la formación de los profesores. En particular, Unamuno estaba muy preocupado por el desarrollo de la persona en su dimensión individual y social, como vía para una regeneración social y como forma de humanización de los ciudadanos y de perfeccionamiento de los mecanismos del funcionamiento del cuerpo social" (López de Arbina, 2001:419).

Evidenziando le matrici fondamentali inerenti la dimensione dell'insegnamento in relazione a *Amor y Pedagogía*, emerge tutta una serie di elementi convogliati all'interno di specifiche relazioni e rapporti tra allievo e maestro: sinteticamente, nell'interazione pedagogica deve sussistere un'armonia tra colui che riceve l'insegnamento educativo, i fini pedagogici per i quali si educa e le strategie che verranno impiegate per raggiungere degli obiettivi formativi. Secondo Unamuno, questi pilastri didattici, accompagnati da virtuose finalità, costituiscono dei veri e propri assiomi, sottintendendo la sana volontà dell'educatore di indirizzare l'educando verso una coerente realizzazione personale. Miguel de Unamuno sfrutta il suo gusto per il paradosso per paventare una disarmonia tra gli elementi dell'insegnamento prima citati (colui che riceve l'insegnamento educativo, i fini pedagogici per i quali si educa e le strategie che verranno impiegate per raggiungere degli obiettivi formativi), proponendo un rovesciamento dello status quo volto a schernire la pedagogia di fine secolo, come sottolinea Julia Barella: "A lo largo de la novela, vemos, una y otra vez, cómo se burla de las teorías pedagógicas de Spencer y del positivismo de Comte" (Barella in Unamuno, 2002: 9)

Tali considerazioni sono chiaramente riscontrabili all'interno della narrativa di *Amor y Pedagogía* che può essere descritta evidenziando due caratteristiche fondamentali: in primo luogo, l'autore, sparpagliando all'interno della trama tutta una serie di vividi riferimenti per il lettore dell'epoca, propone una versione deformata della realtà che vive inevitabilmente in un rapporto di simbiosi con la società contemporanea all'autore, come denota Julia Barella: "Como novela de humor, *Amor y Pedagogía* está perfectamente inmersa en el ambiente de la época, y no sólo por el tema, tan de moda como vimos, sino por el tono elegido, que, como señalo Mainer, funcionaba como contraste

¹ Si Unamuno desprecia su propia cultura científica, con más razón despreciará la concepción positivista que pretende sustituir la religión por la ciencia, y así los ataques al positivismo son innumerables a lo largo de su obra. Este traje "un género tal de análisis que los hechos se pulverizaban con él" y desaparecían, ocultándonos la verdadera realidad. Su mayor fallo estaba en cimentarse sobre la base movediza de los últimos hallazgos de la ciencia, cosa siempre transitoria y provisional. (José Alberich, 1959: 64)

de abolengo romántico entre lo real y lo ideal, convirtiéndose en el vehículo ideológico preferido por la generación de fin de siglo, pues les permitía continuos juegos entre el mundo de lo real y el mundo de la ficción” (Barella in Unamuno, 2002: 13-14). In secondo luogo, una forma di convivenza simbiotica è inevitabilmente riprodotta a livello narrativo anche nei rapporti umani che si generano tra i personaggi meramente grotteschi e dissacranti con quelli più razionali nelle loro posizioni pedagogiche, replicando tutta una serie di situazioni non poi così distanti da quelle della realtà odierna e dell’epoca. I personaggi sono, così, spesso in conflitto con le loro emozioni e navigano la complessità dell’esistenza, cercando di portare a compimento le sfide esistenziali determinate dalla realtà deformata in cui sono immersi: “Unamuno nos presenta una serie de personajes contradictorios, a veces grotescos en sus gestos y actitudes. Personajes que sufren el choque que se produce entre su mundo interior y el mundo real, y que viven sin poder hacer compatibles ambos mundos, entre contradicciones y opósitos” (Barella in Unamuno, 2002: 14). Dallo studio dell’opera emerge come il metodo pedagogico proposto da Unamuno si configuri come una vera e propria critica rivolta ai modelli didattici dell’epoca². Dunque, la comprensione del romanzo deve confrontarsi con la narrazione critica di Unamuno verso la realtà contemporanea all’autore che riponeva la propria fiducia unicamente nella scienza e nel progresso, ignorando discipline umanistiche e artistiche. Ricordiamo che, nel tentativo di esprimere il suo malcontento per le tendenze a seguire modelli didattici inflessibili e severi, Unamuno persegue ideali perfettamente in linea con il movimento del Regeneracionismo³ sostenuto dalla Generación del ‘98⁴. In tal senso, è conveniente riportare le parole di Julia Barella: “por todos es conocida la crisis que sufre Unamuno en 1897. Crisis que le hace desconfiar del positivismo, huir de las poses pseudocientíficas, del rigorismo y de lo que él llamaba la manía de las clasificaciones” (Barella in Unamuno, 2002:8). In riferimento a tale riflessione, è sicuramente proficuo riportare le parole di Unamuno nei confronti del filosofo Spencer: “y para nuestros pedagogos, lo más importante parece ser a qué clase, a qué género, a qué especie pertenece algo. El problema del conocimiento parece reducirse para ellos como para Spencer – este hombre fundamentalmente afilósofico – se reducía a una cuestión de

² Después de su crisis de 1897, Don Miguel se fue distanciando de todos aquellos que estimaban que los únicos conocimientos válidos son los que aportan la ciencia y negaban un espacio para la reflexión sobre las cuestiones últimas. En este periodo, Don Miguel distingue la verdadera ciencia, a la que admira, de la ‘semiciencia’ de los científicos que no toleran que se quiera acceder al templo de la sabiduría por otras puertas. Unamuno diferencia la intelectualidad de la espiritualidad y cuestiona el reduccionismo del hombre de ciencia que califica de ilusiones a las esperanzas trascendentes. (Villar Ezcurra, 2015: 1035)

³ Los regeneracionistas de todas las tendencias creen en España, y creen que España puede regenerarse. En conjunto el regeneracionismo se presenta como un precursor del Hispanismo que propugnamos, en cuanto cree en un “ser” de España, pero que ve este “ser” como un “ser-ahí” en el espacio y en el tiempo, y cuya esencia es su existencia, es decir, no algo dado e inalterable, sino como un “ser” que se hace en la historia y como dominio de la libertad. (Alsina Calvés, 2018)

⁴ Los escritores de la generación del ‘98 fueron en España los primeros intelectuales en sentido moderno, siguiendo el modelo acuñado en Francia poco antes a propósito del “affaire Dreyfus”. Conformaron, como señaló E. Inman Fox, “la primera generación española que tenía una conciencia clara de su papel rector en la vanguardia política y social”. Reaccionaron colectivamente frente a la crisis nacional en el conflicto con los Estados Unidos y la pérdida de sus últimas colonias en el extranjero (Cuba, Puerto Rico y Filipinas). Y mostraron, frente a esa situación crítica, una actitud reformista o, como se decía entonces, “regeneracionista”. Lo expresó con claridad Unamuno en uno de sus escritos de 1989, cuando afirmó que formaba parte de “los llamados, con más o meno justicia, intelectuales”, los únicos que, junto a algunos hombres públicos, hablaban entonces de “la regeneración en España”, que era, tras los críticos acontecimientos de ese año, “el tema de la última hora”. Esa actitud regeneracionista se dedicó ante todo a buscar, más allá de las apariencias externas, las claves de la identidad nacional. (Ortega Cantero, 2020: 83)

clasificación” (Barella in Unamuno 2002: 9). Lo studio dei diversi passaggi del romanzo permette, dunque, di portare allo scoperto l'attacco del filosofo alla scienza e all'insegnamento per come erano concepiti. Come detto in precedenza, questo attacco specifico alla pedagogia si rivolge ai formalismi didattici di fine secolo, in cui i modelli rigorosi evidenziavano uno sfrenato ardore per la forma. Unamuno disprezzava la rigidità della metodologia introdotta per trascurare la singolarità dell'essere umano e uniformare la società: “Unamuno critica la manía de las clasificaciones, pero en el fondo lo que está defendiendo es la individualidad humana, y armándose para la lucha contra un problema que entonces comenzaba, el de la masificación” (Barella in Unamuno, 2002: 9). Questo malcontento si concretizza nella trama stessa di *Amor y Pedagogía*, dove il tentativo di uniformare i metodi di insegnamento al fine di educare un genio porta al suicidio di Apolodoro (figlio di Don Avito Carrascal), il quale trova nella morte l'unica soluzione per sfuggire alla dottrina didattica imposta dal padre, essenzialmente manchevole di amore.

Il termine imposizione, inteso come assegnazione obbligatoria di un certo schema o di un certo ruolo, rappresenta uno dei fulcri dell'analisi proposta all'interno di questa sezione. Al fine di indagare l'imposizione del modello pedagogico proposto dall'opera *Amor y Pedagogía*, è sicuramente interessante riportare le riflessioni di Ladrón de Guevara López de Arbina, in cui si riflette sull'imposizione di modelli educativi nell'odierno sistema sociale e su come il pensiero unamuniano sia assolutamente utile al fine di comprendere le problematiche attuali: “Leer el pensamiento de Unamuno publicado en su prolífica obra supone un reencuentro con muchos temas y preocupaciones actuales relacionados con la problemática educativa. Podríamos decir sin temor a equivocarnos que el pensamiento unamuniano constituye un método muy adecuado de análisis de la fenomenología educativa actual. Paradójicamente hay muchos aspectos de la sociedad que han variado muy poco desde los tiempos de Unamuno, transcurrido un siglo de existencia” (López de Arbina, 2001:403). Seguendo queste considerazioni, quindi, potremmo dire che il pensiero unamuniano costituisce un metodo molto adeguato di analisi della fenomenologia educativa dell'epoca e, sorprendentemente, vi sono molti aspetti della società che sono cambiati molto poco dai tempi di Unamuno.

Al fine di sviluppare questa riflessione, è poi necessario analizzare l'elemento umano, controverso e a tratti celato che interagisce energeticamente con il percorso educativo e formativo: l'amore. Essendo questo un tema centrale di *Amor y Pedagogía*, come suggerisce il titolo stesso, tale esperienza tipicamente umana viene sviscerata in molteplici dimensioni umane all'interno dell'opera. Secondo l'Enciclopedia Treccani (2013), si definisce amore “il sentimento di viva affezione verso una persona che si manifesta come desiderio di procurare il suo bene”. Questa definizione orienta la nostra riflessione verso l'amore genitoriale o paterno, in cui il concetto di desiderio di procurare il bene comporta tutta una serie di implicazioni psichiche e sociali non obbligatoriamente positive. Abbiamo detto che l'amore deve essere analizzato all'interno di *Amor y Pedagogía* seguendo una serie di prospettive diverse: se da un lato Marina del Valle, ad esempio, incarna un amore materno stereotipico e il ruolo di moglie e madre affidandosi ad un sistema morale assolutamente logico, dall'altro, Avito Carrascal sviluppa un perverso e egoistico desiderio di procurare il bene del figlio in una maniera a dir poco coercitiva e deleteria. In *Amor y Pedagogía*, questo genuino desiderio paterno viene interpretato da Avito come la necessità di creare un grottesco sistema educativo incentrato su un freddo modello pedagogico volto alla creazione di un genio capace di garantire la rivalsa sociale del padre, una delle tipiche turbe psicologiche dei personaggi unamuniani sempre immersi nelle proprie sfide esistenziali. Apolodoro vive l'incubo di una realizzazione sociale severamente imposta dal padre, che non lascia alcuna possibilità di scelta e impedisce al figlio di perseguire le sue vocazioni e i suoi desideri. Un passaggio del romanzo che sicuramente simboleggia tale contrasto tra padre e figlio, è sicuramente il seguente dialogo tra

Apolodoro che, raggiunta una certa maturità, esprime il desiderio di diventare un generale e Avito che ritiene questa scelta incompatibile con il destino del figlio:

“¿Qué será de mi Apolodoro?’, piensa al subir las escaleras de casa, y le sale el niño al paso, exclamando: -¡Papá, quiero ser general! Exclamación que cae como un bólido en su meditaciones. – No, hombre, no; no puedes querer eso... Te equivocas, hijo mío... ¿Quién te ha enseñado eso?, ¿quién te ha dicho que quieres ser general? ¡Ah, sí! ¿Porque has visto hoy pasar a la tropa? No, Apolodoro, no; mi hijo no puede querer eso... La sociedad va saliendo del tipo militante para entrar en el industrial, como enseña Spencer; fíjate bien en este nombre, hijo mío, Spencer. ¿Lo oyes? Spencer, no importa que no sepas aún quién es, con tal que te quede el nombre, Spencer, repítelo, Spencer... – Spencer... - ¡Así..., así! No, no puedes querer eso... - ¡Sí, papá, quiero ser general!” (Unamuno, 2002: 90).

Susseguiranno nella narrazione tutta una serie di dialoghi o lunghi monologhi che, facendo trapelare i sentimenti, le emozioni e le inquietudini, evidenziano lo sfrenato desiderio di Avito Carrascal di condizionare il destino di Apolodoro, il quale soffrirà questa incapacità del padre nel comprendere l'altro.

1.2 Il metodo pedagogico in *Amor y Pedagogía*

La riflessione interdisciplinare sul problema dell'istruzione e della formazione dell'uomo è sicuramente centrale nella dottrina filosofica impostata da Miguel de Unamuno. Julia Barella ricostruisce l'interesse di Unamuno rispetto a tali temi e sottolinea, inoltre, come *Amor y Pedagogía* non sia esclusivamente un esercizio di stile burlesco e dissacrante: “pero Amor y Pedagogía no es simplemente una burla contra la moda de las clasificaciones, contra los excesos positivistas, las nuevas técnicas pedagógicas o el psicologismo empirista que triunfaba en las tertulias de los intelectuales del momento. Ya han pasado los años en lo que Unamuno escribiera con alborozo a su amigo Mugica: la psicología del hombre y de los pueblos tiene que ser la base de la pedagogía, de la política, de todas las disciplinas fecundas y realmente civilizadoras.” (Barella in Unamuno, 2002: 10). Al fine di sviluppare un'introduzione esaustiva circa la pedagogia, è assolutamente produttivo fornire una spiegazione di ciò che definiamo metodo pedagogico, secondo l'Enciclopedia Treccani (2013): “l'insieme ordinato e successivo degli atti e dei procedimenti per i quali l'educatore trae l'educando alla formazione della propria cultura spirituale.” La spiegazione del termine fornita dall'Enciclopedia Treccani ci proietta in una dimensione umana al di fuori della pragmatica materialità: la spiritualità, intesa come elevazione dello spirito umano ad un sistema di valori e ideali, si configura come uno degli aspetti fondamentali dell'insegnamento, che sottintende, in realtà, un rapporto educatore-educando molto più profondo. Nel caso di *Amor y Pedagogía*, il gusto per il paradosso dell'autore sviluppa tutta una serie di scenari educativi all'interno dell'opera che propongono profondi spunti di riflessione.

In primo luogo, la narrazione fornisce specifiche dottrine concernenti la gestazione materna volta a generare una progenie di intellettuali dotati di una certa genialità. Tali considerazioni nascono dalla mente perversa del protagonista, Avito Carrascal, il quale si affida ad un sistema scientifico che trova il suo fulcro nella “pedagogía sociológica” (Unamuno, 2002: 43). In uno dei primi dialoghi del libro, Avito Carrascal espone le sue idee pedagogiche al suo ammiratore Sinforiano, illustrando come nel mondo animale (specificatamente quello delle api) vi sia un processo di selezione naturale per stabilire ed educare l'individuo dominante: “- Pues es el caso que cogen un huevecillo cualquiera de hembra, uno cualquiera, uno como los demás, fíjese bien en esto, Sinforiano, un vulgar huevecillo de hembra, y mediante un trato especial y régimen de distinción, alimentando a la larva con pasta real o regia, mediante una acertada pedagogía abejeil o, si hemos de hablar técnicamente,

melisagogía, sacan de él la reina...” (Unamuno, 2002: 42). In questa prima fase del ragionamento teorico proposto dal protagonista del romanzo, è possibile far emergere una serie di elementi poco scontati, nonostante l’uso esteso del paradosso nella narrazione. Sostanzialmente, Avito Carrascal ritiene che la genialità della prole non si debba far risalire a un tratto genetico specifico: nonostante la scelta della madre del genio porterà il protagonista a sviluppare una profonda riflessione circa il matrimonio più opportuno da compiere, in questa prima fase di teorizzazione, la creazione del genio è esclusivamente affidata ad una raffinata pedagogia, volta all’elaborazione educativa di determinate caratteristiche fisiologiche.

Indubbiamente, queste prime manifestazioni del pensiero del personaggio unamuniano lasciano intravedere la critica sottointesa nei confronti dei modelli didattici imperanti di fine secolo che mostravano un’insensata necessità di incamerare i soggetti all’ interno di determinati sistemi didattici. A più riprese, infatti, la narrazione suggerisce questo ingombrante problema didattico e pedagogico: Unamuno riteneva essenziale costruire una pedagogia basata sulle singolarità dei soggetti, piuttosto che imporre un modello pedagogico che escluda a priori le peculiarità dell’educando. Avito Carrascal vuole segnare il destino del figlio senza neanche sapere quali saranno le sue specificità, le sue preferenze e le sue vocazioni: addirittura, programma di farlo ancor prima che il figlio sia nato. Al fine di dimostrare praticamente queste considerazioni, è doveroso riportare la seconda parte della riflessione di Avito Carrascal: - Tómesese un niño cualquiera, digo, tómesele desde su estado embrionario, aplíquesele la pedagogía sociológica, y saldrá un genio. El genio se hace, diga el refrán lo que quiera; sí, se hace..., se hace... y ¿qué no se hace? Y lo demostraré... (Unamuno, 2002: 43). Le parole del protagonista dimostrano come sia assente una qualsiasi forma di comprensione paterna, sostituita da una pulsante volontà di raggiungere una rivincita sociale, usufruendo della vita di Apolodoro. In ogni caso, ritornando al tema della gestazione, come nel caso delle api, l’alimentazione rappresenta per Avito Carrascal un elemento fondamentale in quanto fonte primaria dello sviluppo chimico della mente del genio. A tal proposito, si susseguiranno nella narrazione tutta una serie di imposizioni alimentari al quanto insensate imposte alla povera Marina gravida ancor prima che la vera e propria gestazione abbia inizio, che sottintendono ancora una volta l’inutilità delle dottrine pedagogiche di fine secolo:

“Marina se siente mal, y Avito se alarma por ello. Ocurríesele si podrá ser un parto prematuro y, sorprendido de su imprevisión en este aspecto, piensa pedir una incubadora Hutinel, por si acaso. Y hasta le halagaría, allá, por muy dentro que fuera tal cosa, pues podría así comprobar en su hijo las maravillas de la ciencia. Y como la indisposición de su mujer se agrava, tiene que llamar al médico, un médico sociológico también. -¿Qué?- pregunta Avito ansioso, después del reconocimiento médico, pensando en la incubadora. - No es más que una indigestión..., una fuerte indigestión... ¿Que has comido usted, señora? - ¡Alubias! - Pero eso... - Es que me hastían ya, las aborrezco... - ¿Pues por qué las toma? - Soy, soy yo quien se las hago tomar... Por causa del fósforo... - ¡Ah! - y poniéndole una mano sobre el hombro, le dice el médico:- No indigeste de fósforo al genio, amigo Carrascal, que no basta fósforo en el cerebro para que éste dé luz; no basta, pues acaso lo tenemos todos de sobra. - ¿Entonces? - ¡Es menester además..., raspa! - ¡Piedra, yesca y eslabón!, que cantábamos los niños. - ¡Exacto! - Ya que no quieres ir a la Ópera - dice un día Avito a su mujer -, he ideado lo que la sustituya... Hace traer un arístón, coloca en él el disco de una melodiosa sonata y, puesta la mano en el manubrio, dice: - Quiero que oigas música. Además, las vibraciones rítmicas palparán en el aire y esas vibraciones habrán de transmitirse en torno... Allá donde lleguen, todo se acordará rítmicamente en cuanto sea posible, y no cabe duda, las tiernas células del embrión habrán así de hacerse más armónicas... Ven, acércate, siéntate ahí... -Pero... - ¡Pero ahora escucha! Empieza a darle al manubrio. La pobre Materia, soñolienta, mira con sus tersos ojazos cándidos a la figura dominante de sus sueños; despiértale la sonata las dormidas ternuras maternas, y empieza a inundarle el corazón maternal piedad, piedad jugosa hacia el padre del futuro genio. - Ven, acércate que te lleguen al regazo las rítmicas ondulaciones; que envuelvan al tierno embrión... Siente la pobre Marina que le hinchén las aguas profundas del espíritu, amargas linfas, que le ahogan el corazón de madre, que los objetos todos, la cómoda, las sillas, la consola, el espejo, el espejo sobre todo, la mesa, todos se ríen de ella; córrele la sangre al rostro, a reírse también viendo aquello, y

avergonzada al sentir el rubor, empiezan a rezumar sus ojos silenciosas lágrimas y las lágrimas le acongojan (Unamuno, 2002: 58-59).

In tal senso, è sicuramente significativo riportare l'incontro tra Leoncia e Marina esausta dalla gestazione resa difficoltosa e insensata dalle imposizioni del marito: “- ¿Y tu marido? - le pregunta Leoncia un día. -¿Mi marido? ¡Ah, sí! ¿Avito? ¡Bien! - ¡Qué casa, Dios mío, qué casa! Hay que dejar abierta de noche la ventana del cuarto, por donde entran las tinieblas exteriores y el aire fresco, no hay que espumar el puchero, hay que sumergir a cada paso los cubiertos en esa cubeta con solución de sublimado corrosivo que está sobre la mesa, y esos extraños vasos, graduados, y con sus rótulos H₂O, y el salero con su ClNa, y ese retrete de báscula, y... ¡qué mundo, Dios mío, qué mundo!” (Unamuno, 2002: 56). In questa sequenza, emergono le norme sull'igiene imposte dal metodo pedagogico che mostrano un'oculata attenzione verso le sostanze chimiche utilizzate per disinfettare le posate volte ad evitare, secondo Avito Carrascal, la contaminazione chimica del feto. Possiamo, dunque, evidenziare come il protagonista cerchi di riprodurre la “pedagogía sociológica” impiegata dalle api per generare l'individuo dominante attraverso specifiche attenzioni chimiche e alimentari. A tal proposito, è assolutamente interessante riportare il continuo del precedente estratto in cui Avito costringe Marina ad ingerire ingenti quantità di fagioli, alimento ricco di fosforo, sottolineando che in questa fase della gestazione bisogna mangiare in maniera riflessiva piuttosto che istintiva: “- ¡Vamos, Marina, un poco más de alubias! ... - ¡Pero si no me apetecen! – No importa, no importa... Ahora tienes que comer más con la reflexión que con el instinto, más con la cabeza que con la boca... Vamos, un poco más de alubias, alimento fosforado..., fósforo, fósforo, mucho fósforo es lo que necesita...” (Unamuno, 2002: 56).

Le discussioni tra Avito e Marina riguardo l'educazione di Apolodoro saranno, dunque, la proiezione di quel già citato conflitto tra il progresso, volto ad eliminare qualsiasi forma di umanizzazione, e l'amore, elemento essenziale di una società volta ad un'evoluzione umana che tenga conto della differenziazione tra istinto e ragione. Addentrandoci nei meandri della concezione pedagogica unamuniana, possiamo facilmente evidenziare l'aspra critica dell'autore nei confronti della mancanza, reale nelle dottrine pedagogiche di fine secolo, e parodiata all'interno della narrazione, della capacità di comprendere l'altro, intesa come l'abilità di cogliere le singolarità dell'individuo. Un esempio lampante di questa mancanza di comprensione dell'altro è il seguente dialogo tra Don Fulgencio e Avito Carrascal che espone al filosofo le sue preoccupazioni rispetto agli atteggiamenti infantili di suo figlio, Apolodoro, che dà sfogo alla sua immaginazione puerile dilettrandosi nella scrittura di improbabili filastrocche:

“con la facultad de hablar empieza a ejercer Apolodorín su imaginación, inventando mentirijillas; se adiestra en la única potencia divina, burlándose de la lógica. Despiértasele el santo sentido de lo cómico, se recrea en toda incongruencia y en todo absurdo. Ríe de todo corazón, de corazón de niño, hechando hacia atrás la cabecita, todo ensarte de palabras sin sentido, goza con romper el nexo lógico de la asociación de ideas y el cincho de su enlace normal; espaciase por el campo de lo incongruente. Acaba de sorprenderle hoy su padre recitando este relato, aprendido de la niñera, acaso, o de otros niños: Teresa, de la cama a la mesa; confites, de los que tú me distes; tabaco, no lo gasta mi majo; de hoja, para meterme monja; del Carmen, para servirle a un fraile; Francisco, por las llagas de Cristo; barbero, sángrame, que me muero; de lado, de dolor de costado; arriba, hay un verde oliva; abajo, hay un verde naranjo; en medio, hay un niño durmiendo. Y ahora le sorprende esto otro: chúndala, que es buena; chúndala, que es mala; ha comido berros, ha bebido agua, y por eso tiene la barriga hinchada. Cuando Carrascal, todo alarmado, cuenta esto a don Fulgencio, frunce el maestro la frente, ladeando la pensadora cabeza, contrariado porque al apoyarse Avito contra la mesa le movió los cachivaches que llenan su bufete. Pónelos en orden el filósofo, porque tiene cada objeto, tintero, lápices, tijeras, reloj, fosforero, plumas adscrito a su lugar, y exclama: -¡Esfuerzos por salirse del escenario, por sacudirse de la verosimilitud, ley de nuestra tragicomedia! - ¿Y qué hacer? - ¿Qué hacer? Dejarle, dejarle que vuele, que él tendrá que volver a tierra, a picare el grano piasando en suelo firme. No se cojen granos volando. Sólo la lógica da de comer. Y mientras se detiene para escribir este aforismo, que como los más de ellos se le ocurren hablando, pues es hombre el

filósofo que piensa en voz alta, se dice don Avito: '¡dejalre! , ¡Siempre que se le deje!, ¡A todo que se le deje!, ¡extraña pedagogía! ¿Qué se propondrá este hombre?' - ¿Dejarle? - ¡Sí, dejarle! ¿Ha sido usted algun vez niño, Carrascal? Avito vacilla ante esta pregunta, y responde: -No lo recuerdo, al menos... Sí, sé que lo he sido porque ha tenido que serlo, lo sé por deducción, y sé que lo he sido por los que de mi niñez me han hablado, lo sé por autoridad, pero, la verdad, no lo recuerdo, como no recuerdo haber nacido... - Aquí, aquí esta todo, Avito, ¡aquí está todo! ¿Usted no recuerda de haber sido niño, usted no lleva dentro al niño, usted no ha sido niño, y quiere ser pedagogo?, ¡Pedagogo quien no recuerda su niñez, quien no la tiene a flor de conciencia!, ¡pedagogo! Sólo con nuestra niñez podemos acercarnos a los niños. Conque ¿Arriba hay un verde oliva; abajo hay un verde naranja? Eso, eso, eso porque no tiene sentido, sí, porque no tiene sentido... Tampoco las morcillas tienen sentido, porque no están en el papel. ¿Pues qué quiere usted que cante? ¡Dos por dos, cuatro; dos por tres, seis; dos por cuatro, ocho!... ¿No es eso? Ya le llegará la hora terrible de la lógica. Ahora déjele, déjele, déjele..'Que le deje - se dice Avito en la calle -, que le deje..., que le deje..., le dejaré, sí, pero repitiéndole, aunque no me entienda, otras cosas. ¿Por qué habrán fracasado cuantos han intentado componer canciones de corro con lógica y buen sentido y que los niños las adopten? ¿Por qué ama el niño el absurdo? '. Llega a casa, oye a su hijo una absurda conseja y le pregunta: - pero vamos a ver, Apolodoro, ¿crees en eso? El niño se encoge de hombros. ¡Vaya una pregunta! ¡Que si cree en ello!... ¿Sabe acaso el niño lo que es creer en algo que se dice? - Vamos, dímelo ¿crees en eso? ¿Crees que eso es verdad? ¿Verdad? El niño vuelve a encogerse de hombros. ¿Será que para el futuro genio no hay aún pared entre lo real y lo fingido? ¿Será que inventa las cosas y las cree luego como asegura don Fulgencio? ¿Será el principio de la morcilla?" (Unamuno, 2002: 85-86-87).

Come visibile da questo estratto, Avito Carrascal è totalmente privo di quella capacità di comprendere l'altro che trova le proprie radici nella comprensione profonda dell'essere umano e delle sue peculiarità, abilità impraticabile senza un profondo sentimento di amore indirizzato alla libertà dell'individuo: ricordiamo che, se da un lato, Marina subirà tutta una serie di imposizioni per quanto riguarda l'educazione materna, dall'altro, Apolodoro sarà sottoposto alla coercizione di modelli pedagogici terribili e strazianti.

Il figlio di Avito Carrascal percepisce fin da subito come il suo destino sia profondamente segnato dalle scelte del padre e la sua vita inizia ad appesantirsi in seguito alla presa di coscienza riguardo il suo essere diverso rispetto ai suoi coetanei. Don Fulgencio de Entrambosmares, personaggio caricaturale che interpreta quella filosofia positivista, è uno dei maggiori promotori nella comprensione di Apolodoro riguardo la sua condizione di vita, come vedremo in seguito. Infatti, una volta intrapresa la sfida esistenziale del divenire un intellettuale, la stabilità mentale del giovane inizierà a vacillare a causa del fallimento fino a quando la consapevolezza di essere "un genio abortado" (Unamuno, 2002: 148) lo porterà al suicidio. Inoltre, è interessante sottolineare come nell'ultima fase di vita di Apolodoro, la mancata corrispondenza del suo amore per Clarita e il fallimento del progetto paterno viene colmato dall'influenza materna che culla il giovane nella dimensione del sonno. A sostegno di questa tesi, è convenevole riportare la riflessione di Julia Barella:

"El joven pasará por una serie de momentos clave en el camino de su desequilibrio final. El primero de ellos es la entrevista que le concede don Fulgencio, tras de la cual Apolodoro toma conciencia de su aislamiento y de su ser distinto a los demás. A partir de ese momento, cada día se harán más palpables los fallos de la educación que ha recibido, y la ciencia dejará de ser consuelo y alivio, como pretendía su padre. En los siguientes momentos clave, a saber, la segunda entrevista con don Fulgencio, el encuentro con el epiléptico, la visión de un hombre muerto sobre el río, etcétera, vemos cómo Apolodoro lucha consigo mismo y cómo parece que todo se agolpa en su mente, mezclándose sus emociones con pensamientos pseudocientíficos, con el recuerdo de canciones de cuna, con la angustia ante la muerte y el deseo de soñar. Las imágenes de la influencia materna pugnan por prevalecer sobre las paternas. La madre, el amor, el sueño, el instinto y la naturaleza versus el padre, la ciencia, la pedagogía, la razón. El abismo se abre ante sus pies: Clarita no lo quiere, ha fracasado como escritor, las ideas heredadas de su padre giran ahora entre la confusión y el caos" (Barella in Unamuno, 2002: 17).

Analizzando la complessa opera di Miguel de Unamuno, potremmo dire, dunque, che il vero scopo dell'opera è quello di dimostrare che colui che davvero ama provvede alla libertà dell'individuo amato, evitando qualsiasi forma di costrizione che giaccia su un'egoistica forma di procurare il bene. Analizzando in maniera razionale il percorso educativo genitore-figlio e, soprattutto, accostando quest'ultimo ad una realtà più moderna, è inevitabile esprimere un'amara consapevolezza: se da un lato, l'errore materno e paterno è quello di orientare le scelte dei figli verso strade considerate più sicure da loro, intaccando quella che potremmo definire libertà di scelta, dall'altro il vissuto dei singoli induce ad una profonda inquietudine e, conseguenzialmente, si produce questa eccessiva protezione genitoriale che, dunque, non può essere definita manchevole di amore. Ed ecco come il paradosso proposto da *Amor y Pedagogía* diviene incredibilmente reale e assolutamente accostabile, se non addirittura speculare, a quella che è la realtà dei fatti. A tal proposito, l'ultima parte della narrazione è la sintesi di questa amara consapevolezza che nel romanzo si concretizza con il suicidio di Apolodoro: "A su conjuro siente Avito extrañas dislocaciones íntimas, que se la resquebraja el espíritu, que se le hunde el suelo firme de éste, se ve en el vacío, mira el cuerpo inerte que tiene ante sí, a su mujer luego, y exclama acongojado: '¡hijo mio!'. Al oírlo se levanta la Materia, y yéndose a la forma le coge de la cabeza, se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: '¡hijo mio!'. - ¡Madre! – gimió desde su honduras insonables el pobre pedagogo, y cayó desfallecido en brazos de la mujer. El amor había vencido" (Unamuno, 2002: 163). Il suicidio di Apolodoro costituisce l'epilogo della narrazione che si rivela in quest'ultima istanza, a livello letterario, come la perfetta mescolanza tra il comico e il tragico, proiettando il lettore verso la profonda riflessione inerente a quelle incomprensibili categorie del bene e del male sfumate dalla tragicità della morte: la rigidità e la solidità di Avito vengono sbriciolate del drammatico evento che lo porta a rivolgersi caritatevole verso Marina la quale, in un ultimo sforzo di amore, lo accoglie tra le sue braccia.

1.3 La materia e la forma in relazione all'amore "induttivo" o "deduttivo" *Amor y Pedagogía*

In questa sezione tentiamo di sviscerare il concetto di uomo e donna all'interno dell'opera unamuniana *Amor y Pedagogía*, trattati come oggetti filosofici inseriti nella narrazione al fine di giustificare, in maniera ironica e paradossale, le scelte e le decisioni del padre del genio, specialmente nella fase di ricerca della madre più adatta a creare un intellettuale:

"Medita, en efecto, Carrascal buscar mujer a él y a su obra adecuada, y con ella casarse para tener de ella un hijo en quien implantar su sistema de pedagogía sociológica y hacerle genio. Por amor a la pedagogía va a casarse deductivamente. Y como hombre moderno, por mucho que en la pedagogía sociológica crea, no puede dejar de creer en la ley de la herencia, cavila noche y día Avito acerca del temperamento, idiosincrasia y carácter que su colaboradora ha de tener. Porque eso de que el huevecillo del futuro genio haya de ser un huevecillo como los demás, está bien en teoría, como postulado y punto de arranque de nuestra pedagogía, para los matriculados en Ciencias, pero... ¿hemos de despreciar el instinto? A buscar, pues, novia. Sentado ante su mesa, bien arrebujadas las piernas en una manta que imita una piel, y en largas horas de meditación fecunda, ha trazado Avito en unas cuantas cuartillas los caracteres antropológico, fisiológico, psicológico y sociológico que la futura madre del genio ha de tener" (Unamuno, 2002: 44-45) La dimensione della procreazione nel romanzo viene teoricamente esplorata per mezzo di due termini fondamentali: "la materia" e "la forma" (Unamuno, 2002: 49).

Secondo le riflessioni di Avito Carrascal, "la materia" corrisponde alla matrice femminile mentre "la forma" a quella maschile: "El arte, la reflexión, la conciencia, la forma seré yo, y ella, Marina, será la naturaleza, el instinto, la inciencia, la materia. y ¡qué naturaleza, qué instinto!, ¡qué materia!...,

¡qué materia sobre todo!”(Unamuno, 2002: 49). Questa riflessione viene esplicitata nelle prime pagine del romanzo ed è strettamente legata ad un’ulteriore teorizzazione che sarà argomento centrale di questa sezione della tesi: la distinzione tra l’amore “inductivo” e quello “deductivo” (Unamuno, 2002: 44). Queste caratteristiche distingueranno le “materie” di due personaggi femminili distinti, ovvero Marina del Valle e Leoncia. Il protagonista Avito Carrascal si innamora prima di Leoncia, seguendo la linea teorica dell’amore “deductivo”: “Y tales caracteres en ninguna encarnan mejor que en Leoncia Carbajosa, sólida muchacha dólico-rubia, de color sano, amplias caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo, buen apetito y mejores fuerzas digestivas, instrucción variada, pensar libre de nieblas místicas, voz de contralto y regular dote. Avito ha puesto sus ojos en los de ella, por si éstos le dicen algo; pero Leoncia, a fuera de futura madre de genio futuro, no responde más que con la boca, y eso cuando se le pregunta” (Unamuno, 2002: 45). Successivamente sceglie di sposare Marina del Valle in un matrimonio “inductivo”, giustificandosi con l’idea che la madre del genio deve condividere con la “forma” una sorta di materia irrazionale le cui peculiarità fondamentali sono l’istintività e la naturalezza. Il concetto dell’amore “deductivo” è legato al modo in cui Avito tenta di razionalizzare e pianificare il proprio amore, ma alla fine le emozioni e le circostanze complesse lo portano a fare scelte diverse da quelle originariamente pianificate: “Marina, apartando sus ojos de Avito, los vuelve sonrientes a Leoncia y al hombre luego, como quien dice: ¡Tiene gracia! Y al observarlo Carrascal oye una voz que en su interior le dice: ‘¡Alma primitiva, protoplasmática, virginal! ¡Corazón inconsciente!’, a la vez que su corazón, consciente y todo, empieza a acelerar su martilleo.” (Unamuno, 2002: 47). In realtà, la contraddizione determinata dal sentimento irrazionale dell’amore provocherà tutta una serie di dubbi e preoccupazioni nel personaggio di Avito Carrascal. A tal proposito, è opportuno riportare le parole di Julia Barella in riferimento al matrimonio inductivo tra Avito e Marina: “Cuando se casa con Marina, Forma y Materia se unen, ‘empiezan a chalanear ciencia e instinto’, y él siente que ‘desde las excelsas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos’ (Barella in Unamuno, 2002: 15). Il trattamento freddo e sterile che Avito propone alle donne coinvolte nei suoi progetti sembra rivoltarsi contro di lui: Avito concepisce la donna come un oggetto filosofico e nella relazione che vuole costruire cerca di escludere i propri sentimenti e il proprio coinvolgimento. Nonostante questa sua attitudine e predisposizione all’oggettività, l’amore in quanto elemento irrazionale e istintivo distrugge ogni costruzione logica che Avito cerca di proporre, portando lo stesso verso una profonda crisi esistenziale determinata dall’incapacità di controllare completamente le proprie azioni.

Il paradosso raggiunge il culmine quando Don Avito, a più riprese nel romanzo, dichiara in una sorta di ammissione subconscia la consapevolezza della follia delle sue scelte. Julia Barella evidenzia come la battaglia tra la ragione e l’irrazionalità abbia luogo nella mente del personaggio: “Desde el comienzo de la novela, vemos a don Avito luchar contra sus propios sentimientos, intentar racionalizar cada momento en que, junto a Marina presente que lo instintivo e irracional se apodera de él. Don Avito se recrimina una y otra vez haber ‘caído’ en la inducción , pero sigue adelante (Barella in Unamuno, 2002: 15). In queste prime fasi del romanzo, la caduta della razionalità è scaturita, in un primo momento, dal confronto tra la ragione, che spinge Avito verso la scelta di un amore “deductivo” incarnato dal personaggio di Leoncia, e il sentimento, che determina l’attrazione del personaggio verso Marina del Valle. L’amore vincerà sulla pedagogia, determinando un matrimonio “inductivo” tra Marina e Avito, il quale tenterà di razionalizzare il suo errore con scarsi risultati.

Per comprendere a fondo la distinzione tra materia e forma è utile considerare questi elementi in relazione alla razionalità e l’irrazionalità: la fusione di questi elementi produce la nascita di una personalità che sia perfettamente bilanciata, secondo le teorizzazioni di Avito Carrascal. A tal

proposito, è utile riportare le parole del personaggio: “El arte, la reflexión, la conciencia, la forma seré yo, y ella, Marina, será la naturaleza, el instinto, la incociencia, la materia. y ¡qué naturaleza, qué instinto!, ¡qué materia!..., ¡qué materia sobre todo! –le dicen las corrientes plutonianas con su lenguaje de sacudidas del corazón-. ¡Qué materia! Yo la trabajaré, como las aguas a la tierra, la surcaré, le daré forma, seré su artífice” (Unamuno, 2002: 49). Dunque, Avito in quanto “forma” vuole plasmare la “materia” ed educare in un certo senso l’istintività e la naturalezza di sua moglie, al fine di generare un individuo perfetto.

Una volta analizzati a fondo i concetti di “materia” e “forma”, è necessario collegare tale riflessione ad un’ulteriore differenziazione che tiene conto di altri due elementi precedentemente citati: l’amore “induttivo” e quello “deduttivo”. Queste teorizzazioni saranno, poi, fondamentali per Avito Carrascal al fine di scegliere, teoricamente, una moglie e madre adeguata. Nelle prime pagine dell’opera tali definizioni vengono ampiamente analizzate: “Porque es de saber, antes de proseguir nuestro relato, que los matrimonios pueden ser inductivos o deductivos. Ocorre, en efecto, con harta frecuencia, que rodando por el mundo se encuentra el hombre con un gentil cuerpecito femenino que sus aires y andares le hieren las cuerdas del meollo del espinazo, con unos ojos y una boca que se le meten al corazón, se enamora, pierde pie, y una vez en la resaca no halla mejor medio de salir a flote que no sea haciendo suyo el garboso cuerpecito con el contenido espiritual que tenga, si es que le tiene. He aquí un matrimonio inductivo” (Unamuno, 2002: 44). La descrizione del matrimonio “induttivo” ci ricollega al secondo innamoramento di Avito che, essendo un amore istintivo e sincero, sarebbe teoricamente sbagliato al fine di crescere ed educare un genio. Infatti, Avito scriverà una prima lettera di amore rivolta a Leoncia, “materia” scelta in maniera fredda e razionale:

“Decidido a la conquista de Leoncia, pónese Avito a redactar con tiento y medida eso que se llama carta de declaración. La cual no cabe sea, ¡naturalmente!, centón de esas encendidas frases que el amoroso instinto dicta, sino reposados argumentos que de la científica teoría del matrimonio derivan. Y del matrimonio mirado a luz sociológica. Doce horas, en seis noches consecutivas, le cuesta el documento. Y no es la cosa para menos, porque cuando al rodar de los años se estudie al genio obtenido por pegagogía, pieza el escogido estudio habrá de ser, sin duda, la Carta Magna que de preludeo le sirve. Escríbela, por tanto, Avito para la posteridad, a través de Leoncia, la dólico-rubia de anchas caderas. Es todo un informe amoroso; allí, con la precisa hoja de parra, las ineludibles necesidades orgánicas; allí, psicología del amor sexual al alcance de las Leoncias Carbajosas y de la posteridad a que resumen, con el genio de la especie y demás metafísicas; allí la ley de Malthus, allí la tendencia sociológica a la monogamia, y allí, en fin, el problema de la prole. Cuajado todo ello en un sutil tejido en que se la suelta a la imaginación su parte, haciéndole ver, cual tentador señuelo, allá, en gloriosa lontananza, al espléndido genio. Lee y relea el expediente, corrigiéndolo a cada lectura, se lo recita tomándose de posteridad, y cuando lo ha visto bueno saca de él copia y se guarda la pieza original, esperando coyuntura propicia de que a la interesada se le traslade. Quiere antes prepararla para que sea menos brusca la emoción que le cause y el efecto útil mayor. Diríjese Avito a casa de Leoncia a iniciar el advenimiento del genio” (Unamuno, 2002: 45-46).

Successivamente, adatterà questa dichiarazione nei confronti del personaggio di Marina e, in maniera simile, tenterà di riadattare la propria razionalità ai pensieri che hanno spinto la sua scelta verso un amore istintivo. Inoltre, questo atteggiamento di Avito dimostra una concezione della donna da parte del personaggio che presuppone l’assenza di una differenziazione tra i vari personaggi femminili, che in realtà costituiscono un’unica grande anima che le rende interscambiabili. Se da un lato, la definizione di “materia” fornita dal personaggio al fine di contestualizzare l’elemento femminile nell’ambito della procreazione rimarca quanto detto in precedenza, il monologo che segue circa il riadattamento del “informe amoroso” (Unamuno, 2002: 44) evidenzia nuovamente la considerazione del protagonista nei confronti dei personaggi femminili, che verranno ampiamente analizzati in seguito:

“¿Y el informe amoroso? ¿Lo entenderá acaso la braquimorena plutoniana? ¡Oh, el istinto adivina que lo entiende! Y recuerda Avito haber contemplado con qué atención observaba una vez una gata a un conejillo de Indias inoculado de tifoidea, y la apacible familiaridad con que las aves del cielo se posan en lo hilos del telégrafo, lejos de los lirios del campo. Cosa decidida, pues; el documento redactato para Leoncia irá, tal como está, a Marina.” (Unamuno, 2002: 49-50).

Queste due donne, Marina da un lato e Leoncia dall'altro, saranno la causa di una profonda crisi esistenziale per Avito Carrascal, nonostante la considerazione del protagonista nei confronti dei personaggi femminili interpretati come totalmente privi di personalità o di carattere. Se da un lato, la scelta cade verso Leoncia in quanto donna solida e razionale che potrebbe costituire la moglie ideale in un matrimonio “deduttivo”, dall'altro, Marina genera un profondo sentimento nel cuore di Avito, attraendolo verso l'errore del matrimonio “induttivo”. Non a caso, i due personaggi femminili presentano caratteristiche fisiche opposte quasi a rimarcare la profonda differenza che vi è tra i sentimenti che provocano, nonostante siano delle “materie” prive di qualsiasi “forma” che possa dare loro la possibilità di scelta. La battaglia interna vissuta da Avito è estremamente profonda e chiaramente descritta nel seguente estratto: “ Leoncia, la deductiva, la dólico-rubia de sano color, anchas caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo y buen apetito, de una parte, de la parte de encima, en las aguas de la ciencia envuelta, y de otra parte, Marina, la inductiva, por misteriosa ley de contraste braquimorena, sueño hecho carne, con algo de viviente arbusto en su encarnadura, y de arbusto revestido de fragantes flores, surgiendo esplendorosa de entre los fuegos del instinto, cual retama en un volcán” (Unamuno, 2002: 48). La narrazione sottolinea questo contrasto esistenziale utilizzando due termini metaforici per descrivere la battaglia tra l'istinto e la ragione: “el elemento neptuniano” e “la neptuniana ciencia” (Unamuno, 2002: 48). Questa metafora rende vivida la battaglia psicologica che Avito Carrascal si trova ad affrontare: “Y se abre la única batalla que hasta hoy ha empeñado Avito en su conciencia. Es en ésta un terremoto; agítansele 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. ‘Ha entrado en jugo el Inconciente’ se dice a cada paso” (Unamuno, 2002: 48). Come detto in precedenza, i personaggi femminili, che saranno centrali nell'analisi proposta nei capitoli successivi di questa tesi, devono essere analizzati seguendo due prospettive diverse. Superficialmente, le “materie” vengono definite come prive di razionalità e incapaci di esprimere pensieri profondi: addirittura, la loro completa assenza di personalità le rende oggetti filosofici che possono essere scambiati in base alle esigenze del marito. Secondo Avito, addirittura, la bellezza femminile è semplicemente il massimo splendore della stupidità umana: “La materia es inerte, estúpida; tal vez no es la belleza femenina más que el esplendor de la estupidez humana, de esa estupidez que representa la perfecta salud, el equilibrio estable. Marina no me entiende; no hay campo común en que podamos enterdernos; ni ella puede nadar en el aire ni yo volar en el agua. ¿Educarla? ¡Imposible! Toda mujer es ineducable; la propia más que la ajena.’ Así piensa Avito” (Unamuno, 2002: 55). In realtà, i personaggi femminili saranno i veri promotori di tutte le scelte e le azioni compiute da Avito, frantumando la solidità e la freddezza del personaggio. L'epilogo della narrazione dimostra, infatti, come Marina sconfiggerà la pedagogia dimostrando ad Avito come l'amore sia l'unico insegnamento necessario per dare un senso al percorso della vita.

Capitolo 2: realtà e mimesi in *Amor y Pedagogía*

2.1 Assurdità, contraddizioni e paradossi nei personaggi di Avito Carrascal, don Fulgencio e Apolodoro

Amor y pedagogía è un'opera fondamentale nel percorso letterario del suo autore, il quale iniziò a delineare tramite questa narrazione le linee tematiche e stilistiche che caratterizzarono poi le sue opere successive, come sottolinea Julia Barella: "Pero su lenta gestación, los planteamientos del prólogo, la propia temática, la mezcla de elementos trágicos y cómicos, la presencia de lo patético y lo grotesco, de lo hirente y satírico, el diseño de los personajes, sus discursos, etcétera, todo ello nos lleva hoy a pensar que no sólo hay ejercicio literario en *Amor y Pedagogía*, sino que, por el contrario, parece que ya Unamuno, en 1902, estaba perfilando a grandes rasgos las líneas temáticas y estilísticas de sus siguientes novelas" (Barella in Unamuno, 2002: 8). Bárbara Parys sottolinea, invece, come *Amor y pedagogía*, in quanto secondo romanzo di Unamuno, è utile al fine di comprendere la caratterizzazione delle figure della letteratura unamuniana successiva all'opera. Seppure il romanzo in sé non fornisca commenti espliciti sulla costruzione ontologica dei personaggi, contiene numerosi dettagli e suggerimenti a riguardo: "*Amor y pedagogía* es la segunda novela de Miguel de Unamuno. La novela en sí no facilita demasiados comentarios explícitos sobre la construcción ontológica de los personajes literarios, no obstante, contiene numerosas sugerencias e insinuaciones sobre tal" (Parys, 2022: 90). La rappresentazione dei personaggi in *Amor y pedagogía* è affidata ad un sistema di stilemi che poggiano principalmente sul gusto per il paradosso⁵ dell'autore, il quale costruisce a livello letterario due mondi paralleli: da un lato, il mondo interiore dei personaggi, ampiamente descritto dall'autore con un'attenzione specifica per le dinamiche psicologiche, dall'altro il mondo reale, ovvero la dimensione quotidiana in cui sono immersi. Dal contrasto di questi due mondi, legati in una convivenza simbiotica, scaturisce tutta una serie di sfide esistenziali che provoca contrasti e opposizioni tra i personaggi, come evidenzia Julia Barella:

Unamuno nos presenta una serie de personajes contradictorios, a veces grotescos en sus gestos y actitudes. Personajes que sufren el choque que se produce entre su mundo interior y el mundo real, y que viven sin poder hacer compatibles ambos mundos, entre contradicciones y opósitos. Mucho son, además, los contrastes que se presentan en la novela. Tal vez el primero de ellos aparezca en el título: Amor versus Pedagogía. Al final, parece que la oposición se resuelve a favor del amor, pero no hay- el humor no lo permite- un claro vencedor. Hay contraste también entre las opiniones y posturas ante la vida de padres e hijos, entre la mujer y el hombre, entre distintas maneras de comprender el matrimonio, entre maneras de escribir, de creer en la ciencia o en la vida, de vivir en el sueño o en la vigilia, entre la razón y la fe, la tradición y el progreso. Todos se presentan sin resolver, manteniéndose a lo largo de la novela y proyectándose en toda su producción posterior. No cabe duda de que a Unamuno lo que le gusta es presentar a sus personajes en posturas contradictorias y resaltar en ellos la riqueza de esos contrastes. Contradicciones que irán agudizándose y que con el tiempo se volverán agónicas y desespenzadoras (Barella in Unamuno, 2002:14).

Dunque, è possibile evidenziare come Unamuno proponga nella narrazione tutta una serie di contrasti irrisolvibili: l'opposizione principale, ribadita anche nel titolo, riguarda la relazione padre-figlio nei termini della pedagogia, la cui sterilità e logicità è contrapposta alla naturalezza e istintività

⁵ "Puestos a entender la obra de Unamuno escritor, intentamos caracterizar lo que podríamos llamar primer plano de realidades con las cuales tropieza el lector; de las mismas se puede obtener alguna razón que permita construir una breve exposición que nos sitúe en realidades más profundas. Se trata de ir dando cuenta del escritor y de su obra, partiendo de la realidad lingüística, y de las alusiones que a la intimidad personal y estilística remite la obra" (Hoyos Ruiz, 1956: 4).

dei sentimenti. La seconda antitesi è quella che si genera tra uomo e donna, soprattutto per quanto riguarda la visione del matrimonio. In termini più concreti, l'opposizione riguarda la natura dei due diversi paradigmi: secondo Avito Carrascal, l'uomo è "la Forma" in quanto essere logico, razionale e capace di educare "la Materia", ossia la donna, che è un essere irrazionale e istintivo. Un'altra contrapposizione riguarda la concezione di matrimonio, rispettivamente inteso come induttivo e deduttivo. Il primo riguarda l'innamoramento vero e sincero, che rende anche l'uomo più integro incapace di controllare i propri sentimenti, come quelli di Avito per Marina del Valle; il secondo riguarda la progettazione razionale di un amore al fine di soddisfare specifiche necessità, come nel caso di Leoncía, percepita come la "madre ideale" per crescere ed educare un genio. Infine, l'opposizione più velata è quella che riguarda la concezione positivista di una serie di personaggi che fanno affidamento alla scienza, alla logica e al progresso contrapposti a quei personaggi che invece si affidano ai sentimenti, dando voce alle loro più profonde emozioni: spesso questa istintività, tipica del personaggio di Marina del Valle, si traduce in una sorta di sonnolenza, similitudine della morte, e in forte contrasto con la tormentosa e convulsa vigilanza di Avito Carrascal.

Barella, inoltre, precisa che i personaggi unamuniani, di frequente inermi e non dotati di una forte personalità, servono esclusivamente ad espletare una funzione comunicativa congeniale a quello che è il messaggio dell'opera, ovvero la critica alla pedagogia positivista. A sostegno di questa tesi, è significativo riportare le parole di Bárbara Parys che evidenziano come in *Amor y Pedagogía* i personaggi non siano dotati di una forte caratterizzazione, bensì sembrano marionette che agiscono seguendo le direttive dell'autore. In questa visione i personaggi non assomigliano affatto a persone reali e, dunque, si tratta di artifici letterari senza alcuna pretesa mimetica: "En esta visión los personajes no se parecen en nada a personas reales; se los llama explícitamente muñecos. El hecho de que estén desdibujados los puede situar, por un lado, dentro del ámbito de entes abstractos, creados vagamente y con el afán de ser el fondo para que el autor pueda expresar sus juicios" (Parys, 2022: 90). Ritornando al commento di Barella, quest'ultima aggiunge che i personaggi di *Amor y Pedagogía* vengono caratterizzati mediante dialoghi che spesso si trasformano in lunghi monologhi da cui trapelano i sentimenti, le emozioni e le inquietudini. Le conversazioni rappresentano un esercizio narrativo ampiamente usato dall'autore, tant'è che costituiscono più della metà del testo. "Todos los personajes son descritos muy esquemáticamente. Se les individualiza, pero no se les dota de carácter ni de personalidad. Unamuno crea a sus personajes para que actúen y, fundamentalmente, para que dialoguen. El diálogo constituye más de la mitad del texto de la novela, diálogo que, a veces, se estructura en grandes monólogos y discursos. Recordemos que el propio autor se propone que sus novelas - novelas - queden reducidas a diálogos, pues de lo que se trata es de inventar relatos de acción y sentimientos" (Barella in Unamuno, 2002: 15). Allo stesso modo, Bárbara Parys, citando Demetrios Basdekis, evidenzia come Unamuno non fornisca alcuna informazione riguardo la caratterizzazione fisica dei personaggi o il loro vissuto. Sottolinea, inoltre, come il dialogo sia l'unica forma di narrazione impiegata nel testo, evitando anche di inserire la voce di un narratore onnisciente che interrompa le conversazioni per informare il lettore su chi ha parlato e in che modo; secondo Bárbara Parys, questa particolare tecnica impiegata da Unamuno permette al lettore di creare la propria narrazione, interpretando i dialoghi o i lunghi monologhi dell'opera: "En *Amor y Pedagogía*, según Demetrios Basdekis (Basdekis 1974: 41-42) son los personajes quienes dan las informaciones importantes sobre sus condiciones y sus andanzas. Los personajes se revelan a sí mismos al lector. El lector, en esta perspectiva, está creando una novela propia. Este desplazamiento se consigue gracias a que el mundo de la novela se constituye solo y únicamente a través de los diálogos y monólogos interiores de los personajes; dicho fenómeno también es posible a causa de la falta de una voz omnisciente que presente el mundo representado. El diálogo en la novela fluye libremente sin la voz del narrador que interrumpa para informar quién ha hablado y de

qué manera. Como solo oímos voces, la atención del lector se centra únicamente en lo poco común que son los personajes. Para Unamuno, el ser humano es importante en su confrontación dinámica y no en su entorno fenoménico, es decir su aspecto físico o el lugar en el que suceden los acontecimientos. Por esta razón, se prescinde de este tipo de información centrándose únicamente en el diálogo” (Parys, 2022: 89). Le prime pagine del capitolo uno, infatti, sono incentrate sul dialogo tra Avito Carrascal e Sinfioriano, suo ammiratore, dopo una sintetica ma emblematica presentazione del protagonista:

Hipótesis más o menos plausibles, pero nada más que hipótesis al cabo, es todo lo que se nos ofrece respecto al cómo, cuándo, dónde, por qué y para qué ha nacido Avito Carrascal. Hombre del porvenir, jamás habla de su pasado, y pues él no lo hace de propia cuenta, respetaremos su secreto. Sus razones tendrá cuando así lo ha olvidado. Preséntasenos en el escenario de nuestra historia como joven entusiasta de todo progreso y enamorado de la sociología. Vive en casa de huéspedes, ayudando con sus sabias disertaciones de sobremesa, y aun de entre platos, la digestión de sus compañeros de alojamiento. 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. Es lo que él dice a menudo: ‘sólo la ciencia es maestra de la vida’, y piensa luego: ‘¿No es la vida maestra de la ciencia?’ Más su fuerte está en la pedagogía sociológica. (Unamuno, 2002: 41)

Questa prima descrizione di Avito evidenzia due caratteristiche centrali del carattere del protagonista, seppur quest’ultimo, come la maggior parte dei personaggi unamuniani, non sia dotato di una spiccata personalità. In primo luogo, la narrazione sottolinea l’attitudine scientifica del personaggio verso la vita incentrata sul progresso, lo scientismo e il positivismo, ma soprattutto sulla cosiddetta “pedagogía sociológica”: come già spiegato nel capitolo precedente, Avito, in quanto “hombre del porvenir”, si configura come la rappresentazione parodiata degli ideali della società contemporanea all’autore, che riponeva la propria fiducia unicamente nella scienza e nel progresso, ignorando discipline umanistiche e artistiche. In tal senso, è emblematica la metafora utilizzata dalla narrazione per cui Avito “anda por mecánica, digiere por química y se hace cortar el traje por geometría proyectiva”. Nonostante il personaggio sia descritto come fermamente convinto di tali ideali, il dubbio riguardo chi sia la vera maestra tra la scienza e la vita fa emergere la critica di Unamuno nei confronti dello scientismo e del positivismo. Dunque, nel romanzo si susseguono una serie di situazioni e descrizioni che emergono dai dialoghi e dai lunghi monologhi, in cui il sistema logico applicato da Avito in qualsiasi sfaccettatura della vita viene lentamente sradicato dall’incombere dei sentimenti che sconfiggeranno la pedagogia, come sottolinea Julia Barella:

Avito Carrascal es un apasionado de la pedagogía y de la ciencia en general. Pretende, sirviéndose de métodos deductivos y de técnicas extraídas de la pedagogía sociológica, crear un genio. Una adecuada elección de la madre y un correcto control de la educación desde el momento de la gestación serán los primeros pasos a seguir. Desde el comienzo de la novela, vemos a don Avito luchar contra sus propios sentimientos, intentar racionalizar cada momento en que, junto a Marina presiente que lo instintivo e irracional se adopera de él. Don Avito se recrimina una y otra vez haber ‘caído’ en la inducción, pero sigue adelante. Cuando se casa con Marina, Forma y Materia se unen, ‘empiezan a chalanear ciencia e instinto’, y él siente que ‘desde las excelsas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos’ (p.48). Don Avito no ha tenido en cuenta para sus experimentos pedagógicos el amor, y tampoco contará con él cuando se enamore su hijo. Por eso, sólo logrará la armonía con su mujer al final de la novela, tras morir sus hijos, cuando él se convierta en hijo, como veremos, y reconozca el triunfo del amor sobre la pedagogía. (Barella in Unamuno, 2002: 15-16)

Il conflitto psicologico ed esistenziale tipico della letteratura unamuniana, dunque, trova la sua massima espressione nel personaggio di Avito, il quale combatte tra la “inducción” e la “deducción”, la logica e il sentimento, l’amore e la pedagogia. In maniera complementare a questa descrizione

del personaggio, è utile rintracciare aspetti psicologici più nascosti di Avito Carrascal. Katarzyna Bárbara Parys evidenzia, ad esempio, come in *Amor y pedagogía* Unamuno informi a più riprese il lettore che tutto ciò che riguarda il passato dei personaggi è ipotetico e non ha alcuna conseguenza reale nel prosieguo del racconto: i protagonisti della narrazione, in quanto immersi nella dimensione del futuro e interpreti del progresso, non parlano mai del proprio passato: “En el principio de la novela Unamuno informa que los personajes se presentan tal como son, explicando que todos los hechos sobre su pasado, o su nacimiento, son puramente hipotéticos y no tienen ninguna consecuencia real. Como el personaje no informó sobre su pasado, siendo él mismo el hombre del futuro, entonces el lector debe respetar que el personaje prefiere no informar sobre ello” (Parys, 2022: 89). Ritornando alla descrizione di Avito che occupa tutta la prima pagina del capitolo uno, emerge, dunque, una seconda caratteristica del protagonista: “Hombre del porvenir, jamás habla de su pasado, y pues él no lo hace de propia cuenta, respetaremos su secreto. Sus razones tendrá cuando así lo ha olvidado” (Unamuno, 2002: 41). Questa parte della descrizione rivela una peculiarità nascosta del padre del futuro genio, il quale, in un certo senso, rinnega il suo passato e preferisce evitare l’argomento. Dalla narrazione emerge tale avversione da parte di Avito il quale sembra voler cancellare il suo vissuto e concentrarsi esclusivamente sul domani: un’interpretazione di questo aspetto caratteriale del personaggio potrebbe essere che Avito, in quanto rappresentazione del progresso e dell’avanzamento scientifico e tecnologico, sia completamente immerso nella dimensione del futuro. In altre parti della narrazione, invece, l’autore lascia sottintendere che l’infanzia di Avito non sia stata del tutto rosea e dunque sia stato costretto a lasciare molto presto la dimensione puerile, come visibile dal seguente dialogo tra Don Fulgencio e Avito Carrascal, che espone al filosofo le sue preoccupazioni rispetto agli atteggiamenti infantili di suo figlio, Apolodoro, che dà sfogo alla sua immaginazione dilettrandosi nella scrittura di improbabili filastrocche:

Y mientras se detiene para escribir este aforismo, que como los más de ellos se le ocurren hablando, pues es hombre el filósofo que piensa en voz alta, se dice don Avito: ‘¡dejarle! , ¡Siempre que se le deje!, ¡A todo que se le deje!, ¡extraña pedagogía! ¿Qué se propondrá este hombre?’ - ¿Dejarle? - ¡Sí, dejarle! ¿Ha sido usted algun vez niño, Carrascal? Avito vacilla ante esta pregunta, y responde: -No lo recuerdo, al menos... Sí, sé que lo he sido porque ha tenido que serlo, lo sé por deducción, y sé que lo he sido por los que de mi niñez me han hablado, lo sé por autoridad, pero, la verdad, no lo recuerdo, como no recuerdo haber nacido... – Aquí, aquí esta todo, Avito, ¡aquí está todo! ¿Usted no recuerda de haber sido niño, usted no lleva dentro al niño, usted no ha sido niño, y quiere ser pedagogo?, ¡Pedagogo quien no recuerda su niñez, quien no la tiene a flor de conciencia!, ¡Pedagogo! Sólo con nuestra niñez podemos acercarnos a los niños. (Unamuno, 2002: 86-87).

Questo dialogo ci permette di introdurre il secondo personaggio caricaturale maschile di *Amor y Pedagogía*, il quale, rompendo la barriera tra finzione e realtà, dimostra di essere a conoscenza di quanto detto prima, ovvero che la sua caratterizzazione serve esclusivamente ad espletare una funzione argomentativa congeniale a quello che è il messaggio dell’opera, ossia la critica alla pedagogia positivista: “Yo, Fulgencio Entrambosmares, tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y procuro desempeñarlo bien”(Unamuno, 2002: 77). Il nome stesso del personaggio è espressione della sua personalità di filosofo, saggio e maestro, sempre indaffarato ad annotare stravaganti aforismi e a fare origami di carta. Barella sottolinea come Unamuno individui in questo personaggio la chiave di lettura del romanzo, in quanto è colui che comprende le problematiche individuali, nonostante il suo modo stravagante di esprimersi: ad esempio, fornisce consigli pedagogici per Apolodoro ma allo stesso tempo ridimensiona la stringente logicità di Avito quando quest’ultima è inutile e superflua. Secondo Barella, convivono in lui due dimensioni filosofiche contrastanti che, sorprendentemente,

lo rendono il personaggio che segna la transizione tra i personaggi “antagonisti” e i personaggi “agonisti”: da una lato, è completamente immerso nella mania della classificazione, vive nell’ossessione positivista di ordinare il mondo scientificamente e ritiene che la vita sia parte di un progetto predestinato da Dio; dall’altro, si abbandona a correnti filosofiche esistenzialiste⁶ orientate alla ricerca dei principi essenziali della vita, come i sentimenti e le emozioni, e all’Idealismo di Hegel⁷, criticando fortemente gli abusi del Modernismo. Infine, Barella evidenzia come don Fulgencio condivide con Unamuno un forte senso di ironia e di umorismo, elaborando, come fa l’autore del resto, stravaganti giochi di parole.

Don Fulgencio de Entrambosmares, cuyo apellido nos da la clave de su personalidad, es una autocaricatura de Unamuno y el personaje que eleva el nivel filosófico de la novela. Será el maestro, el sabio, el filósofo: ‘Yo, Fulgencio Entrambosmares, tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y procuro desempeñarlo bien’ (p.77). Para don Fulgencio, la vida es un escenario en el que cada hombre representa un papel predeterminado por Dios. Por un lado, se comporta como el filósofo escolástico que gusta de las clasificaciones y vive obsesionado por el afán de ordenar el mundo. Por otro lado, será el filósofo escéptico, algo por el humor y la ironía. Don Fulgencio es, como dice Unamuno, la clave de la novela, el que marca la transición entre los antagonistas y los agonistas. Es positivista y hegeliano, ataca los abusos modernista y como Unamuno, se entretiene haciendo pajaritas de papel y juegos de palabras (Barella in Unamuno, 2002: 16).

Bárbara Parys, nel tentativo di categorizzare i personaggi di *Amor y pedagogía*, individua una tipologia di caratteri a cui è facilmente accostabile il profilo letterario di don Fulgencio. Queste figure narrative esistono in una sorta di dimensione immaginaria parallela alla narrazione prima di apparire nell’opera stessa. I personaggi di questa categoria possiedono una sorta di preesistenza, dalla quale emergono grazie ad un paradossale dialogo con l’autore, al quale domandano di lasciare i limbi dell’inesistenza. Tuttavia, questa dimensione parallela alla narrazione, intesa come una sorta di preesistenza, richiede una certa autenticità che renda possibile esercitare l’azione di chiedere. La risposta a questa problematica teorica è che i personaggi di questa categoria raggiungono un’esistenza interna all’autore. In ogni caso, lo scrittore non ha creato i suoi personaggi e dunque non può inserirli in maniera volontaria nelle sue opere. La risposta a questa seconda problematica teorica è rintracciabile nel cosiddetto astrattismo platonico⁸: si produce un’esistenza nei pensieri

⁶ “El existencialismo es la filosofía que pretende haber descubierto la prioridad y primacía de la existencia sobre la esencia. En el hombre no hay, cuando empieza a ser, una esencia constituida de la cual la existencia sería la mera ejecución. En el hombre no es primero la esencia y después la existencia, sino todo lo contrario. Primero es la existencia y después la esencia, existiendo va haciendo su esencia. La esencia del hombre es lo que el hombre existiendo se hace. Y cada hombre debe hacerse como él quiera, sin ninguna norma ni modelo, ni ideal preestablecido. Todo, absolutamente todo, depende de la iniciativa de cada hombre. Esto será la existencia verdadera del hombre, esto será la existencia auténtica. Otra manera de vivir o de existir, es una existencia falsa, una existencia inauténtica” (Riera, 1957: 385).

⁷ “El idealismo tiene para Hegel un sentido radicalmente ético, unido indisolublemente a la dialéctica. Se propone recuperar, frente a Kant, el carácter absoluto de la razón spinozista, así como reivindicar, frente a Spinoza, el sentido kantiano de la libertad individual. Se inserta así dentro de la corriente postkantiana, de cuyo seno creció el 'idealismo alemán', llevando hasta sus últimas consecuencias la 'inversión copernicana': la prioridad del sujeto frente al objeto significa la prioridad del actuar sobre el ser, y con ello la supresión de todo vestigio de realismo” (Aurelio Díaz, 1984: 33).

⁸ “La teoría de las ideas es una concepción normativa del ser que contempla las cosas no simplemente como son, sino como deberían ser para alcanzar una perfección que solo puede aprehenderse por medio de la inteligencia. Por eso dijo Kant (1993: 310) con razón que para Platón ‘nunca se halla en la experiencia algo que concuerde con una idea’. Renunciar a estas entidades esenciales puras, que, por tanto, son diferentes de las cosas en las que aparecen encarnadas equivaldría a dejar al pensamiento sin la base objetiva que le permite impugnar lo existente, pues a Platón no le basta la mera existencia de las cosas por el mero hecho de existir como justificación ontológica” (Vallejo Campos, 2021: 5).

dell'autore e, dunque, i personaggi sono entità astratte non create, che esistono prima di essere inserite nell'opera stessa.

Los personajes que existen antes de aparecer en una obra de ficción. Los personajes de esta categoría poseen una especie de pre-existencia, desde la que se le aparecen al autor pidiéndole salir de los limbos de la inexistencia. No obstante, los limbos de la inexistencia se entienden como una especie de pre-existencia, puesto que, para ejercer la acción de pedir, es necesario poseer algún tipo de existencia. La existencia que consiguen los personajes de esta categoría es una existencia dentro de su autor. No obstante, como el autor no había creado a sus personajes, entonces no puede modificar sus andanzas. La existencia dentro del autor se traduce como una existencia abstracta, intencional, dentro de los pensamientos de un ser humano. Los personajes en esta categoría, entonces, son unos entes abstractos no creados que existen antes de ser adaptados por sus autores, como lo recoge el abstraccionismo platónico (Bárbara Parys, 2022: 92).

Don Fulgencio è dunque un personaggio fondamentale del romanzo e condivide con l'autore una serie di interessi comuni, configurandosi come l'alter ego di Unamuno. Entrambi si dedicano all'arte degli origami, che in realtà fornisce un'interpretazione simbolica e filosofica della realtà e, in particolare, dell'essere: secondo la razionalità analitica, l'uomo è paragonato a una "pajarita de papel" (Barella in Unamuno, 2002: 18), privo di sostanza e ridotto ad un elemento dotato esclusivamente di superficie e forma. Queste teorizzazioni sono annesse al cosiddetto "Apuntes para un tratado de cocotología" una sorta di documento sull'antropologia che verrà ampiamente analizzato in seguito. Tale trattato viene posto alla fine della narrazione e viene introdotto rompendo nuovamente la barriera tra finzione e realtà: Unamuno andrà di persona a casa di Don Fulgencio e, intrattenendo una paradossale conversazione con il personaggio, recupererà due manoscritti, un dialogo intitolato "El calamar" e il prima citato trattato "Apuntes para un tratado de cocotología".

Pero no la vida concedida por don Miguel a sus personajes, sobre todo a Don Fulgencio, al que Unamuno en persona irá a ver a su casa al terminar la narración. Con él mantendrá una amena charla y, tras ella, recogerá de manos de su personaje dos manuscritos: un diálogo titulado 'El calamar' y los 'Apuntes para un tratado de cocotología', que a continuación nos ofrece (Barella in Unamuno, 2002: 18).

Infine, è necessario puntualizzare il rapporto tra don Fulgencio e il suo discepolo, Apolodoro, che non comprenderà mai totalmente il suo maestro, data l'ambiguità dei suoi insegnamenti. A tal proposito, è emblematico il dialogo tra i due, quando Apolodoro, incapace di formulare una risposta alle improbabili domande di don Fulgencio, rimane alquanto interdetto alla visione della "Simia sapiens" (Unamuno, 2002: 71), lo scheletro di una scimmia che riporta tale scritta, affiancato allo scheletro di un uomo che riporta uno strambo aforisma, "Homo insipiens" (Unamuno, 2002: 71):

- ¡Pero hombre, di algo! Y como un eco repite Apolodoro: - ¡Algo! - ¡Demonio de mozo, tiene gracia! Y se sonrió el maestro. El chico, repuesto ya algo, mira a la Simia sapiens. – Pero ¿no se te ocurre nada más, muchacho? - ¿Y qué quiere usted que se me ocurra, don Fulgencio? – Hombre, como querer.. – Mi padre... – Pues bueno, sí, ataquemos las cosas de frente. En primer lugar, que se te quite de la cabeza... (Unamuno, 2002: 106).

Nonostante la strampalata ridondanza delle parole di Don Fulgencio, il personaggio sarà in alcuni casi il difensore dei diritti del povero Apolodoro. Infatti, contrasterà le volontà del padre, Avito Carrascal, quando queste ultime impediscono al giovane di vivere un'esistenza perlomeno simile a quella dei suoi coetanei. Un esempio di tale dinamica padre-maestro è il seguente estratto in cui don Fulgencio difende il diritto di Apolodoro di frequentare una scuola pubblica a contatto con gli altri contro le volontà del padre, il quale ritiene che il futuro genio debba avere un'educazione basata sull'isolamento: "El filósofo insiste en que se dé al niño educación social, en que se forme

en sociedad infantil, que se le mande a que juegue con otros niños, y al cabo, Carrascal, aunque a regañadientes primero, cede. Pero es terrible, oh, es terrible, es terrible la escuela ¡Qué de cosas trae de ella! (Unamuno, 2002: 91). Per concludere, il filosofo lascerà intendere al povero Apolodoro, durante una delle loro prime conversazioni, riportata qui di seguito, la sua condizione di isolamento rispetto ai suoi coetanei a causa della perversa e insensata pedagogia applicata da suo padre, come sottolinea Julia Barella: “el primero de ellos es la entrevista que le concede don Fulgencio, tras de la cual Apolodoro toma conciencia de su aislamiento y de su ser distinto a los demás” (Barella in Unamuno, 2002: 17).

Detiéndose para escribir: ‘La escolástica es una vasta y hermosa catedral, en que todos los problemas de construcción han sido resueltos en siglos, de admirable fábrica, pero hecha con adobes’, y prosigue: - Extravaga, hijo mío, extravaga cuanto puedas, que más vale eso que vagar a secas. Los memos que llaman extravagante al prójimo, ¡cuánto darían por serlo! Que no te clasifiquen; haz como el zorro que con el jopo borra sus huellas; despístales. Sé ilógico a sus ojos hasta que renunciado a clasificarte se digan: es él, Apolodoro Carrascal, especie única. Sé tú, tú mismo, único e insustituible. No haya entre tus diversos actos y palabras más que un solo principio de unidad: tú mismo. Devuelve cualquier sonido que a ti venga, sea el que fuere, reforzándolo y prestándole tu timbre. El timbre será lo tuyo. Que digan: ‘suena a Apolodoro’ como se dice: ‘suena a flauta’, o a caramillo, o a oboe, o a fagot. Y en esto aspira a ser órgano, a tener los registros todos. ¿Qué te pasa?

- ¡Nada, nada..., siga usted!

- Hay tres clases de hombres: los que primero piensan y obran luego, o sea, los prudentes; los que obran antes de pensarlo, los arrojados, y los que obran y piensan a la vez, pensando lo que hacen a la vez misma que hacen lo que piensan. Éstos son los fuertes. ¡Sé de los fuertes! Y de la ciencia, hijo mío, ¿qué he de decirte de la ciencia? Lee el aforismo – y le mostró el cartel que decía: ‘El fin del hombre es la ciencia’-. El universo se ha hecho, fíjate bien, se ha hecho, y no ha sido hecho ni lo han hecho: el Universo se ha hecho para ser explicado por el hombre. Y cuando quede explicado...

Irradian los fulgurantes ojos del filósofo, y con tono profético continúa:

- ¡La ciencia! Acabrá la ciencia toda por hacerse, merced al hombre, un catálogo razonado, un vasto diccionario en que estén bien definidos los nombres todos y ordenados en orden genético e ideológico, órdenes que acabarán por coincidir. Cuando se hayan reducido por completo las cosas a ideas desaparecerán las cosas quedando las ideas tan sólo, y reducidas estas últimas a nombres quedarán sólo los nombres y el eterno e infinito silencio pronunciándolos en la infinitud y por toda una eternidad. Tal será el fin y anegamiento de la realidad en la sobre-realidad. Y por hoy te baste con lo dicho; ¡vetel!

Apolodoro se queda un instante mirando al maestro y recordando tras él a doña Edelmira. ¿Qué es todo esto? Al salir, en la calle, al pie de la puerta, encuéntrase con dos viejas que hablan; la de la cesta dice a la otra: ‘Qué más da, señora Ruperta; para lo que hemos de vivir...’ El mozo recuerda el ‘¡Qué mundo, Virgen Santísima, qué mundo!’ de su madre, y los abozos de ésta a su hermanita Rosa. Y luego se le representa esta muchachuela que le mira con ojos de sueño. Y acuérdate en seguida cuando de niño vio a otros niños coger un murciélago, clavarle a la pared por las alas y hacerle fumar, y cómo se gozaban con ello.

-¿Bien, y que?- le pregunta su padre con ansia cuando llega a casa.

El hijo calla y el padre se dice: ‘Este chico es una esfinge... ¿germinará?’ (Unamuno, 2002: 109-110).

Dopo aver annotato un emblematico e metaforico aforisma che lascia intendere come i problemi dell’istruzione siano stati risolti con la metodologia della classificazione, il filosofo mette in guardia Apolodoro, consigliandogli di sfuggire da qualsiasi tipo di categorizzazione. È interessante come don Fulgencio cerchi di fornire ad Apolodoro la consapevolezza della sua unicità in maniera diametralmente opposta a quella proposta dal padre: se da un lato Avito Carrascal promuove la differenziazione del figlio rispetto ai suoi coetanei, affidandosi alla pedagogia fondata sul concetto della classificazione, dall’altro don Fulgencio motiva l’elevazione di Apolodoro in quanto giovane che si distacca e differenzia dai sistemi educativi e pedagogici. Il filosofo sottolinea l’importanza della singolarità dell’individuo rispetto all’omologazione dei sistemi educativi di fine secolo e, anche in questo senso, il personaggio è la rappresentazione speculare del pensiero e della critica di Unamuno nell’opera. La presa di consapevolezza del giovane a queste prime parole del maestro si

traduce in una sorta di spavento, che la narrazione rende con le parole di don Fulgencio: '¿Qué te pasa?'. La risposta del giovane rimarca il suo stato mentale che si appesantisce a causa della sfida esistenziale che il maestro gli propone. Ad una prima lettura, la seconda parte del dialogo sembra contraddire l'iniziale concezione del filosofo in contrasto con la classificazione: don Fulgencio, infatti, dopo aver categorizzato l'uomo in tre categorie ("los prudentes", "los arrojados" e "los fuertes"), evidenzia come il fine dell'uomo sia la scienza. In realtà, leggendo tra le righe l'ironia del filosofo, quest'ultimo evidenzia come i prodotti dello scientismo siano esclusivamente cataloghi basati su una superficiale categorizzazione: "- ¡La ciencia! Acabrá la ciencia toda por hacerse, merced al hombre, un catálogo razonado, un vasto diccionario en que estén bien definidos los nombres todos y ordenados en orden genético e ideológico, órdenes que acabarán por coincidir. Cuando se hayan reducido por completo las cosas a ideas desaparecerán las cosas quedando las ideas tan sólo, y reducidas estas últimas a nombres quedarán sólo los nombres y el eterno e infinito silencio pronunciándolos en la infinitud y por toda una eternidad. Tal será el fin y anegamiento de la realidad en la sobre-realidad". La dinamica situazionale che segue nella narrazione dopo la conversazione con don Fulgencio rappresenta l'apice dell'amara consapevolezza di Apolodoro riguardo la comprensione della sua vita: il lamento di due donne riguardo le difficoltà della vita evocano Marina nella memoria del giovane, il quale commemora la cruda realtà che sua madre si trova ad affrontare giornalmente. Nel cammino verso l'uscita dell'abitazione di don Fulgencio, i pensieri di Apolodoro si rivolgono ad un'altra figura femminile, Clara, che scuote la mente del giovane, lasciandola precipitare nell'abisso del sentimento che si trasforma nel ricordo malinconico della sua infanzia, vissuta parzialmente, guardando da lontano i suoi coetanei divertirsi nell'inconsapevolezza puerile. L'incontro con il padre, che lo aspetta a casa speranzoso di conoscere i progressi del genio, trascina il giovane immerso nei suoi pensieri nella triste realtà di cui è vittima. L'amarezza del padre, il quale ansioso domanda l'andamento dello sviluppo intellettuale del figlio e non riceve alcuna risposta, è il colpo psicologico finale che impatta fortemente sul precario stato mentale di Apolodoro.

Questo dialogo, ci proietta nella dimensione dell'altro protagonista del romanzo, Apolodoro, vittima di quella lotta insinuata nel titolo tra amore e pedagogia. A partire da uno degli incontri con don Fulgencio prima descritto, secondo Barella, il giovane inizierà a percepire, con il passare dei giorni, le lacune dell'educazione ricevuta dal padre, sterile e incapace di colmare le insoddisfazioni determinate dai fallimenti personali. Barella, inoltre, sottolinea come la seconda conversazione con il filosofo sia un momento chiave della narrazione in quanto la figura di un uomo morto su un fiume genera un miscuglio di emozioni nella mente di Apolodoro. Il futuro genio è immerso in una dimensione psicologica caotica che vede, da un lato, l'influenza materna che lo trascina negli abissi del sonno e l'amore per Clarita che lo trasporta nella confusione delle emozioni, sentimenti che in questa fase della vita del giovane sgretolano la razionalità del padre, che lo porta ad elaborare infruttuosi ragionamenti basati sulla scienza e la pedagogia che erano stati consiglieri fino al primo incontro con don Fulgencio. Il conflitto interiore vissuto dal giovane è sconvolgente al punto che il suicidio sarà l'unica soluzione capace di liberarlo da tale sofferenza, come evidenzia Julia Barella:

A partir de ese momento, cada día se harán más palpables los fallos de la educación que ha recibido, ya la ciencia dejará de ser consuelo y alivio, como pretendía su padre. En los siguientes momentos clave, a saber, la segunda entrevista con don Fulgencio, el encuentro con el epiléptico, la visión de un hombre muerto sobre el río, etcétera, vemos cómo Apolodoro lucha consigo mismo y cómo parece que todo se agolpa en su mente, mezclándose sus emociones con pensamientos pseudocientíficos, con el recuerdo de canciones de cuna, con la angustia ante la muerte y el deseo de soñar. Las imágenes de la influencia materna pugnan por prevalecer sobre las paternas. La madre, el amor, el sueño, el instinto y la naturaleza versus el padre, la ciencia, la pedagogía, la razón. El abismo se abre antes su pies: Clarita no lo

quiere, ha fracasado como escritor, las ideas heredadas de su padre giran ahora entre la confusión y el caos (Barella in Unamuno, 2002: 17).

L'innamoramento di Apolodoro rappresenta il momento in cui l'amore vince sulla pedagogia, una vittoria del sentimento che si ripropone dopo aver sconfitto la sterile logica di Avito che, non riuscendo a sposarsi in un matrimonio "deduttivo" con Leoncia, si abbandona a quelle istintive emozioni provocate dal personaggio di Marina. Questa analogia padre-figlio viene incrementata dalla metodologia impiegata da Apolodoro per conquistare Clarita, ragazza per la quale nutre un sentimento che potremmo assolutamente definire induttivo. Se Avito Carrascal si era dedicato notte e giorno alla scrittura del cosiddetto "informe amoroso" (Unamuno, 2002: 49), documento progettato per Leoncia e poi riadattato per Marina, allo stesso modo, Apolodoro elabora una "novelita" (Unamuno, 2002: 134) seguendo il consiglio del poeta Menaguti. Questo personaggio secondario, i cui insegnamenti non sono condivisi dal maestro don Fulgencio, contribuirà in maniera parallela all'educazione di Apolodoro, alimentando il sogno del giovane di diventare uno scrittore. È assolutamente emblematica la riflessione del poeta Menaguti che ritiene che gli amori volgari finiscono per generare dei figli, mentre i grandi amori sono destinati a generare grandi opere poetiche, come visibile dal seguente estratto:

Y el pobre Apolodoro quiere ser algo ; quiere ser algo por ella y para ella, y trabaja en tanto en su novelita. Tras horas de meditación, se levanta desesperanzado, diciéndose : ' Jamás seré nada'. Y a salir de su cuarto ve pasar la imagen de su madre con un suspiro mudo en los labios y la indiferencia del estupor crónico en los ojos. 'Voy esta noche a provocar una escena que me hace falta, la escena en cuya descripción estoy atascado...No puede dudarse de que una novia, aparte de otras cosas, es un excelente sujeto de experimentación literaria. Tiene razón Menaguti, los grandes amores tienen por fin producir grandes obras poéticas; los amores vulgares terminan en hacer hijos; los amores heroicos, en hacer poemas, o cuadros, o sinfonías. Veremos esta noche (Unamuno, 2002: 134).

Un altro importante passaggio della narrazione, riportato qui di seguito, è quello che segue la seconda conversazione tra Apolodoro e don Fulgencio, momento nel quale il giovane inizia a meditare sui propri fallimenti e a concepire l'idea del suicidio. Questo momento chiave è determinato dalle parole del filosofo il quale dopo essersi espresso sul concetto della morte, inneggia all'importanza dell'immortalità materiale che può essere acquisita con la riproduzione: nelle parole del filosofo è possibile rintracciare una certa amarezza poiché la vita ha negato a don Fulgencio la possibilità di procreare. In ogni caso, l'idea della prole scuote Apolodoro, che ricorda il suo forte sentimento non corrisposto per Clarita e scoppia a piangere tra le braccia del suo maestro. Ed è proprio in questo punto della narrazione dove Apolodoro viene assalito dalla vergogna di essere un "genio abortado" (Unamuno, 2002: 148) e l'idea di ciò che possano pensare il padre, la madre e lo stimato Menaguti, lo portano a dedurre che la morte sia l'unico sollievo:

Y al conjuro de estas palabras dolorosas siente Apolodoro un furioso deseo de tener hijos, de hacerlos, y se acuerda de Clarita y suspira al acordarse de ella. Al despedirse le abraza don Fulgencio, llorando. Y ya en la calle piensa Apolodoro: 'soy un genio abortado; el que no cumple su fin debe dimitir... Dimito, dimito, me mato. ¡Pobre don Fulgencio! Me mato... Si no ¿cómo voy a presentarme ante Menaguti? Pero antes tengo que asegurarme esa immortalidad, por si es verdad, pues ¿quién sabe? ¿Quién sabe? ¿Quién sabrá? Mamá cree en la otra, y espera y sufre, sufre a papá..., cree en la otra. Ése que pasa también me mira de esa manera especial; o ha leído mi cuento o sabe lo de Clarita; debe conocerme o conocer a mi padre, y por dentro se ríe de mí, como todos. ¡Oh, dimito, dimito!' (Unamuno, 2002: 148).

Infine, è necessario analizzare l'ultima riflessione di Apolodoro, prima della sua morte, che si configura come una sorta di ammissione di colpa in quanto miserabile che ha commesso la terribile infamia del suicidio. Nella prima parte della riflessione del giovane è possibile rintracciare l'influenza

materna: Marina sembra essere costantemente immersa nella dimensione del sogno, che in questo caso viene interpretata da Apolodoro come similitudine della morte, nella quale consumare il perpetuo sonno. Dopodiché le sue parole si rivolgono alla tanto amata Clarita, alla quale augura di incontrare un uomo che possa amarla senza fare affidamento alla pedagogia. Questa disciplina sterile e inutile viene profondamente criticata dal giovane, il quale, in una sorta di impeto di rabbia e sconforto, dichiara che genio si nasce e non si diventa: Apolodoro elabora una teoria per cui il genio nasce da un puro e sincero amore, potremmo dire un sentimento induttivo, che non prevede alcun tipo di finalità se non la spontanea riproduzione. La conclusione della sua riflessione è ancora più drammatica: inveisce contro il padre, il quale, immerso nei concetti di una pedagogia sterile e superficiale, si configura come l'artefice dell'infausto destino del figlio:

Soy un miserable; he cometido una infamia. ¡Adiós, mi madre, mi fantasma! Te dejo en el mundo de las sombras, me voy al de los bultos; quedas entre apariencias, en el seno de la única realidad perpetua dormiré... ¡Adiós, Clara, mi Clara, mi Oscura, mi dulce desencanto! ¡Pudiste redimir de la pedagogía a un hombre, hacer un hombre de un candidato a genio..., que hagas hombres, hombres de carne y hueso; que con el compañero de tu vida los hagas, en amor, en amor, en amor y no en pedagogía! ¡El genio, oh, el genio! El genio nace y no se hace, y nace de un abrazo más íntimo, más amoroso, más hondo que los demás, nace de un puro momento de amor, de amor puro, estoy de ello cierto; nace de un impulso el más inconciente. Al engendrar el genio pierden conciencia sus padres; sólo los que la pierden al amarse, los que como en sueño se aman, sin sombra de vigilia, engendran genios. ¡Qué lástima que el deber de dimitir mañana no me permita desarrollar esta luminosa teoría! Al engendrar al genio deben de caer sus padres en inconciencia; el que sabe lo que hace cuando hace un hijo, no le hará genio. ¿En qué estaría pensando mi padre cuando me engendró? En la carioquinesis o cosa así, de seguro ; en la pedagogía, sí, en la pedagogía; ¡me lo dice la conciencia! Y así he salido... ¡Soy un miserable, un infame, he cometido una infamia...! (Unamuno, 2002: 162).

Questa riflessione è antecedente al tragico evento, quando Apolodoro, dopo aver sistemato uno sgabello sul tavolo e dopo essersi assicurato che la corda legata al tetto sostenga il suo peso, la annoda al suo collo. Ed è qui che la tragicità si mescola con la comicità dei pensieri di Apolodoro, il quale, in un primo momento, riflette su quanto sia ridicolo morire attaccato al soffitto come una salsiccia e, in un secondo momento, prima di colpire lo sgabello con il piede, pronuncia una drammatica esclamazione: ¡Es sublime! (Unamuno, 2002: 162).

2.2 I personaggi femminili: Marina del Valle, Leoncia, Clarita ed Edelmira

La riflessione filosofica dei personaggi maschili di *Amor y pedagogía* viene coadiuvata dall'azione dei personaggi femminili che, nonostante siano sottoposti a feroci pregiudizi, sembrano in grado di cogliere gli aspetti più profondi dell'esistenza. Inoltre, i personaggi femminili di *Amor y pedagogía* andrebbero analizzati seguendo due diversi piani di comprensione, che emergono leggendo tra le righe l'ironia e il gusto per il paradosso di Miguel de Unamuno. In primo luogo, le "materie", termine impiegato da Avito Carrascal per sintetizzare il concetto di donna, vengono definite come prive di razionalità e incapaci di esprimere pensieri sensati in quanto unicamente impegnate in chiacchiere superficiali; addirittura, i personaggi femminili sono strumentalizzati grazie alla loro completa assenza di personalità, caratteristica che le rende interscambiabili in base alle esigenze del marito. Ricordiamo che il protagonista dell'opera adatterà la propria dichiarazione di amore, inizialmente pianificata per Leoncia, a Marina del Valle con una sprezzante rapidità dovuta unicamente alla volontà di non sprecare l'impegno impiegato nella scrittura della lettera amorosa. Secondo Avito, addirittura, la bellezza femminile è semplicemente il massimo splendore della stupidità umana, rimarcando come la donna non sia "educabile":

"La materia es inerte, estúpida; tal vez no es la belleza femenina más que el esplendor de la estupidez humana, de esa estupidez que representa la perfecta salud, el equilibrio estable. Marina no me entiende; no hay campo común en que

podamos entendernos; ni ella puede nadar en el aire ni yo volar en el agua. ¿Educarla? ¡Imposible! Toda mujer es ineducable; la propia más que la ajena.' Así piensa Avito". (Unamuno, 2002: 55)

In secondo luogo, i personaggi femminili saranno i veri promotori di tutte le conclusioni riguardo la vita per il protagonista, frantumando la solidità e la freddezza del personaggio ed esponendo la sua razionalità come totalmente fallimentare. In realtà, quasi tutti i personaggi femminili disincanteranno i rispettivi personaggi maschili a cui sono associati: l'epilogo della narrazione dimostra, infatti, come Marina sconfiggerà la pedagogia dimostrando ad Avito come l'amore sia l'unico insegnamento necessario per dare un senso al percorso della vita. Clarita, negando il proprio consenso all'amore di Apolodoro, permetterà al giovane di comprendere la propria condizione e il proprio fallimento. Edelmira, moglie di don Fulgencio, ridicolizzerà a più riprese l'astrattismo e la ridondanza delle parole del filosofo, chiamandolo con un irritante nomignolo:

Detiéndose el maestro; va a decirle que se le quite de la cabeza lo de ir para genio, pero al recordar que sólo aspirando a lo inaccesible puede cada cual llegar al colmo de lo que sea accesible, se lo calla. En esto asoma la cara plácida y sonrosada de doña Edelmira, orlada por su rubia peluca, y después de envolver al mozo en una de sus inquisitivas miradas de presa, dice:

- Fulge, haz el favor de salir un momento; enseguida vuelves.
- Mira, mira, no me llames Fulge – dice el filósofo a su mujer, cuando no les oye el chico.
- Sí, te entiendo; no importa.

Y se quedan cuchicheando un rato. (Unamuno, 2002: 106-107)

In *Amor y pedagogía* Unamuno, avvalendosi della strategia dell'autofinición, tecnica narrativa perfettamente in linea con gli stilemi del vivíparismo che verranno analizzati in seguito, si cala nella narrazione e interagisce con i personaggi da lui architettati, sia attivamente, intessendo un rapporto paradossale con don Fulgencio ad esempio, sia come narratore, motivando o schernendo i pensieri dei suoi stessi personaggi. Nel "Prólogo a la primera edición" (Unamuno, 2002: 25-30) e nel "Prólogo-epílogo a la segunda edición" (Unamuno, 2002: 31- 38), ad esempio, agendo nei termini della finzione autobiografica, si preoccupa di fornire tutta una serie di commenti metaletterari sui vari personaggi della narrazione quasi come se quest'ultimi, come sostiene Bárbara Parys, essendo atemporali, si trovassero all'interno di una dimensione parallela attendendo la nascita di una trama da svolgere, o come se vivessero al di fuori del testo, all'interno della loro realtà fittizia in cui continuano a vagabondare.

Los personajes, como son atemporales, están dentro de una dimensión atemporal infinitamente realizando las tareas que se les indican en sus textos. No obstante, como la novela ya se había acabado, sus tareas no se concluirán nunca, puesto que no hay más trama que puedan realizar. Los personajes siguen con su vida fuera de texto dentro de su realidad ficticia, por lo que el hecho de seguir queriendo escribir el tratado, pero no haberlo terminado aún, no es consecuencia de una condición atemporal de personaje, sino de su vaguería. (Parys, 2022: 90)

In ogni caso, tornando al focus principale di questa sezione della tesi, è possibile denotare come i protagonisti del romanzo, inclusi quelli femminili, siano grottescamente scherniti e commentati dall'autore in questa sua incursione metaletteraria, nella quale Unamuno si rivolge a sé stesso in terza persona.

Todas estas y otras aberraciones de su espíritu, que por no recargar este juicio pasamos en silencio, le han llevado al señor Unamuno a producir una obra como ésta, que es, lo repetimos, una lamentable, lamentabilísima equivocación. Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla. El don Avito nos hace sufrir una decepción, pues cuando todo hace suponer que impondrá un severo régimen pedagógico a su hijo, nos encontramos con que es un pobre imbécil que le tupe de cosas de libros, pero

dejándole hacer, y que se entrega al don Fulgencio sin advertir las mixtificaciones de éste. De Marina vale más no hablar; el autor no sabe hacer mujeres, no lo ha sabido nunca. De buena gana nos detendríamos en analizar al don Fulgencio, que es acaso la clave de la novela; pero el autor mismo nos lo ha descubierto, descubriendo a la par otras cosas que mejor estarían ocultas, cuando en la última entrevista que el grotesco filósofo tiene con Apolodoro le habla del erostratismo. (Unamuno, 2002: 27-28)

Nel “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30), dunque, è anche possibile rintracciare un piccolo accenno al personaggio di Marina che, in quanto intriso di significato, si riferisce a tutte le donne che parteciperanno attivamente alla narrazione: “De Marina vale más no hablar; el autor no sabe hacer mujeres, no lo ha sabido nunca” (Unamuno, 2002: 28). Anche in questo caso, considerando l’intervento metaletterario dell’autore come un atto di autofinición, è vantaggioso fare riferimento al duplice piano di comprensione delle figure femminili prima impiegato. Superficialmente, questo commento di Unamuno, da intendere nei termini della finzione letteraria, ci indirizza verso la concezione della donna più volte sostenuta da Avito, che la considera la cornice dell’azione dell’uomo e, in quanto tale, non necessita di specifiche caratterizzazioni. Seguendo tale linea interpretativa, le parole dell’autore sembrano essere l’eco delle teorizzazioni sessiste di Avito: il personaggio ritiene che la bellezza femminile sia l’apice della stupidità umana che rende la donna una “materia” estremamente illogica, che deve essere “educata” con grande difficoltà. Analizzando più a fondo l’intervento metaletterario di Unamuno, specialmente la seconda parte, la mimesi dell’autore rispetto al personaggio di Avito avviene fingendo una sorta di incapacità nel creare personaggi femminili. Questa finta e paradossale ammissione di colpa, se inserita nell’ampio quadro narrativo di *Amor y pedagogía*, assume un significato tutt’altro che banale: la finzione di questa inadeguatezza dell’autore è speculare a quella che Avito mostra nella narrazione quando si scontra con il vero significato della vita basato sul sentimento e l’amore, di cui Marina è il principale sostenitore. Un esempio dell’incapacità di Avito nell’adeguare la propria persona verso gli istinti che si generano dall’innamoramento, incapacità che viene replicata e richiamata nella finta inadeguatezza nel creare personaggi femminili da parte dell’autore, espressa nel suo intervento metaletterario del “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30), è equiparabile al monologo di Avito successivo all’incontro con Marina.

‘¿Es que me ha vuelto tonto? – dícese Avito ya en la calle - ¡Buena manera de preparar a la futura madre del genio! ¿Qué pensaré de mí?’ Y llegado a casa: ‘ ¿Qué es lo que me ha pasado? , ¿cómo se llama? Sí. ¿Cómo se llama? Porque aquí está el nudo de la cuestión, en cómo se llame. Durmamos; durmiendo es como se digieren estas impresiones... ¡Tengo para mí que ha entrado en juego el Inconciente...! Démosele su parte... ¡A dormir!’ . Mete el amoroso informe bajo la almohada y se acuesta. Al despertar sabe ya de cierto que está enamorado de Marina; hácelo dicho el sueño. Desde las excelsas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos. (Unamuno, 2002: 48)

È possibile evidenziare, dunque, come in realtà le vere protagoniste di *Amor y pedagogía* siano le donne, capaci di amare, disilludere e ridicolizzare la sterile formalità dei personaggi maschili. Marina, addirittura, risolverà il conflitto centrale dell’opera, ovvero quello tra l’amore e la pedagogia, e sarà proprio la narrazione a sottolineare la superiorità della donna che, nonostante la profonda sofferenza sarà capace di compiere un ultimo sforzo di amore:

Al oírlo se levanta la Materia, y yéndose a la Forma se le coge de la cabeza, se la aprieta entre las manos convulsas, la besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: ‘¡Hijo mío!’.

- ¡Madre! – gimió desde sus honduras insondables el pobre pedagogo, y cayó desfallecido en brazos de la mujer. El amor había vencido. (Unamuno, 2002: 163)

Nel “Prólogo-epílogo a la segunda edición” (Unamuno, 2002: 31- 38), l’intervento metaleggerario di Unamuno si connota di una autofinición che presenta delle caratteristiche diverse rispetto a quelle trovate nel “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30). L’autore, scrivendo questo prologo trent’anni dopo la prima pubblicazione dell’opera, interagisce con il romanzo in maniera più personale, utilizzando la prima persona singolare, seppur le sue parole debbano sempre essere intese nel tentativo metaletterario di rompere la barriera della finzione romanzesca:

Y aún me resuena lo que hace más de treinta años le decía, con dejo y unto de lágrimas entrañadas en la voz, mi don Fulgencio Entrambosmares a mi pobre Apolodoro: ‘Vivir yo, yo, yo, yo... Pero haz hijos, Apolodoro, haz hijos’. Y me resuena, más dolorosamente aún lo que la pobre Marina, la Materia de este relato, le decía al desdichado Avito Carrascal: ‘¡Por Dios, Avito, por Dios! Fenómeno, no..., no..., no...’. Y debo pasar sobre otra tragedia íntima, entrañada. ¿Qué le importan al lector estas íntimas... cosas? (Unamuno, 2002: 31-32)

Nel tentativo di analizzare le caratteristiche del protagonista femminile di *Amor y pedagogía*, possiamo tenere in considerazione le parole di quell’Unamuno che si inserisce nel prima citato “Prólogo-epílogo a la segunda edición” (Unamuno, 2002: 31- 38) in uno slancio di autofinizione trent’anni dopo la pubblicazione dell’opera. Il commento metaletterario rivolto a Marina del Valle, seppur sempre breve e conciso, esprime un concetto leggermente diverso rispetto a quello proposto nel “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30), nonostante mantenga una certa vena ironica che lascia intendere uno specifico sottotesto.

Y me resuena, más dolorosamente aún lo que la pobre Marina, la Materia de este relato, le decía al desdichado Avito Carrascal: ‘¡Por Dios, Avito, por Dios! Fenómeno, no..., no..., no...’. Y debo pasar sobre otra tragedia íntima, entrañada. ¿Qué le importan al lector estas íntimas... cosas? (Unamuno, 2002: 32)

Nel “Prólogo-epílogo a la segunda edición” l’intervento metaletterario di Unamuno esprime una sorta di tristezza al ricordo di Marina, che combatte l’insensatezza della pedagogia rappresentata da quel “desdichado Avito Carrascal”. Come detto prima, tra i personaggi femminili, Marina del Valle è sicuramente una delle principali protagoniste e Unamuno affida a questa donna un ruolo importante nella narrazione. All’inizio dell’opera, però, la “Materia” di Marina del Valle è contrapposta a quella di un altro personaggio femminile: Avito Carrascal, infatti, si innamora prima di Leoncia, seguendo la linea teorica dell’amore deduttivo:

“Y tales caracteres en ninguna encarnan mejor que en Leoncia Carbajosa, sólida muchacha dólico-rubia, de color sano, amplias caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo, buen apetito y mejores fuerzas digestivas, instrucción variada, pensar libre de nieblas místicas, voz de contralto y regular dote. Avito ha puesto sus ojos en los de ella, por si éstos le dicen algo; pero Leoncia, a fuer de futura madre de genio futuro, no responde más que con la boca, y eso cuando se le pregunta”. (Unamuno, 2002: 45)

La descrizione di Leoncia rimarca le caratteristiche di una donna sana e, nonostante non vi sia alcun riferimento al suo carattere, possiamo immaginare un personaggio femminile dotato di una certa solidità e fermezza nel suo modo concreto di vedere le cose. A Leoncia si oppone Marina nella scelta della moglie ideale per Avito e queste due donne, seppur prive di qualsiasi caratterizzazione e personalità, saranno la causa di una profonda crisi esistenziale per il padre del futuro genio: questa prima questione intima del protagonista sottolinea l’importanza delle figure femminili che sono capaci di condizionare il destino e le decisioni degli uomini, dimostrando agli stessi la fragilità della loro logica di fronte alla naturalezza del sentimento illogico e istintivo. A riprova di ciò, la scelta iniziale di Avito cade verso Leoncia, in quanto donna solida e razionale che potrebbe costituire la moglie ideale in un matrimonio deduttivo, seppur Avito non rintracci alcun tipo di attrazione nei

suoi confronti. Questa scelta, esente da qualsiasi condizionamento emotivo, viene scardinata da Marina, personaggio femminile che genera un profondo sentimento nel cuore di Avito, attraendolo verso l'errore del matrimonio induttivo. Per comprendere a fondo la differenza che vi è tra le due donne è utile riportare la sezione della narrazione in cui viene esplicitata la distinzione tra il matrimonio deduttivo, a cui corrisponde una scelta razionale della sposa, e il matrimonio induttivo, conseguenza di un sentimento vero e irrazionale:

Porque es de saber, antes de proseguir nuestro relato, que los matrimonios pueden ser inductivos o deductivos. Ocorre, en efecto, con harta frecuencia, que rodando por el mundo se encuentra el hombre con un gentil cuerpecito femenino que con sus aires y andares le hiere las cuerdas del meollo del espinazo, con unos ojos y una boca que se le meten al corazón, se enamora, pierde pie, y una vez en la resaca no halla mejor medio de salir a flote que no sea haciendo suyo el garboso cuerpecito con el contenido espiritual que tenga, si es que le tiene. He aquí un matrimonio inductivo. En otros casos, acontece que al llegar a cierta edad experimenta el hombre un inexplicable vacío, que algo le falta, y sintiendo que no está bien que esté el hombre solo, se echa a buscar viviente vaso en que verter aquella redundancia de vida que por sensación de carencia se le revela. Busca mujer entonces y con ella se casa en matrimonio deductivo. Todo lo cual equivale a decir que, o ya precede la novia a la idea de casarse, conduciéndose aquélla a ésta, o ya el propósito del casorio nos lleva a la novia. Y el matrimonio del futuro padre del genio tiene que ser, ¡claro está!, deductivo. (Unamuno, 2002: 44)

È, dunque, evidente come i due personaggi femminili, che presentano caratteristiche fisiche opposte quasi a rimarcare la profonda differenza che vi è tra i sentimenti che provocano, sono i veri motori e protagonisti della narrazione data la loro incredibile influenza psicologica.

A tal proposito, la battaglia interna vissuta da Avito è estremamente profonda e, in realtà, condotta e gestita dall'influenza delle due donne, come chiaramente visibile nel seguente estratto:

Leoncia, la deductiva, la dólico-rubia de sano color, anchas caderas, turgente y levantado pecho, mirar tranquilo y buen apetito, de una parte, de la parte de encima, en las aguas de la ciencia envuelta, y de otra parte, Marina, la inductiva, por misteriosa ley de contraste braquimorena, sueño hecho carne, con algo de viviente arbusto en su encarnadura, y de arbusto revestido de fragantes flores, surgiendo esplendorosa de entre los fuegos del instinto, cual retama en un volcán. (Unamuno, 2002: 48)

La narrazione sottolinea questo contrasto esistenziale utilizzando due termini metaforici per descrivere la battaglia tra l'istinto e la ragione, distinguendo le "Materie" di Marina e Leoncia: "el elemento neptuniano" e "la neptuniana ciencia" (Unamuno, 2002: 48). Questa metafora rende vivida la battaglia psicologica che Avito Carrascal si trova ad affrontare e sottolinea come le questioni intime guidate dall'illogicità del sentimento siano in realtà la parte più consistente della trama: "Y se abre la única batalla que hasta hoy ha empeñado Avito en su conciencia. Es en ésta un terremoto; agítansele 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. 'Ha entrado en juego el Inconciente' se dice a cada paso". (Unamuno, 2002: 48).

Al fine di analizzare in maniera più particolareggiata la dimensione caratteriale di Marina del Valle, è utile riportare il commento di Julia Barella circa questo personaggio:

Marina, la madre, se eleva sobre sus metáforas, muy frecuentes en la caracterización de las figuras femeninas en la obra unamuniana: el sueño y la materia. El sueño que, como dice Ribbans, 'es una anticipación de la imagen de la niebla en la novelística posterior'⁹ (Ribbans, 1971: 92). La materia, que se identificará con la naturaleza, la espontaneidad vital y

el instinto. Marina, instinto, amor y ensoñación, influye en su hijo Apolodoro, al que bautiza en secreto con el nombre cristiano de Luis y colma de irracionales y continuos besos y caricias, mientras don Avito, el padre, la ciencia, procura ir imponiendo en su hijo una formación basada en la razón y en la objetividad¹⁰. Pero la influencia de la madre es definitiva. Al final también don Avito cae en los brazos de Marina, en los brazos de la ensoñación tratando de encontrar la paz en el vientre de la mujer-madre. Pierde don Avito la confianza en la ciencia, en el futuro, en el progreso y se refugia finalmente en la tradición. La novela termina cuando Marina besa la 'ardorosa frente' de su marido, mientras grita: '¡Hijo mío!', y él responde: ¡Madre!, añadiendo Unamuno. 'El amor había vencido'(p.163) ¹¹(Barella in Unamuno, 2002: 17-18).

Seguendo le interpretazioni di Julia Barella, possiamo evidenziare come Marina sia un personaggio che si muove all'interno di due dimensioni, rispettivamente quella del "sogno" e quella della "Materia". Secondo Ribbans, questa caratterizzazione del personaggio come donna perennemente assonata è l'anticipazione di quel mondo nebbioso e confuso che caratterizzerà la trama delle opere successive di Unamuno. Il termine "Materia", invece, come spiegato più volte, rappresenta la tipica descrizione che Avito Carrascal fa della donna, che è immaginata come esclusivamente immersa nell'istintività e nella naturalezza. Barella, inoltre, evidenzia come l'influenza materna sul figlio sia preponderante rispetto a quella del padre, resa indelebile dalla narrazione con l'impiego del nome cristiano Luis da parte di Marina nei confronti di Apolodoro all'insaputa di Avito. Per comprendere l'antitesi psicologica tra Avito e Marina, è interessante riflettere sulle parole di R. Díaz- Peterson, il quale sottolinea come per Unamuno la figura maschile sia associabile all'inutilità della dottrina ecclesiastica in riferimento all'educazione. Secondo Peterson, questo dualismo è riconducibile ad un evento della vita di Unamuno, ovvero la morte del padre quando aveva solo sette anni: l'ultimo ricordo del padre dell'autore, impegnato in una ridondante e superflua conversazione in francese con un suo amico, fece comprendere ad Unamuno l'inutilità del linguaggio dottrinale. Questo ricordo, come sostiene Olson, ha creato l'immagine del padre come un "logos desencarnado, borrosa memoria de una forma sin sustancia... por la misma vacuidad semiótica del lenguaje con que el recuerdo se asociaba (Olson, 1970: 654)." Ritornando al personaggio di Marina del Valle,

⁹ "La figura de la madre es también la metáfora de la intrahistoria para el Unamuno contemplativo. Se ha ablado de un complejo maternal en don Miguel. En Amor y pedagogía vemos cómo el joven Apolodoro se sorprende del parecido entre Clarita y su madre. De todos es conocida, además, la relación que Unamuno confesó tener con su mujer, a la que consideraba el refugio y el complemento pasivo del varón" (Aguinaga e González Egido in Barella, 2002: 21).

¹⁰ "Como dice R. Díaz- Peterson, 'lo masculino ha sido con frecuencia para Unamuno símbolo de la Escolástica, no sólo por ser ésta una ciencia abstracta – separada de la dimensión horizontal de la naturaleza -, sino por encontrarse sobre todo en manos de un mundo masculino y clerical' (Díaz- Peterson, 1982: 549-560). Para comprender mejor la oposición dialéctica de las figuras del padre y de la madre en la psicología unamuniana es útil acudir a un importante suceso en la biografía de don Miguel: la muerte de su padre, cuando él sólo tenía seis años. Unamuno cuenta que se le quedó grabada en la memoria la imagen de su padre hablando en francés con un amigo; en este acto, dice, se le reveló el misterio del lenguaje, de los lenguajes. Este recuerdo, como dice Olson, creó la imagen del padre como un 'logos desencarnado, borrosa memoria de una forma sin sustancia... por la misma vacuidad semiótica del lenguaje con que el recuerdo se asociaba' (Olson, 1970: 654)" (Barella in Unamuno, 2002: 21).

¹¹ "Este episodio final rememora, sin duda, el intenso momento biográfico que recuerda Unamuno en *Cómo se hace una novela*: 'Mi verdadera madre, sí. En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio, en las garras de Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternas, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: '¡Hijo Mío!'. Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mi hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconsciencia divina, de eternidad'"(Barella in Unamuno, 2002: 21-22).

Barella richiama l'epilogo della narrazione quando la madre, dopo aver guidato il figlio nella dimensione del sonno perenne, accoglie suo marito tra le braccia in una sorta di slancio materno. Secondo Barella, questa sezione della narrazione è ancora una volta riconducibile ad un episodio della vita di Unamuno inserito all'interno della sua opera *Cómo se hace una novela*: "Mi verdadera madre, sí. En un momento de suprema, de abismática congoja, cuando me vio, en las garras de Ángel de la Nada, llorar con un llanto sobrehumano, me gritó desde el fondo de sus entrañas maternales, sobrehumanas, divinas, arrojándose en mis brazos: '¡Hijo Mio!'. Entonces descubrí todo lo que Dios hizo para mí en esta mujer, la madre de mi hijos, mi virgen madre, que no tiene otra novela que mi novela, ella, mi espejo de santa inconsciencia divina, de eternidad (Unamuno, 1977: 83)". Infine Barella, riportando le riflessioni di Aguinaga e González Egido, evidenzia un'ulteriore specularità tra la biografia di Unamuno e la trama di *Amor y Pedagogía*: il complesso materno riconducibile al rapporto che Unamuno confessava di avere con la moglie, che considerava il rifugio e il complemento passivo del maschio, si traduce nella narrazione in quell'uguaglianza e analogia comportamentale tra i personaggi di Marina e Clarita, dichiarata da Apolodoro. Questa sovrapposizione dei due personaggi femminile è sintomo di una somiglianza caratteriale tra Marina e Apolodoro: il giovane spesso ragiona e analizza la sua vita facendo affidamento a quello schema logico e razionale che ha appreso da suo padre, ma in realtà è distante da quei freddi meccanismi della pedagogia e segue il suo istinto e le sue emozioni. Il seguente estratto che certifica quella somiglianza tra Clarita e Marina, è anche la dimostrazione di come Apolodoro a differenza del padre non fugga dal confronto con il suo subconscio seppur scosso e impaurito dall'irrazionalità dei suoi istinti.

Y piensa en su madre y se le va el alma al pensar en ella. Y bajito, muy bajito, en silencio casi, le susurra al oído del alma el demonio familiar: "¿No has notado cómo se parece Clarita a tu madre?". (Unamuno, 2002: 125)

Questo estratto ci dà la possibilità di introdurre l'ultima donna o, per meglio dire, ragazza di questa serie di personaggi femminili in *Amor y pedagogía*: Clarita. Ritornando sulla specularità con il personaggio di Marina del Valle, è interessante evidenziare, come già segnalato in precedenza, un'analogia anche tra le modalità di espressione dell'amore di Avito e Apolodoro. Tutti e due si impegnano nella scrittura di una lettera d'amore che visualizzano come una sorta di esposizione contrattuale dei loro sentimenti, seguendo quella logica tipica della "Forma". Il risultato del loro impegno non sarà però il medesimo in quanto, Clarita, a differenza di Marina, negherà ad Apolodoro la possibilità di un amore corrisposto.

Sepáranse, y apenas separados se pone Clarita, cándidamente, a contestar a Federico. Y piensa: 'me gusta ese chico y presenta la cuestión muy clara; quiere que despache a Apolodoro para tomarle a él. Apolodoro, ¡pobrecito! ¡Es tan bueno, tan infeliz! ¡Me quiere tanto! Y yo ¿le quiero? Y ¿que es eso de querer? ¿Que será eso que llaman querer? No, no está bien hecho despacharle así, después de haberle admitido, pero... ¿por qué no está bien hecho? Ellos nos dejan por otra cuando esta otra les gusta más; ¿hemos de ser nosotras menos que ellos? Y el otro, ¿me gusta más acaso? A papá no le hace mucha gracia Apolodoro, le parece algo estafalario, pero... ¡es tan bueno!, ¡tan infeliz!, ¡me quiere tanto! Federico es más elegante, parece más listo, es menos raro, es más... En fin, allá ellos, que lo arreglen; le diré a Federico que sí y que no, que estoy comprometida, pero que no estoy comprometida, y no le daré esperanzas ni se las quitaré tampoco. Y luego que riñan ellos y a ver quien puede más; que será Federico, de seguro ... Me parece más hombre.' (Unamuno, 2002: 133-134)

Questo monologo fornisce alcuni spunti sul personaggio di Clarita e, soprattutto, ci fornisce la prospettiva e il giudizio della ragazza nei confronti di Apolodoro. Dopo una breve e involontaria conversazione con il futuro genio, Clarita si dedica volentosa alla scrittura di una lettera amorosa nei confronti dell'uomo di cui è realmente innamorata: Federico. Quest'ultimo vuole

dichiaratamente eliminare Apolodoro dalla competizione amorosa, così da potersi impegnare in una relazione con la giovane donna. È interessante come nella narrazione il contrasto tra i due giovani pretendenti venga rappresentato come un grottesco duello cavalleresco condito da burleschi giochi di parole e da argomentazioni sessiste esposte da Federico come “el derecho de primer ocupante”, alle quali l’ingenuo Apolodoro non è in grado di controbattere:

- ¿Queremos?
- ¡Sí, la queremos usted... y yo!
- ¿Y usted?
- ¡Sí, yo!
- ¿Usted?
- Sí, yo; y la cosa es clara, amigo Carrascal. Usted la quiere, yo la quiero, ella es querida por los dos y decide entre ambos...
- Pero...
- Sí, hombre, sí, que no reconozco aquí el derecho de primer ocupante o pretendiente a ocuparla, y que aspiro también, como usted, a la posesión de Clarita. Simple cuestión de concurrencia.
- Es que...
- Es que no tiene usted y ella celebrado ningún contrato y no sé por qué, aunque estén ustedes en relaciones, no he de intentar yo romperlas.
- Pero, ¿en tal concepto la tiene usted?
- Hombre usted me es útil, me ha preparado el terreno, la ha aficionado a tener novio, es mi precursor. (Unamuno, 2002: 129-130)

Questa apparente mancanza di carattere determinata da quell’attitudine al sentimento vero e genuino di Apolodoro appreso dall’amore della madre fa sì che egli non sia la prima scelta di Clarita, che attribuisce, invece, alla brutale mascolinità di Federico un’accezione positiva (“Me parece más hombre”), nonostante la giovane donna provi una forte compassione nei confronti di Apolodoro, destinato ad una vita infelice. È interessante, poi, come Clarita in uno slancio di orgoglio femminile sottolinei il proprio diritto di poter scegliere liberamente il proprio amante: questa affermazione mette in evidenza la modernità della donna che è sicuramente estranea a quella concezione di “Materia” incapace di prendere decisioni importanti. Seguendo questo spirito femminista, Clarita dichiara che sta ai due uomini risolvere la questione, seppur consapevole del netto vantaggio di Federico.

Ellos nos dejan por otra cuando esta otra les gusta más; ¿hemos de ser nosotras menos que ellos? Y el otro, ¿me gusta más acaso? A papá no le hace mucha gracia Apolodoro, le parece algo estafalario, pero... ¡es tan bueno!, ¡tan infeliz!, ¡me quiere tanto! Federico es más elegante, parece más listo, es menos raro, es más... En fin, allá ellos, que lo arreglen; (Unamuno, 2002: 134)

È evidente come la natura ingenua del sentimento del giovane non abbia un grande potere attrattivo su Clarita, che spesso si sente quasi soffocata dalle dimostrazione di amore che riceve dal futuro genio. La seduzione applicata da Apolodoro, infatti, riproduce la sterilità dell’educazione che ha ricevuto, in quanto le sue parole sono ridondanti e prive di sostanza: “- Tú, tú eres la verdadera Pedagogía, mi pedagogía viva, mi pedagogía- y se le acerca. – No me pongas ese nombre tan feo...” (Unamuno, 2002: 132). La scelta di Clarita cadrà su Federico e, come già sappiamo, questo evento sarà una delle motivazioni del suicidio di Apolodoro. In riferimento a tale episodio, questa breve conversazione tra Apolodoro e Clarita è assolutamente emblematica: nell’ultimo monologo antecedente la morte del giovane, le parole di Apolodoro si rivolgono alla tanto amata Clarita, alla quale augura di incontrare un uomo che possa amarla senza fare affidamento alla pedagogia.

2.3 La narrativa “vivípara”

All’inizio del Novecento, Miguel de Unamuno espone la teoria della cosiddetta narrativa “vivípara” o “vivíparismo” anche per spiegare la novità del suo romanzo *Amor y pedagogía* del 1902. Sinteticamente, questa tecnica narrativa è accostabile al rifiuto dell’impalcatura scenica del romanzo da parte di Unamuno, che rompe sistematicamente l’illusione della realtà letteraria, relazionandosi costantemente con il lettore in maniera ironica e paradossale. Un esempio lampante di questo nuovo modo di interpretare il romanzo in *Amor y pedagogía* sono le sezioni intitolate “Prólogo a la primera edición” e “Prólogo-epílogo a la segunda edición”: in queste parti del romanzo Unamuno, utilizzando la tecnica dell’autofinición, rompe la barriera della finzione letteraria. Nel “Prólogo-epílogo a la segunda edición”, fingendo un intervento metaletterario in prima persona, avvenuto trent’anni dopo la pubblicazione, l’autore interagisce con il ricordo dei suoi personaggi. Nel “Prólogo a la primera edición”, invece, riferendosi a se stesso in terza persona, fornisce anche un’interessante spiegazione della narrativa “vivípara” di *Amor y pedagogía*: “Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla”(Unamuno, 2002: 28). Unamuno, dunque, propone un nuovo stile di romanzare in cui i personaggi non sono altro che burattini al servizio dell’autore in un rapporto che frantuma la barriera della finzione letteraria, opponendosi al realismo ottocentesco caratterizzato da una narrazione oggettiva della realtà per mezzo di un narratore onnisciente. Questa interpretazione della letteratura unamuniana, infatti, si rivela essere diametralmente opposta a quella degli scrittori cosiddetti “ovípari”, ovvero autori che propongono un approccio realistico e privo di interventi metaletterari.

Víctor Cantero García fornisce anche specifiche informazioni circa la creazione del saggio “A lo que salga” (1904), nel quale Unamuno si definisce scrittore “vivíparo” e differenzia il suo stile letterario da quello degli autori “ovípari”: “Cuando Miguel de Unamuno comenta en su ensayo ‘A lo que salga’ (1904), a propósito de la gestación de su novela ‘Paz en la guerra’ (1897), que primero escribió una narración breve y al darse cuenta de que podía servirle de núcleo o embrión para una obra mayor se dio a la tarea de estudiar la última Guerra Carlista y el bombardeo de Bilbao y de hacer anotaciones sobre el paisaje de Vizcaya y el carácter de sus habitantes, se está definiendo como un escritor vivíparo (García, 2019: 88)”. Sostanzialmente, dopo lo studio dell’ultima guerra Carlista, il bombardamento di Bilbao e l’osservazione del paesaggio della Biscaglia, Miguel de Unamuno commenta nel suo saggio “A lo que salga” (1904) la gestazione del suo romanzo “Paz en la Guerra” (1897), basato su alcuni degli argomenti prima citati che, dunque, si configura come il punto d’inizio del passaggio a quella che verrà poi definita la narrativa “vivípara”. Questo romanzo del 1897 ci indirizza a livello cronologico e concettuale al “Prólogo-epílogo a la segunda edición” di *Amor y pedagogía*, in cui Unamuno rimarca il suo impegno nel distanziarsi dagli scrittori “ovípari” (o realisti) proprio a partire dall’opera “Paz en la guerra”.

A esta novela precedió otra de las mías, que fue Paz en la guerra, relato histórico de la guerra civil carlista de 1874, y le siguieron otras ya en tono distinto. De éstas que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público - no de nuestro pueblo - llamé en un momento de mal humor, nivolas. Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad. Y he seguido desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor, la visiones de estas ‘profundas cavernas del sentido’. (Unamuno, 2002: 32)

Analizzando questa sezione del “Prólogo-epílogo a la segunda edición” è possibile fare emergere una serie di passaggi fondamentali in queste prime istanze della letteratura proposta da Miguel de Unamuno: grazie a questa sorta di commentario dell’autore inserito nel prologo-epilogo della seconda edizione è possibile evidenziare il passaggio da un primo stile letterario realista, accostabile ad esempio al genere del romanzo storico, ad un approccio più vicino a quello che Unamuno stesso definisce stile “vivíparo”, condito di interventi metaletterari da parte dell’autore che rompono sistematicamente l’illusione della realtà romanzesca. Unamuno rimarca questo passaggio evidenziando come dall’ opera intitolata “Paz en la guerra” (1897), romanzo realista di carattere storico frutto di una gestazione “ovípara”, è passato alla scrittura di opere di tutt’altro tono: “A esta novela precedió otra de las más, que fue Paz en la guerra, relato histórico de la guerra civil carlista de 1874, y le siguieron otras ya en tono distinto” (Unamuno, 2002: 32). È interessante, poi, analizzare la definizione che Unamuno attribuisce a questa nuova forma stilistica e a questo rinnovato approccio letterario, che certamente rientra nel più volte citato “vivíparismo”: “De éstas que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público - no de nuestro pueblo – llamé en un momento de mal humor, nivelas” (Unamuno, 2002: 32).

Questo commento deve essere sviscerato seguendo due linee di interpretazione che ci restituiscono due fondamentali caratteristiche del pensiero unamuniano: in primo luogo, è importante evidenziare come, nonostante l’autore sottolinei un’oculata distinzione tra la popolazione spagnola (“nuestro pueblo”) e i suoi lettori (“nuestro público”), definisce quest’ultimi come affetti da una terribile pigrizia mentale: “De éstas que para dar asidero a la terrible pereza mental de nuestro público - no de nuestro pueblo” (Unamuno, 2002: 32). Questa “terrible pereza mental” si configura come la diretta causa di quella crisi degli ideali della Spagna di fine Ottocento che portò alla cosiddetta “crisis de fin de siglo”. Seguendo ideali perfettamente in linea con il movimento del Regeneracionismo sostenuto dalla Generación del ’98, l’autore sarà, infatti, uno dei principali promotori della riflessione circa le condizioni di arretratezza della Spagna rispetto al panorama europeo, sognando una rigenerazione sociale che trovi negli intellettuali i pilastri della rinascita. In tal senso, l’accusa mossa da Unamuno nei confronti dei suoi lettori definendoli come affetti da una certa pigrizia mentale, è la dimostrazione di quella volontà dello scrittore di spronare il popolo spagnolo. In secondo luogo, è interessante analizzare il termine che Unamuno attribuisce al prodotto che nasce del suo nuovo modo di scrivere riconducibile al “vivíparismo”: “nivelas”.

«Nivola» es el neologismo creado por Unamuno que emplea para presentar un nuevo género literario alejado de la novela convencional. Bajo este término, desarrolla, en forma de relato ficcional, el concepto de «realidad íntima» que es su forma de entender la realidad, contraria a toda corriente racionalista. Con esta invención, pretende burlarse de la crítica, de los editores o del lector que entienden la novela exclusivamente bajo las directrices de la novela realista. Unamuno denomina a la mayoría de sus relatos nivelas y, al hacerlo, propone otra manera de novelar que se distancia del realismo de fin de siglo y que se adhiere a la novela modernista o pre-vanguardista. Son así nivelas: Nuevo mundo, Amor y pedagogía, Niebla, Abel Sánchez, La tía Tula, Tres novelas ejemplares y un prólogo, La novela de don Sandalio jugador de ajedrez o *Cómo se hace una novela*. La particularidad del artefacto creativo de la nivola reside en su naturaleza paradójica la cual se compone de dos posiciones mutuamente opuestas a la par que fusionadas, una en el proceso creativo de la nivola, y la otra en el objetivo último de Unamuno. (Sánchez de las Cuevas, 2023: 204)

Questo neologismo, dunque, viene creato da Unamuno per presentare un nuovo genere letterario lontano dal romanzo convenzionale. Con questo termine sviluppa, sotto forma di racconto di finzione, il concetto di “realtà intima”, contrario a tutte le tendenze razionaliste tipiche dell’“ovíparismo”. In un certo senso, questo termine viene impiegato da Unamuno come una sorta di manifesto che dichiara l’esplicito allontanamento dalle linee guida del romanzo realista e, in

maniera complementare, l'avvicinamento in termini letterari delle sue "nivolas" ad un altro modo di romanzare che aderisce ai nuovi dettami del movimento modernista o pre-avanguardista. Sánchez de las Cuevas individua questo nuovo paradigma letterario della produzione unamuniana nelle seguenti opere: *Nuevo mundo*, *Amor y pedagogía*, *Niebla*, *Abel Sánchez*, *La tía Tula*, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, *La novela de don Sandalio jugador de ajedrez* e *Cómo se hace una novela*. Sánchez de las Cuevas sottolinea, inoltre, che la particolarità dell'artefatto creativo della "nivola" risiede nella sua natura paradossale, che si compone di due posizioni reciprocamente opposte ma fuse, una nel processo creativo della "nivola" e l'altra nel fine comunicativo di Unamuno: il risultato, come già sappiamo, è che i personaggi unamuniani, di frequente inermi e non dotati di una forte personalità, servono esclusivamente ad espletare una funzione comunicativa, configurandosi come artifici letterari senza alcuna pretesa mimetica. Ritornando all'estratto del "Prólogo-epílogo a la segunda edición", è utile visionare la descrizione di Unamuno rispetto a questo nuovo apparato teorico che l'autore vuole applicare alle sue "nivolas", includendo anche *Amor y pedagogía*: "Relatos dramáticos acezantes, de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad. Y he seguido desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor, la visiones de estas 'profundas cavernas del sentido'" (Unamuno, 2002: 32). Dall'analisi del commento dell'autore è possibile fare emergere tre deduzioni in riferimento a quelle che sono le linee tematiche e stilistiche di ciò che abbiamo più volte definito "vivíparismo". Innanzitutto, nel definire questo nuovo modo di intendere il romanzo, Unamuno utilizza una terminologia alquanto emblematica: "realidades íntimas". Questo modo di definire le nuove tematiche della "nivola" ci rimanda ad un altro estratto del "Prólogo-epílogo a la segunda edición", citato in riferimento all'analisi del personaggio di Marina del Valle.

Y me resuena, más dolorosamente aún lo que la pobre Marina, la Materia de este relato, le decía al desdichado Avito Carrascal: '¡Por Dios, Avito, por Dios! Fenómeno, no..., no..., no...'. Y debo pasar sobre otra tragedia íntima, entrañada. ¿Qué le importan al lector estas íntimas... cosas? (Unamuno, 2002: 32).

Possiamo, dunque, rimarcare l'ironia nelle parole di Unamuno poiché il lettore, in maniera antitetica alla costatazione dell'autore, deve essere estremamente interessato alle questioni intime come, ad esempio, l'amore, protagonista assoluto della narrazione che, a questo punto, potremmo definire perfettamente in linea con i dettami della "nivola" immersa nella concezione del "vivíparismo". In secondo luogo, Unamuno prende le distanze dagli stilemi del romanzo realista che, secondo le teorizzazioni dell'autore, fanno affidamento ad una sterile concezione della letteratura accostabile all'"ovíparismo". Sostanzialmente l'autore, nei romanzi successivi a "Paz en la guerra" (1897), non condividerà più quello sterile realismo che veicola un romanzare distaccato e oggettivo che non comunica quella verità profonda: "realismos en que suele faltar la verdadera" (Unamuno, 2002: 32). Infine, Unamuno fornisce un'approfondita argomentazione rispetto a quelle che sono le tematiche che restituiscono una certa veridicità comunicativa: "Y he seguido desarrollando con más sosiego acaso, pero no con menos dolor, la visiones de estas 'profundas cavernas del sentido'" (Unamuno, 2002: 32). La narrazione che vale la pena esporre è, dunque, quella che si interessa della drammatica realtà della personalità dell'uomo, immersa nel sentimento, nell'emozione e nell'istinto sempre in lotta con il pragmatismo, la razionalità e la forma. In questo scenario, *Amor y Pedagogía* si configura, dunque, come una delle prime espressioni letterarie della narrativa "vivípara" e della "nivola", tecniche letterarie che permetteranno a Miguel de Unamuno di creare narrazioni ricche di significato, immerse nella ricerca del senso della vita. Le sfide esistenziali dei personaggi espressione di quella investigazione sul vero significato dell'esistenza, i molteplici interventi metaletterari

dell'autore eseguiti per mezzo della tecnica dell'autofinición e la mancanza delle lunghe descrizioni tipiche del realismo per lasciare spazio ai dialoghi e ai lunghi monologhi sono tutti elementi che ci permettono di inserire *Amor y Pedagogía* nella schematizzazione della narrativa "vivípara". Lo scherno unamuniano dei grotteschi modelli pedagogici che trovano le proprie radici nello Scientismo, nel Positivismo e nel Modernismo nasconde in realtà un'importante sperimentazione letteraria da parte di Unamuno, che per mezzo di quest'opera inizia ad impiegare un nuovo modo di romanzare che va oltre la superficie della realtà e pone ad una società atrofizzata degli interrogativi che possano risvegliarla.

Capitolo 3: La critica al progresso e le sfide esistenziali dei personaggi in *Amor y Pedagogía*

3.1 La critica allo "scientismo" e ai formalismi didattici di fine secolo

Amor y pedagogía è un'opera che, impiegando tecniche narrative che fanno riferimento ad un nuovo modo di intendere il romanzo, veicola una serie di messaggi che Miguel de Unamuno intende comunicare ai suoi lettori, specialmente a quelli della sua stessa generazione. Il termine "generazione", seppur con un'accezione diversa da quella generalmente intesa dal sostantivo che fa riferimento a degli individui approssimativamente riconducibili allo stesso anno di nascita, ci rimanda al movimento della Generación del '98, alla quale Unamuno partecipa rimarcando il suo impegno sociale indirizzato alla rinascita di una Spagna decadente. Questa risposta degli intellettuali all'arretratezza della Spagna mostra un carattere che potremmo definire quasi filosofico, in quanto promuove il nuovo modo di pensare del Modernismo come una soluzione alla perdita delle colonie, il progressivo affievolirsi degli ideali della Restaurazione e il malfunzionamento della politica spagnola, come evidenzia Montserrat Herrero:

La vejez del ideal de una España gloriosa es lo que en lo más profundo produce la crisis del 98. Una crisis, es siempre un momento histórico en el que las respuestas a las cuestiones fundamentales de la existencia individual y colectiva se han hecho viejas, han caducado y aún no se han encontrado las respuestas nuevas que regirán el curso futuro de la historia, personal o social. En ese sentido, una crisis es siempre hasta cierto punto una ruptura, no tanto temporal como "mental". Esto es también la crisis del 98, al parecer inducida por la pérdida de las últimas colonias de ultramar. La idea de España ha estado siempre en crisis en el "pensamiento español". Esto ha provocado que todo pensador español haya necesitado tematizar España, en un intento de dar una respuesta válida para sus contemporáneos, acerca de qué es exactamente esa realidad cultural e histórica en la que vive. Hasta tal punto, que se podría decir que, si en algún lugar existe de verdad España, es en la filosofía española. El pensamiento acerca de España de los noventayochistas no viene, por tanto, sino a continuar esa vieja tradición. Laín se aventura a decir en un reciente artículo publicado en ABC, la modernización de España, que considera la existencia de la generación del 98, "no como generación literaria, sino como un conjunto de españoles hondamente preocupados por la realidad de España, la crítica de su presente y la ensoñación de un hermoso futuro", entendiéndola, así, en el mismo sentido en el que la denominó Ortega en su famoso artículo de 'El imparcial'. Parece que lo verdaderamente importante de la generación es su preocupación por la cuestión española. Aunque, como decía, se halle en la tradición, la pregunta de este grupo de pensadores por España es, sin duda, más crítica que las anteriores, quizás porque se hace desde una perspectiva histórica más amplia y porque nace, a mi juicio, como reacción al periodo más "glorioso" de nuestro pasado. Como noventayochistas me refiero, aunque la discusión sobre quienes forman parte de la generación del 98 puede ser larga, a un grupo pequeño de pensadores, aquellos que vivieron más inmediatamente el desastre exterior, la pérdida de las últimas colonias; y el interior, la decrepitud de la vida política española, es decir, el apagamiento progresivo del régimen canovista de la restauración, el desencanto del régimen parlamentario español. (Herrero, 1998: 269-270)

Volendo sintetizzare le parole di Montserrat Herrero, potremmo dire che la crisi spagnola corrisponde ad un momento storico in cui, se da un lato gli ideali e i movimenti filosofici e politici risultano obsoleti alla società della fine dell'Ottocento, dall'altro le risposte alle domande fondamentali dell'esistenza individuale e collettiva che regoleranno il corso futuro della storia non si sono ancora affermate in maniera chiara e distinta. Seguendo la logica di questa analisi, Montserrat Herrero definisce una crisi che si configura non tanto come una rottura che trova le proprie radici nella dimensione storica, bensì in quella "mentale", proponendo una reazione ideologica, politica e sociale. Questa definizione ci orienta verso un'osservazione della crisi del '98 che deve confrontarsi con due diversi piani di comprensione: apparentemente, la Generación del '98 manifesta un malcontento sociale indotto da uno specifico avvenimento storico, ovvero la

perdita delle ultime colonie d'oltremare. In realtà, l'idea di Spagna è sempre stata in crisi nella percezione generale di una società che iniziava a confrontarsi con il resto del mondo, producendo la necessità di ogni pensatore spagnolo di tematizzare la Spagna, nel tentativo di dare una risposta valida ai suoi contemporanei su quali fossero le problematiche e le relative soluzioni di questa realtà culturale e storica. Questo impegno sociale degli intellettuali, secondo Montserrat Herrero, è certamente ispirato ad una profonda tradizione che trova le sue radici nella filosofia, al punto che la Generación del '98 non fa altro che proseguire sui binari di questa concezione filosofica.

È necessario specificare che questa nuova corrente filosofica e ideologica porta con sé difetti e delle superficialità, che saranno poi oggetto di discussione per Miguel de Unamuno in *Amor y Pedagogía*. Sinteticamente, l'opera riflette su quattro estensioni teoriche del Modernismo nella società, specialmente per quanto riguarda il settore dell'istruzione e della pedagogia, considerate dall'autore insensate e superficiali: in primo luogo, nei termini della letteratura e non solo, l'attitudine modernista predilige la forma rispetto al contenuto. Questa sorta di devianza rintracciabile in questa nuova visione ideologica degli inizi del Novecento è espressa nella narrazione di *Amor y pedagogía*, ad esempio, nel contrasto che si genera tra i personaggi femminili, definiti "Materia" in quanto concentrati sul vero contenuto della vita, e i personaggi maschili, definiti "Forma" in quanto esclusivamente interessati alla messa in pratica di grotteschi sistemi teorici privi di sostanza. In tal senso, la predominanza e l'apparente superiorità nella narrazione delle teorie pedagogiche di Avito Carrascal, basate su sterili formalizzazioni del pensiero modernista, rispetto al naturale sistema educativo di Marina, basato sull'amore, non è espressione di una visione maschilista di Miguel de Unamuno bensì un'ironica caricatura di quei formalismi didattici di fine secolo che, trascurando la vera natura dell'essere umano, considerano quest'ultimo una macchina da migliorare grazie al progresso scientifico e tecnologico. Nel caso di *Amor y pedagogía*, Apolodoro, grazie all'intervento e alla sperimentazione scientifica di una raffinata pedagogia, dovrebbe trasformarsi, secondo le grottesche teorizzazioni del personaggio caricaturale di Avito Carrascal, in una sorta di dispositivo all'avanguardia privo di sentimenti e umanità: un genio che non cada nell'inganno dell'amore. Addentrandoci nella critica unamuniana all'ideologia modernista basata sulla scienza e sul progresso emerge un ulteriore ingombrante difetto schernito a più riprese nel romanzo e definito da Julia Barella come la "mania della classificazione".

De lo que verdaderamente se burla Unamuno es de los científicos y pedagogos separados de la vida, que luchan por clasificar lo inclasificable, que creen captar con sus métodos y fórmulas el secreto de la vida, alejándose cada vez más de ella. Para Unamuno, la verdad es experiencia más que conocimiento, vida más que acumulación de datos y saberes enciclopédicos. La verdad es una de las constantes preocupaciones de sus obras, en todas aparece de alguna manera, desde el drama *La venda* (1899), hasta *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Con mucha frecuencia se preguntará qué es la verdad y, al no encontrar respuesta, volverá a preguntarse, como el personaje de *Amor y pedagogía*: '¿Hay acaso mayor mentira que la verdad? ¿No nos está engañando? ¿No está engañando la verdad nuestras más genuinas aspiraciones?' (p.88). *Amor y pedagogía* responde a una serie de planteamientos muy de moda en la época: por eso sus ataques, sus burlas y la crítica que hace de ciertos presupuestos científicos y actitudes filosóficas no deben llevarnos a suponer que es una novela de tesis. Unamuno se divierte, tal vez como pocas veces lo haya hecho, escribiendo sobre un tema muy cercano a sí mismo como persona y como profesional de la enseñanza, y también pintando unos personajes, casi caricaturas, que reflejan su entorno, un entorno español y también plenamente europeo. (Barella in Unamuno, 2002: 10-11).

Barella sottolinea come Unamuno, grazie ad una rappresentazione letteraria grottesca e caricaturale, si prenda gioco degli scienziati e i pedagoghi che si affannano a classificare l'inclassificabile, perseguendo quell'ossessione tipicamente modernista che predilige la forma al contenuto: gli intellettuali di questo nuovo panorama degli inizi del Novecento credono che i loro metodi e le loro formule catturino il segreto della vita, ma in realtà, in maniera analoga alla

narrazione che coinvolge il personaggio di Avito Carrascal, si allontanano sempre di più da essa. Barella evidenzia come per Unamuno la verità è da scovare nell'esperienza piuttosto che nella conoscenza, nella vita piuttosto che nell'accumulo di dati e di conoscenze enciclopediche. È interessante come sin dagli albori della letteratura di Unamuno emerge costantemente tale ricerca ostinata del vero significato. Barella rintraccia tale ricerca del senso della vita anche nei personaggi di *Amor y pedagogía* che, immersi nelle loro sfide esistenziali, producono deduzioni e ragionamenti che non sono altro che l'eco di quella continua indagine sulla vera essenza della vita che tanto interessa all'autore. In ogni caso, la contestazione di *Amor y pedagogía* all'approccio modernista volto alla classificazione in quanto incapace di fornire risposte esaustive alla ricerca del senso della vita si rivela essere perfettamente calato nel contesto storico contemporaneo all'autore e risponde a una serie di approcci molto in voga all'epoca: seguendo tale linea interpretativa, gli attacchi, lo scherno e le critiche di Miguel de Unamuno a certi presupposti scientifici e atteggiamenti filosofici non devono farci supporre che si tratti di un romanzo argomentativo, privo di ironia e gusto per il paradosso. Unamuno si diletta in maniera leggera e a tratti disimpegnata a scrivere di un argomento che gli è molto vicino come persona e come insegnante, dipingendo personaggi che riflettono l'ambiente spagnolo anche in paragone con quello europeo.

Un'altra estensione ideologica del Modernismo oggetto di critiche da parte di Unamuno nell'opera è sicuramente l'estrema fiducia degli intellettuali positivisti verso il progresso di carattere scientifico e tecnologico.

Unamuno aprende a desconfiar del progreso científico cuando se da cuenta de que éste no va acompañado de un progreso espiritual. Lo que busca es la salvación personal, liberarse como hombre de creencias exclusivamente racionalizadoras y dogmáticas, de doctrinas intelectuales que sólo intentan ordenar y clasificar el mundo, para huir de la sensación de vacío y de la proximidad de la nada. Por eso utiliza el título *Amor y pedagogía*, y por eso, como veremos, hará que triunfe el amor, porque para el Unamuno de principios de siglo, las clasificaciones y la excesiva racionalización sólo sirven para desplazar al hombre de la vida, para limitarle y coartar su libertad con rígidas fórmulas. A lo largo de la novela, vemos, una y otra vez, cómo se burla de las teorías pedagógicas de Spencer y del positivismo de Comte. (Barella in Unamuno, 2002: 8-9)

Sebbene inizialmente Unamuno aderisca a questo nuovo apparato teorico e ideologico che trova i suoi fondamenti nel positivismo, nella scienza e nella fede nel progresso scientifico, secondo Julia Barella, l'autore inizia ad interrogarsi sul vero significato di questa nuova stringente logica che dovrebbe teoricamente classificare e ordinare il mondo. L'autore, dopo una prima adesione veicolata principalmente da una grande voglia di rinnovamento ideologico, realizza che la spinta del Modernismo è semplicemente una fallace scorciatoia per evitare il confronto con quella mancanza di comprensione tipicamente umana dell'inconoscibile e dell'incomprensibile. È proprio da questa realizzazione personale di Unamuno che nasce un'opera come *Amor y pedagogía* che si configura, dunque, come una grottesca caricatura dei nuovi slanci teorici del Modernismo rintracciabili nelle teorie pedagogiche di Spencer e nel positivismo di Comte. A queste tematiche oggetto di critiche si lega, in maniera complementare, il concetto di scientismo, che fa della scienza il comune denominatore di tutte le discipline incluse le teorie evoluzionistiche, ignorando tutte le dottrine e le visioni di carattere umanistico, come sottolinea Alicia Villar Ezcurra:

La crítica de Unamuno al cientificismo ha de situarse en el ambiente del final del siglo XIX y comienzos del XX. Durante ese periodo, un conjunto de personalidades destacables, como Ramón y Cajal y Giner de los Ríos, contribuyeron al fomento de una actividad científica rigurosa e innovadora. Miguel de Unamuno también apoyó las nuevas ideas científicas de su época, como las teorías evolucionistas, que estaban dejando huella en todas las ciencias, también «en las históricas, políticas y morales». Calificó a Darwin como «uno de los hombres más grandes que el género humano ha producido», admiró a Ramón y Cajal y mantuvo correspondencia con algunos de los principales científicos españoles

de su tiempo, e incluso en alguno de ellos, como Ramón Turró, encontró un apoyo científico a sus propias tesis filosóficas. Al tiempo, durante aquella época ciertos intelectuales deslumbrados por los avances de las ciencias naturales, creyeron poder reducir todos los problemas a cuestiones biológicas o sociológicas. En ello influyó el auge del positivismo de Comte y también el de Spencer, que consideraba la evolución natural como clave de toda la realidad biológica y social. La tesis del progreso indefinido por medio de la ciencia y la técnica dio lugar a verdaderas exageraciones; de ahí que otros autores reaccionaran ante reduccionismo excluyente de cualquier otra forma de conocimiento. Entre ellos, se incluía a Unamuno que denunció los riesgos de una actitud científica que excluye o se cierra a cualquier otro tipo de saber. Dicho de otro modo, que «los únicos conocimientos válidos son los que se adquieren mediante las ciencias positivas». Esto es lo que don Miguel entendió por científicismo, que cuestionó por entender que era una especie de idolatría penetrada de dogmatismo e intolerancia. A partir de determinado momento, su crítica está presente en su obra de un modo transversal, pues Unamuno no quiso renunciar a plantearse el para qué de las cosas, su finalidad y sentido, ni quiso prescindir de una filosofía que busca formarse una concepción unitaria del mundo y de la vida y cuenta para ello con el sentimiento y la voluntad. Sin embargo, el joven Unamuno había admirado el positivismo y su evolución vital e intelectual en este punto es destacable. Se comprueba así y como él mismo advirtió que: «la íntima biografía de los filósofos» nos explica muchas cosas (Villar Ezcurra, 2015: 1035-1036).

La critica di Unamuno allo scientismo deve essere collocata nel contesto della fine del XIX e dell'inizio del XX secolo, ma, secondo Villar Ezcurra è importante sottolineare che Miguel de Unamuno inizialmente sostenne anche le nuove idee scientifiche del suo tempo, spinto da quella grande voglia del Regeneracionismo di ravvivare quella crisi delle idee che affliggeva la Spagna. L'autore fornì, infatti, un importante sostegno a personalità come Ramón y Cajal e Giner de los Ríos, i quali contribuirono a promuovere un'attività scientifica rigorosa e innovativa: Villar Ezcurra riporta anche una primordiale corrispondenza con Ramón Turró, nelle cui teorie Unamuno rintracciò un sostegno scientifico alle proprie tesi filosofiche. Ancora più significativo in tal senso fu la grande fiducia che in un primo momento Unamuno mostrò verso la teoria dell'evoluzione di Charles Darwin, teorie che stavano lasciando il segno in tutte le discipline, comprese quelle umanistiche, storiche, politiche e sociali. L'avvento del positivismo di Comte e di Spencer però, portarono ad una definizione totalizzante della realtà attraverso la scienza e la tecnologia, dando luogo a vere e proprie esagerazioni. Secondo Villar Ezcurra, questo è ciò che Miguel de Unamuno intendeva per scientismo, ovvero una sorta di riduzionismo della conoscenza per cui la stessa è raggiungibile esclusivamente attraverso l'impiego delle scienze positive. Unamuno denunciò i rischi di un atteggiamento scientifico che contestava come una sorta di idolatria permeata di dogmatismo e intolleranza.

Unamuno, y con él toda su generación, se ha educado en la idea de que la vida es superior e irreductible a la razón, lo mismo que el sentimiento es superior a la lógica. Por eso, como bien ha visto Laín Entralgo, 'Unamuno pasó en su mocedad de un científicismo progresista y spenceriano al invariable y bien conocido irracionalismo de toda su vida restante'. *Amor y pedagogía* refleja este proceso. (Barella in Unamuno, 2002: 10)

Nonostante il giovane Unamuno avesse ammirato inizialmente il nuovo panorama del Modernismo così ricco di novità e di quel progresso che tanto auspicava per una Spagna decadente, l'autore non ha mai rinunciato nelle sue opere ad una ricerca filosofica del vero significato della vita che non trascurasse la natura dell'uomo fatta anche di sentimenti e istintività. In tal senso, *Amor y pedagogía*, come sottolinea Julia Barella, riflette questo processo e ne fa un'opera fondamentale nel percorso letterario di Miguel de Unamuno.

3.2 "Apuntes para un tratado de cocotología"

Amor y pedagogía si inserisce a grandi linee in quella che abbiamo definito la narrativa "vivípara", che prevede il rifiuto dell'impalcatura scenica da parte dell'autore proponendo sia un nuovo modo di romanzare, sia intercedendo attivamente nella narrazione, grazie all'intervento metaletterario di

Unamuno nei termini di una sorta di finzione autobiografica. Questo utilizzo dei personaggi unamuniani prevede che gli stessi siano privi di caratterizzazione e, essendo delle rappresentazioni elaborate a tavolino, non sono altro che delle marionette al servizio dello scrittore: “Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla” (Unamuno, 2002: 28). Un esempio di come Unamuno interagisca attivamente con i personaggi di *Amor y pedagogía* è sicuramente riscontrabile nelle due sezioni che fungono da prologo alla narrazione: nel “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30), sezione già integrata nella prima pubblicazione dell’opera, Unamuno si riferisce a se stesso utilizzando la terza persona singolare in maniera tale che l’autore stesso diventi personaggio. Nel “Prólogo-epílogo a la segunda edición” (Unamuno, 2002: 31- 38) l’intervento dell’autore avviene trent’anni dopo la pubblicazione dell’opera e, dunque, l’Unamuno metaletterario si confronta in prima persona con il ricordo dei suoi personaggi. Sicuramente, la sezione intitolata “Apuntes para un tratado de cocotología” rappresenta, però, la rottura più evidente della barriera tra finzione e realtà, in quanto l’autore, recandosi da uno dei suoi personaggi, riceve questo tratto che inserirà nel suo romanzo. Prima di analizzare lo scritto di don Fulgencio, è necessario ricordare che la possibilità da parte dell’autore di intessere una relazione con i suoi personaggi prevede una preesistenza degli stessi, che si traduce poi in questa sorta di rapporto personaggio-autore reso vivido e tangibile da una vera e propria comunicazione metaletteraria, che rompe la barriera della finzione scenica. In tal senso è utile riportare la prima citata analisi di Bárbara Parys, secondo la quale i personaggi di *Amor y pedagogía* si configurano come atemporali, immersi in una dimensione parallela attendendo la nascita di una trama da svolgere, o come se vivessero al di fuori del testo, all’interno della loro realtà fittizia in cui continuano a vagabondare.

Los personajes, como son atemporales, están dentro de una dimensión atemporal infinitamente realizando las tareas que se les indican en sus textos. No obstante, como la novela ya se había acabado, sus tareas no se concluirán nunca, puesto que no hay más trama que puedan realizar. Los personajes siguen con su vida fuera de texto dentro de su realidad ficticia, por lo que el hecho de seguir queriendo escribir el tratado, pero no haberlo terminado aún, no es consecuencia de una condición atemporal de personaje, sino de su vaguería. (Parys, 2022: 90)

Questa continuità al di fuori del testo è sicuramente riscontrabile nel saggio intitolato “Apuntes para un tratado de cocotología” scritto da don Fulgencio, che, oltre ad essere la chiave della comprensione del romanzo, intesse con Unamuno un rapporto metaletterario unico, che ci restituisce l’idea di quella realtà fittizia e atemporale in cui i personaggi unamuniani sono idealmente contestualizzati, in attesa della nascita di un nuovo romanzo. L’attributo di “la clave de la novela” viene sovrapposto alla figura di don Fulgencio dall’Unamuno metaletterario del “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30), che rivela come “lo scrittore” (Unamuno stesso) abbia fornito al lettore un indizio riguardo l’importanza del grottesco filosofo nel suo ultimo dialogo con Apolodoro, in cui sottolinea l’importanza dell’“erostratismo”, ovvero la sopravvivenza del singolo nella memoria dei posteri :

De buena gana nos detendríamos en analizar al don Fulgencio, que es acaso la clave de la novela; pero el autor mismo nos lo ha descubierto, descubriendo a la par otras cosas que mejor estarían ocultas, cuando en la última entrevista que el grotesco filósofo tiene con Apolodoro le habla del erostratismo. (Unamuno, 2002: 28)

Don Fulgencio Entrambosmares, il cui nome è espressione della sua personalità di filosofo, saggio e maestro, sempre indaffarato ad annotare stravaganti aforismi e a fare origami di carta, è inoltre consapevole che la sua caratterizzazione serve esclusivamente ad espletare una funzione argomentativa congeniale a quello che è il messaggio dell’opera: “Yo, Fulgencio Entrambosmares,

tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y procuro desempeñarlo bien”(Unamuno, 2002: 77). In aggiunta alla paradossale consapevolezza di don Fulgencio riguardo l'importante funzione che riveste nella narrazione, il filosofo intrattiene una conversazione metaletteraria con Unamuno che prevede un'esistenza del personaggio al di fuori del romanzo sancita dallo scambio di due manoscritti con l'autore stesso, “El calamar” e “Apuntes para un tratado de cocotología”, come evidenzia Julia Barella:

“Así finaliza la novela. Pero no la vida concedida por don Miguel a sus personajes, sobre todo a don Fulgencio, al que Unamuno en persona irá a ver a su casa al terminar la narración. Con él mantendrá una amena charla y, tras ella, recogerá de manos de su personaje dos manuscritos: un dialogo titulado ‘El calamar’ y los ‘Apuntes para un tratado de cocotología’, que a continuación nos ofrece”. (Barella in Unamuno, 2002: 18)

Il manoscritto intitolato “Apuntes para un tratado de cocotología” viene introdotto nella narrazione utilizzando nuovamente lo stratagemma dell'autofinición architettato da Unamuno nella sezione intitolata “Epílogo” (Unamuno, 2002: 165-186). Anche in questo caso l'intervento metaletterario condito da un forte gusto per il paradossale, permette ad Unamuno di inserirsi nella narrazione in prima persona. Nell’“Epílogo” vengono inizialmente espone le necessità editoriali dell'opera, che deve essere resa uniforme in termini di pagine rispetto alle pubblicazioni precedenti, mediante la tripartizione dell'opera in “prólogo”, “logo” e “epílogo”. È interessante sottolineare come in questo intervento metaletterario in cui Unamuno espone le prime citate necessità formali dell'opera, compaia già don Fulgencio che, secondo l'autore, sarebbe assolutamente soddisfatto di questa oculata attenzione alla forma tipografica del romanzo: “de manera que fuese el prólogo al epílogo como éste al logo, o sea, este epílogo una media proporcional entre el prólogo y el logo, artificio digno de mi don Fulgencio” (Unamuno, 2002: 166). Il movente metaletterario che permette di motivare l'inserzione del trattato intitolato “Apuntes para un tratado de cocotología” è fornito nell’“Epílogo” stesso: Unamuno, calandosi nell'opera per mezzo di una sorta di finzione autobiografica, racconta di un incontro avvenuto con don Fulgencio dopo la morte di Apolodoro. L'autore interroga il filosofo circa gli effetti della morte del giovane sullo spirito del suo maestro, il quale, visibilmente addolorato per il tragico evento che coinvolse il suo discepolo, svia le domande dell'Unamuno metaletterario, consigliandoli di concludere l'opera con l'inserzione di un saggio. A questo punto, don Fulgencio, coinvolto in questa paradossale conversazione con il suo autore, propone come saggio conclusivo dell'opera, prima un dialogo scritto di suo pugno intitolato “El calamar”, e poi un saggio di Unamuno intitolato “El liberalismo es pecado”.

Vengo de ver a don Fulgencio, el cual no ha querido hablarme de los efectos en su espíritu de la violenta muerte de Apolodoro. Apenas le hablé de ello se me mostró muy afectado y dolorido, y me dijo ‘¡Paseamos a otra cosa!’. Y al exponerle los motivos lógicos que me impelían a interrogarle sobre tan doloroso punto, me ha contestado diciendo que la cosa se arreglaba muy bien publicado a seguida de mi relato y epílogo un trabajo cualquiera de él o mío, cosa muy dentro de los costumbres y usos literarios. Y tirando del cajón sacó de él un manuscrito que me entregó, diciéndome: - Ahí tiene usted una obra de mi juventud, un pequeño diálogo titulado ‘El clamar’, que escribí poco después de haber rechazado un duelo que se me propuso. Si no bastara, publique usted algo suyo. Vamos a ver: ¿por qué no lo hace con aquello de ‘El liberalismo es pecado’, que en cierta ocasión me leyó? (Unamuno, 2002: 184-185)

A questa proposta di don Fulgencio, l'autore risponde di voler dare alla sua opera una certa unità argomentativa, sottolineando l'incompatibilità dello scritto con quella che è la tematica dell'opera. È interessante analizzare la reazione di don Fulgencio a questo commento dell'Unamuno mettaletterario sulla necessità di ricercare una certa formalità nella sua letteratura, imitando quella schematizzazione tipica del Modernismo, schernita a più riprese in *Amor y pedagogía*, che predilige

la forma rispetto al contenuto. Dopo aver criticato questa ostinata ricerca dell'“unidad de tono“, don Fulgencio si rivolge al “amigo Unamuno” interrogandosi su quale sia l'uniformità applicabile al mondo. A questo punto il filosofo alimenta il suo punto di vista con una lunga digressione, in primo luogo, spiegando come l'unità di tono si debba ricercare nelle caratteristiche tipografiche del libro, ma non di certo nel contenuto. In secondo luogo, utilizzando una metafora al quanto articolata, esprime il suo disappunto riguardo la modalità attraverso la quale si attribuisce un valore monetario ad un libro: raccontando l'aneddoto di un libraio che valutò il prezzo di un piccolo libro in oro, don Fulgencio sottolinea come il valore del libro sia da rintracciare nel contenuto dello stesso, nelle medesime modalità con le quali venne stimato l'oro puro del contenuto del ‘Quijote’ di Miguel de Cervantes Saavedra.

-Es que yo quiero- le he dicho- que cuanto en un volumen vaya tenga cierta unidad de tono siquiera; en chorizo se mete carne de vaca con la de cerdo, pero no sardinas ni ciruelas.

- ¡Unidad de tono..., unidad de tono...! Siempre salen ustedes con esas tondadillas 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, como obra de arte, el libro, enténdame bien, 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 caja, de impresión. Por lo demás, encuentro justificadísimo lo de sus editores, y una de las cosas que más me gustan de nuestro libro inmortal es que Juan Gallo de Andrada, escribano de cámara del rey don Felipe, certificara de que los señores del Consejo vieron el libro intitulado ‘El ingenioso hidalgo de la Mancha’, compuesto por Miguel Cervantes Saavedra, y tasarán cada pliego de él a tres maravedís y medio, y teniendo el libro ochenta y tres pliegos, al dicho precio montaba el dicho libro – diciéndome esto, tenía don Fulgencio abierto y a la vista el ‘Quijote’- docientos y noventa maravedís y medio, en que se había de vender en papel, y dieron licencia para que a ese precio se pudiese vender, y mandaron poner esta tasa al principio del libro y que no se pudiese vender sin ella. Pienso escribir algo sobre esto de la tasa del ‘Quijote’. Y a propósito de ello he de contarle lo que no ha muchos años sucedió en la Corte entre un poeta y un librero. Fue el caso que el poeta le presentó un tomito de composiciones suyas, pidiéndole le tomase algunos ejemplares con el consiguiente descuento. Cogió el librero el tomito y sin abrirlo lo revolvió en la mano, examinando su longitud, latitud y profundidad, hecho lo cual preguntó al poeta: ‘¿Y a cuánto ha de venderse esto?’ ‘A tres pesetas’, contestó el poeta, y el librero replicó: ‘Me parece caro’. Y el poeta exclamó entonces: ‘Es que le advierto que es oro puro’. ‘¿De oro puro? En ese caso no me conviene’, replicó el librero, devolviéndole el tomito. Créame, hasta el oro puro hay que saber tasarlo, como tasaron los señores del Consejo el oro puro del ‘Quijote’. (Unamuno, 2002: 185-186)

In un ultimo slancio metaletterario, Unamuno utilizza il suo intervento nell'“Epílogo” per inserire la sezione di *Amor y pedagogía* intitolata “Apuntes para un tratado de cocotología”, utilizzando la scusa di dover raggiungere un certo numero ideale di pagine. Dopo aver informato il lettore di essere stato impegnato in una lunga discussione con don Fulgencio, Unamuno rivela che il filosofo ha consegnato all'autore due testi, “El calmar” e “Apuntes para un tratado de cocotología”, autorizzandolo a fare di questi ultimi l'utilizzo che considerasse più conveniente.

Otras muchas cosas me ha dicho don Fulgencio, dejándome convencido, y al salir me ha entregado dos manuscritos suyos, el diálogo de ‘El calmar’, de que hice mención, y los ‘Apuntes para un tratado de cocotología’, autorizándome para que haga de ellos el uso que crea conveniente. (Unamuno, 2002: 186)

Una volta analizzato l'escamotage letterario attraverso il quale Unamuno inserisce nell'opera il saggio di don Fulgencio, possiamo dedicarci all'analisi del manoscritto intitolato “Apuntes para un tratado de cocotología”, che si articola nelle seguenti sezioni: Prolegómenos, Historia de la cocotología, Razón de método, Etimología, Definición, Importancia de nuestra ciencia, Lugar que ocupa entre las demás ciencias y sus relaciones con éstas, División, Embriología, Anatomía, e Origen y fin de la pajarita. Secondo Julia Barella, affidandosi alle teorizzazioni di Olson, questo trattato potrebbe essere inteso come una sorta di saggio sull'antropologia in cui l'uomo è ridotto ad una “pajarita de papel”, ovvero un origami formato da materia e superficie ma privo di sostanza. Questa

rappresentazione dell'uomo non sarebbe altro che l'eco di quella visione unamuniana dei personaggi come marionette prive di alcun tipo di caratterizzazione in quanto completamente alle dipendenze e alle volontà dell'autore.

El tratado de cocotología es una especie de 'antropología general - como dice Olson -, en la que el hombre ha sido reducido, por la fuerza negativa de la razón analítica, a una pajarita de papel, un ser completamente sin sustancia, pura superficie y pura forma'. La elaboración de estos Apuntes por uno de los personajes de la novela nos recuerda la concepción que el autor ha demostrado tener de la vida como escenario, donde cada personaje cumple con el papel asignado por su Hacedor, como las pajaritas. (Barella in Unamuno, 2002: 18)

Addentrando nella tematica di questo trattato sulla Cocotología, come suggerisce Fraser, nonostante la vena ironica del trattato che è pur sempre frutto di un intervento metaletterario di don Fulgencio, il saggio si interroga su quale sia l'oggetto di ricerca appropriato per un'indagine scientifica: "This treatise on Cocotología, while certainly more amusing than its circumspect author may have intended, in fact poses a question central to cultural studies- 'What is and what is not an appropriate object of investigation?'" (Fraser, 2008: 23). Questa funzione del trattato viene descritta nella sezione intitolata "Prolegómenos", nella quale don Fulgencio, comunicando al lettore la necessità di inserire il suo trattato per ottenere un'opera dalle giuste dimensioni e, quindi, rompendo nuovamente la barriera della finzione letteraria, esplicita la necessità di fornire la vera definizione del concetto di scienza anche in relazione alla disciplina della Cocotología.

Es de grandísimo interés, ante todo y sobre todo, establecer el concepto de la ciencia, pues sin haber establecido tal concepto es absolutamente imposible dar un solo paso en firme en ciencia alguna. Lo del concepto de la ciencia nos llevará a tratar del problema del conocimiento, y con todo esto se puede llenar muy bien en un tomo de regulares dimensiones. (Unamuno, 2002: 187)

Dopo aver dichiarato nella sezione intitolata "Historia de la cocotología" come questo gioco infantile abbia delle radici storiche antichissime, don Fulgencio si interroga, infatti, sull'importanza del significato della Cocotología, ovvero la rappresentazione simbolica dell'essere per mezzo della "pajarita de papel", nella sezione intitolata "Importancia de nuestra ciencia"; e, soprattutto, su come quest'ultima ponga l'interrogativo prima citato, ovvero la ricerca di un appropriato oggetto d'indagine, a tutte le altre discipline scientifiche, nella sezione intitolata "Lugar que ocupa entre las demás ciencias y sus relaciones con éstas". Nella sezione intitolata "Importancia de nuestra ciencia" don Fulgencio, schernendo l'attitudine allo scientismo degli intellettuali di fine secolo che, omettendo nelle loro dichiarazioni l'importanza dei loro studi, vogliono avvalorare la loro tesi affidandosi esclusivamente alla dimostrazione scientifica, esplicita come il prestigio dello studio della "pajarita de papel" sia da rintracciare nella possibilità della cocotología di raggiungere l'attributo di scienza perfetta.

Es importantísimo el dejar bien asentada a priori la importancia de la ciencia de que se va a discurrir, no sea que los lectores torpes no lo conozcan. Es esto tan importante como lo que hacen ciertos predicadores dialécticos que despues de desarrollar un argumento añaden: 'Queda, pues, evidentemente demostrada... tal o cual cosa', no sea que el oyente no lo haya conocido. La importancia de la cocotología es que como veremos más adelante, puede llegar a ciencia perfecta. (Unamuno, 2002: 192)

Dopo aver sottolineato l'importanza della Cocotología, don Fulgencio mette in relazione quest'ultima con tutte le altre discipline scientifiche. Nell'argomentazione ironica del filosofo, la "pajarita de papel" in quanto costituita di carta può essere analizzata mediante le scienze fisico-chimiche poiché, ad esempio, il materiale pesa, riflette un colore, emette un fruscio se viene agitato,

si espande con il calore e brucia con il fuoco ed è sensibile a certi acidi. Allo stesso modo, la “pajarita de papel” è relazionabile alle scienze naturali, dato che la carta si estrae dalla materia vegetale. L’arte degli origami, secondo don Fulgencio, è anche campo di analisi della psicologia e delle scienze sociali perché contribuisce allo sviluppo della psiche dei bambini. Infine, la Cocotología è soprattutto legata alle scienze matematiche, in quanto la “pajarita de papel” assume forme geometriche definite e può essere sottoposta a formule analitiche.

He aquí dos puntos capitalísimos y que se presentan a no poca discusión. En realidad, el segundo depende del primero, pues para colocar a nuestra ciencia en el lugar preeminente que le corresponde tenemos que determinar antes sus relaciones con las demás ciencias. Relaciones con las físico-químicas porque el papel, sea fino, sea de estraza, con que las pajaritas se hacen, está sujeto a las leyes todas físicas y químicas; pesa, refleja un color, da un sonido si se le hire, se dilata por el calor, arde al fuego, es sensible a ciertos ácidos, etcétera. Se relaciona con las ciencias naturales porque dicho papel se extrae de materias vegetales, y sin conocer éstas mal se puede conocer bien tal papel. Relaciónase con la psicología porque las pajaritas de papel ayudan al desarrollo de la psique infantil, y con la ciencias sociales por su valor como juego de los niños. Pero ante todo y sobre todo se relaciona como veremos, con las ciencias matemáticas, porque la pajarita de papel adopta formas geométricas definidas y puede someterse a fórmula analítica. (Unamuno, 2002: 193)

Cercando di rintracciare il vero significato del saggio “Apuntes para un tratado de cocotología” da un punto di vista letterario, è possibile denotare come quest’ultimo, seppure in maniera implicita data la complessità dell’artificio metaletterario architettato da Unamuno, coadiuva la funzione comunicativa espressa dall’ampio quadro di *Amor y pedagogía*, specialmente per quanto riguarda la critica al Modernismo basato sui concetti del Positivismo, dello Scientismo e del progresso. In primo luogo, la sezione degli “Apuntes para un tratado de cocotología” intitolata “Origen y fin de la pajarita”, dopo aver sottolineato l’importanza degli origami nella loro essenza di costruzione artistica personale e paragonando la metodologia della creazione artistica della “pajarita de papel” alla generazione della specie umana, si interroga su chi sia il creatore di quest’ultima: infatti, se da un lato l’arte degli origami viene trasmessa attraverso la divulgazione dell’esperienza, nel processo evolutivo della specie non vi è un iniziatore. Dopo tale constatazione, la critica al Modernismo in linea con quella proposta da *Amor y pedagogía* emerge in maniera evidente poiché don Fulgencio attacca il darwinismo, il trasformismo e l’evoluzionismo che vogliono sintetizzare l’evoluzione delle specie come un continuo perfezionamento a partire da un individuo primordiale.

El origen de cada cocotte o pajarita se nos aparece a primera vista muy claro y obvio: la construimos nosotros con nuestras propias manos tomando un pedazo de papel. Más ya hemos visto que al construirla no pasamos de ser humilde instrumento de una Potencia Suprema e Inteligente que guía nuestras manos. Aquí de lo que quiero tratar es de su origen filogénico, del origen de la especie. Porque nosotros las aprendimos a hacer por haber visto hacerlas, más ¿quién las ideó primero? ¿Las ideó alguien? ¿Surgieron de la nada, del azar o de la Inteligencia creadora y ordenadora? ¡Grave cuestión! ¿Podrá haber quien nos persuada torpeamente de que ser tan maravilloso, dotado de tantas y tan excelsas perfecciones, vaso de tan admirables relaciones métricas conmensurables e inconmensurables, estáticas y dinámicas, de que este perfecto ser papiráceo pudo ser obra del acaso? ¿Tendremos que recordar lo de que echando al azar caracteres de imprenta no pudo salir la *Ilíada*? ¡Lejos de nosotros Demócrito y Leucipo y Holbach y los materialistas todos! ¡Oh ceguera de los hombres! ¡Oh dureza de sus corazones! No, no es posible que nos persuadan de doctrinas tan absurdas como impías. Ha surgido en modernos tiempos una secta proterva e impía llamada transformismo, darwinismo o evolucionismo – que con estos y otros tan pomposos nombres se engalana-, que en su ceguera y arrogancia pretende que las especies hoy existentes se han producido todas, incluso la humana, unas de otras a partir de las más sencillas e imperfectas y ascendiendo a las más perfectas y complicadas. Pocas veces se ha visto error más nefasto. (Unamuno, 2002: 203-204)

A sostegno di questa tesi conclusiva nell’interpretazione del saggio di don Fulgencio in relazione all’intera opera, Julia Barella sottolinea come nella sezione intitolata “Apéndice”, in un’ulteriore intervento metaletterario, Unamuno conclude l’opera sottolineando come l’obiettivo di

quest'ultima sia quello di schernire e ridicolizzare tutti quelli intellettuali che fanno affidamento ad un metodo scientifico basato sulla classificazione che cerca di ordinare l'inconoscibile e l'inclassificabile.

En el apéndice final que añadió a los Apuntes en la segunda edición (1934), Unamuno vuelve a insistir en el tema principal de la novela. Torna a arremeter contra los pedantes 'investigacionistas, que no investigadores', y concluye: 'Tengamos la fiesta en paz, y ahogemos en amor, en caridad, la pedagogía'. (Barella in Unamuno, 2002: 19)

Dopo aver fornito una panoramica complessiva sul saggio di don Fulgencio, "Apuntes para un tratado de cocotología", possiamo assolutamente confermare che questo intervento metaletterario del personaggio-filosofo sia assolutamente intersecabile nel messaggio di *Amor y pedagogía*, denotando come questo escamotage metaletterario sia stato impiegato da Unamuno per rinforzare la sua critica al Modernismo. Questa inserzione del filosofo deve essere chiaramente inquadrata nel suo tono ironico, tenendo in considerazione il gusto per il paradosso di Miguel de Unamuno: l'autore, grazie al nuovo modo di romanzare che fa del paradosso e della rottura della finzione scenica i capisaldi della concezione letteraria di questa narrazione, può dilettersi nella progettazione di conversazioni metaletterarie che coadiuvano il messaggio dell'opera. In tal senso, la paradossale e ironica vita al di fuori del romanzo di determinati personaggi è frutto di un'interpretazione letteraria lontana dall'oggettività del realismo e, per tanto, deve essere analizzata entro i termini della metaletteratura. Il linguaggio ampolloso degli "Apuntes para un tratado de cocotología" nella sua natura autofinzionale e ironica, non è altro, dunque, che la riprova di come quello slancio modernista a cui Unamuno aveva prima aderito e poi denigrato poiché sintomo di una disumanizzazione della ricerca del vero significato, sia ulteriormente schernito dalle parole di don Fulgencio nelle veci di alter ego dell'autore.

3.3 Le sfide esistenziali di Apolodoro, e oltre.

Nel tentativo di visualizzare le molteplici sfaccettature di significato veicolate dalla narrazione di *Amor y pedagogía*, vi è un'ulteriore funzione dei personaggi, che deve essere scovata tenendo conto di quella che potremmo definire la riflessione filosofica sull'essenza della vita proposta da Unamuno. A tal proposito, addentrandoci nei meandri della letteratura unamuniana, Barella denota come la ricerca ostinata della verità sia un tema reiterato in tutte le opere dell'autore con modalità di interpretazione e di rappresentazione degli interrogativi esistenziali analoghe e similari a quelle di *Amor y pedagogía*, proponendo, però, prerogative e punti di vista differenti.

La verdad es una de las constantes preocupaciones de sus obras, en todas aparece de alguna manera, desde el drama *La venda* (1899), hasta *San Manuel Bueno, mártir* (1933). Con mucha frecuencia se preguntará qué es la verdad y, al no encontrar respuesta, volverá a preguntarse, como el personaje de *Amor y pedagogía*: '¿Hay acaso mayor mentira que la verdad? ¿No nos está engañando? ¿No está engañando la verdad nuestras más genuinas aspiraciones?' (p.88). (Unamuno, 2002: 10 – 11)

Per poter analizzare quest'ulteriore funzione dei personaggi è necessario fare riferimento, dunque, a quello che è il vero intento della ricerca filosofica che l'autore propone nella sua letteratura. Abbiamo detto, infatti, che l'obiettivo finale dell'investigazione unamuniana riguardo la verità sia quello di fornire una definizione che vada oltre i confini della concreta realtà, interrogando anche quella natura istintiva e illogica dell'uomo, che non può essere categorizzata all'interno dei confini della ragione. Inserendoci nuovamente nella prospettiva di *Amor y pedagogía*, è doveroso considerare che, in questo caso, Unamuno propone una riflessione, condita di ironia e gusto per il

paradosso, riguardo quale sia la direzione corretta da seguire nell'investigazione sul significato della vita: da un lato, vi sono le modalità proposte dal Modernismo e dallo scientismo incarnate, ad esempio, dal personaggio di Avito Carrascal; dall'altro, l'interpretazione della vita che fa affidamento all'amore, dimensione assolutamente accostabile, ad esempio, al personaggio di Marina del Valle.

Unamuno, y con él toda su generación, se ha educado en la idea de que la vida es superior e irreductible a la razón, lo mismo que el sentimiento es superior a la lógica. Por eso, como bien ha visto Laín Entralgo, 'Unamuno pasó en su mocedad de un cientifismo progresista y spenceriano al invariable y bien conocido irracionalismo de toda su vida restante'. *Amor y pedagogía* refleja este proceso. (Barella in Unamuno, 2002: 10)

Come sottolinea Julia Barella, l'autore non ha mai rinunciato nelle sue opere ad una ricerca filosofica che non trascurasse la natura dell'uomo fatta anche di sentimenti e istintività e, in tal senso, *Amor y pedagogía* riflette questo processo. Inoltre, questa riflessione unamuniana, che ha per oggetto la ricerca ostinata del senso dell'esistenza, che tenga conto della natura metafisica dell'uomo, viene traslata nei personaggi di *Amor y pedagogía* mediante la proposta di molteplici sfide esistenziali nella narrazione. Sostanzialmente, è possibile denotare come nel romanzo ogni personaggio debba raggiungere un determinato successo o obiettivo personale: il fallimento o la riuscita di tale percorso esistenziale aggiunge significato alla ricerca filosofica proposta dal romanzo riguardo la vera essenza della vita. Per mezzo di questa riflessione, è possibile approfondire l'idea che Unamuno propone nel suo spunto metatletterario, elaborato nel "Prólogo a la primera edición" (25-30), riguardo i personaggi del romanzo, definiti come privi di caratterizzazione e, quindi, marionette al servizio dell'autore:

Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla. (Unamuno, 2002: 28)

Orientando questa argomentazione metaletteraria di Unamuno rispetto all'osservazione fatta precedentemente, che denota come ogni personaggio sia immerso nella propria sfida esistenziale, possiamo comprendere meglio l'idea per cui le figure di *Amor y pedagogía* siano descritte come prive di personalità in quanto, appunto, estremamente legate alla narrazione e obbligate a coadiuvare la ricerca proposta dall'autore: il percorso letterario di ciascun personaggio garantisce ad Unamuno la possibilità di raggiungere specifiche conclusioni, indirizzando il lettore verso una profonda riflessione mediata dai meccanismi della narrazione.

Una volta aggiunta quest'ulteriore cornice interpretativa all'ampio quadro di *Amor y pedagogía*, possiamo dedicarci all'analisi delle sfide esistenziali di ciascun protagonista e di come quest'ultime interagiscano e sostengano la funzione comunicativa della narrazione. Il primo personaggio con cui il lettore si imbatte è Avito Carrascal e, prima di dedicarci alla descrizione delle sfide esistenziali associate a tale figura, è necessario specificare quale comprensione del romanzo sia coadiuvata da quest'ultimo. Unamuno elabora i tratti grotteschi del pedagogo focalizzato nella classificazione insensibile e scientifica del mondo e dell'essere umano inteso come macchina performante, incarnando alla perfezione l'ideologia del Modernismo: è, dunque, evidente come l'elaborazione unamuniana di Avito Carrascal e delle sue sfide esistenziali abbia la funzione di schernire le ideologie basate sul progresso scientifico e tecnologico degli inizi del Novecento. Nel tentativo di dimostrare come la stringente logica della pedagogia sia in grado di gestire la vita applicando un metodo scientifico assolutamente razionale, Avito lotta contro il sentimento e l'irragionevolezza di quei personaggi che si configurano, apparentemente, come i suoi antagonisti: come già sappiamo, l'impossibilità di raggiungere tale obiettivo personale, anche grazie all'intervento e la mediazione

dell'amore, coadiuva la funzione comunicativa dell'opera progettata da Unamuno, ovvero dimostrare l'incapacità dello scientismo progressista nel classificare l'irrazionalità dell'essere. Ed ecco come Avito deve scontrarsi a più riprese con l'illogicità del sentimento, affrontando, innanzitutto, la sfida esistenziale dell'innamoramento e la scelta della donna ideale. L'approccio all'amore proposto nelle prime istanze del romanzo dal pedagogo fa affidamento ad una grottesca teorizzazione che abbiamo più volte analizzato:

Porque es de saber, antes de proseguir nuestro relato, que los matrimonios pueden ser inductivos o deductivos. Ocorre, en efecto, con harta frecuencia, que rodando por el mundo se encuentra el hombre con un gentil cuerpecito femenino que con sus aires y andares le hiere las cuerdas del meollo del espinazo, con unos ojos y una boca que se le meten al corazón, se enamora, pierde pie, y una vez en la resaca no halla mejor medio de salir a flote que no sea haciendo suyo el garboso cuerpecito con el contenido espiritual que tenga, si es que le tiene. He aquí un matrimonio inductivo. En otros casos, acontece que al llegar a cierta edad experimenta el hombre un inexplicable vacío, que algo le falta, y sintiendo que no está bien que esté el hombre solo, se echa a buscar viviente vaso en que verter aquella redundancia de vida que por sensación de carencia se le revela. Busca mujer entonces y con ella se casa en matrimonio deductivo. Todo lo cual equivale a decir que, o ya precede la novia a la idea de casarse, conduciéndose aquélla a ésta, o ya el propósito del casorio nos lleva a la novia. Y el matrimonio del futuro padre del genio tiene que ser, ¡claro está!, deductivo. (Unamuno, 2002: 44)

Intersecando alla scelta della moglie la seconda sfida esistenziale affidata al personaggio di Avito, ovvero la procreazione di una discendenza dotata di una certa genialità, è comprensibile dal precedente estratto come il matrimonio del futuro padre del genio deve essere il risultato di una selezione ragionata, che confluisca verso una donna con specifiche caratteristiche, seguendo, appunto, quelli che sono i dettami del matrimonio deduttivo. Grazie all'appoggio di queste grottesche teorie, Avito, applicando una rigida osservazione scientifica, incontra le caratteristiche della moglie ideale in Leoncia: La descrizione di questo personaggio femminile rimarca i tratti di una donna sana dotata di una certa solidità e fermezza nel suo modo concreto di vedere le cose e l'idea per cui Avito non rintracci alcun tipo di attrazione nei suoi confronti non fa altro che rafforzare il suo status di moglie ideale. Ed è a questo punto che subentra il sentimento irrazionale incarnato dal personaggio di Marina del Valle, che determina la sconfitta della prima sfida esistenziale di Avito. Il seguente monologo, che si contestualizza subito dopo il primo incontro tra Avito e Marina, testimonia il preliminare fallimento della pedagogia, incapace di gestire quell'innamoramento vero e sincero provocato dal sentimento irrazionale:

‘¿Es que me ha vuelto tonto? – dícese Avito ya en la calle - ¡Buena manera de preparar a la futura madre del genio! ¿Qué pensará de mí?’ Y llegado a casa: ‘¿Qué es lo que me ha pasado?, ¿cómo se llama? Sí. ¿Cómo se llama? Porque aquí está el nudo de la cuestión, en cómo se llame. Durmamos; durmiendo es como se digieren estas impresiones... ¡Tengo para mí que ha entrado en juego el Inconciente...! Démosele su parte... ¡A dormir!’ . Mete el amoroso informe bajo la almohada y se acuesta. Al despertar sabe ya de cierto que está enamorado de Marina; hácelo dicho el sueño. Desde las excelsas cimas de la deducción se ha despeñado a los profundos abismos inductivos. (Unamuno, 2002: 48)

Dopo essere stato sconfitto dalla sua stessa irrazionalità, Avito riorganizza le proprie teorie al fine di giustificare il suo matrimonio con Marina e proiettarsi verso la sua seconda sfida esistenziale: la generazione di un genio. Subito dopo il parto di Marina, il pedagogo, affidandosi alla personalità di don Fulgencio, organizza un sistema educativo per Apolodoro con l'unico intento di crescere un genio, affidandosi al metodo scientifico della "pedagogía sociológica" (Unamuno, 2002: 43): per mezzo di un processo educativo che scarta a priori le peculiarità e le caratteristiche dell'individuo, la mente perversa di Carrascal progetta di creare un figlio geniale, che possa garantirgli la rivalsa sociale della pedagogia. Come vedremo nell'analisi delle sfide esistenziali di Apolodoro, il giovane, inciampando nell'errore dell'innamoramento istintivo e fallendo nelle sue imprese didattiche,

determinerà il conseguenziale fallimento del progetto pedagogico architettato da suo padre. A questo punto, è necessario analizzare un passaggio della narrazione che dimostra come, fino alla conclusiva conversione di Avito all'amore, il pedagogo abbia insistito nel tentativo di generare una discendenza dotata di una certa genialità, applicando i soliti metodi pedagogici: quando Apolodoro inizia a mostrare i primi sintomi del fallimento nel diventare un genio, sconfitta determinata in gran parte dall'innamoramento per Clarita, Marina partorisce una bambina, Rosa. La figlia di Avito, che avrà nella narrazione una vita breve soffrendo una morte prematura, verrà coinvolta in quei procedimenti scientifici che mirano a cambiare la sua indole ribelle.

Don Avito se ha vuelto a su hija, a Rosa, la meteorizada, que arrasta dulce y tristemente una vida lánguida, de silencio y de clorosis, a pesar de los meteoros todos. Y empieza el padre a luchar con un temperamento rebelde, a cambiarlo por procedimientos científicos, porque la ciencia... ¡oh la ciencia! Mas a pesar de la ciencia, la muchacha decae a golpe tendido, y encama, y esto se va. El padre lucha desesperadamente, pero sereno y tranquilo, recobrada su antigua firmeza y ayudado por don Antonio en la faena, hasta que un día, convencido ya de la impotencia de la ciencia en este caso, ve que la Muerte se acerca al lecho de la joven. (Unamuno, 2002: 158)

È interessante notare come, in qualche modo, la morte determini sempre il fallimento della sfida esistenziale di Avito, dimostrando come la pedagogia, sinonimo della scienza, fallisca miseramente nel classificare e razionalizzare gli incomprensibili e illogici eventi del percorso della vita, come, ad esempio, il mistero dell'amore e della morte. Nel precedente estratto vediamo come Avito sia costretto a confessare l'incapacità della scienza nello sviare l'inevitabile fine dell'esistenza. Possiamo considerare questo episodio come l'anticipazione dell'epilogo della narrazione, quando il suicidio di Apolodoro determinerà il completo fallimento dell'Avito pedagogo: la rigidità e la solidità di Avito vengono sbriciolate dal drammatico evento che lo porta a rivolgersi caritatevole verso Marina, la quale, in un ultimo sforzo di amore, lo accoglie tra le sue braccia. Il fallimento della sfida esistenziale di Avito permette ad Unamuno di proiettare il lettore verso quella riflessione che puntualizza l'incapacità della scienza, intesa nei termini del Modernismo e del positivismo, nel categorizzare l'insondabile essenza della vita.

A su conjuro siente Avito extrañas dislocaciones íntimas, que se la resquebraja el espíritu, que se le hunde el suelo firme de éste, se ve en el vacío, mira el cuerpo inerte que tiene ante sí, a su mujer luego, y exclama acongojado: '¡hijo mio!'. Al oírlo se levanta la Materia, y yéndose a la forma le coge de la cabeza, se la aprieta entre las manos convulsas, le besa en la ya ardorosa frente y le grita desde el corazón: '¡hijo mio!'. - ¡Madre! – gimió desde su honduras insonables el pobre pedagogo, y cayó desfallecido en brazos de la mujer. El amor había vencido. (Unamuno, 2002: 163)

È evidente come Unamuno, perseguendo uno specifico intento comunicativo, visualizzi in Marina la funzione di principale coadiuvante nella trasmissione dell'intrinseco significato di *Amor y pedagogía*, affidando a quest'ultima tutta una serie di sfide esistenziali diametralmente opposte, se non addirittura antagoniste, rispetto a quelle assegnate ad Avito. Barella sottolinea come Unamuno proponga al lettore una figura femminile che, emergendo dalla dimensione del sonno e della "Materia", concezione per cui la donna è associata ad una natura istintiva, combatte l'insensatezza della pedagogia.

Marina, la madre, se eleva sobre sus metáforas, muy frecuentes en la caracterización de las figuras femeninas en la obra unamuniana: el sueño y la materia. (Barella in Unamuno, 2002: 17)

Seppure questa sfida esistenziale di Marina serva esclusivamente a supportare la funzione divulgativa dell'opera, dimostrando come l'irrazionalità del sentimento sia più affidabile, o quanto meno più veritiera, rispetto alla razionalità del pensiero, è significativo l'impiego comunicativo,

nascosto dallo scenario paradossalmente sessista proposto dalla narrazione, che Unamuno fa di questa figura femminile: Marina costringe metaforicamente Avito a perdere la fiducia nella scienza, nel futuro e nel progresso, permettendo ad Unamuno di trasportare su uno scenario letterario la sconfitta del Modernismo degli inizi del Novecento.

Una volta sviscerata la funzione comunicativa progettata da Unamuno per Marina, possiamo analizzare le sfide esistenziali affidate a questo personaggio che perseguono, sostanzialmente, due obiettivi fondamentali: dimostrare ad Avito la superiorità dell'amore rispetto alla pedagogia e garantire ad Apolodoro l'affetto materno. Ritornando all'analisi di Barella, emerge come Marina, in quanto immersa nella dimensione del sonno, sinonimo di una sorta di apatia e morte spirituale, non abbia inizialmente la forza di contrastare l'insensatezza del metodo pedagogico imposto da Avito a suo figlio. L'epilogo della narrazione, invece, ribalta la caratterizzazione di questo personaggio femminile che, mostrando un incredibile forza spirituale, riesce ad empatizzare ed accogliere tra le sue braccia l'artefice del suicidio di suo figlio, grazie ad uno slancio di puro amore.

Al final también don Avito cae en los brazos de Marina, en los brazos de la ensoñacion tratando de encontrar la paz en el vientre de la mujer-madre. Pierde don Avito la confianza en la ciencia, en el futuro, en el progreso y se refugia finalmente en la tradición. La novela termina cuando Marina besa la 'ardorosa frente' de su marido, mientras grita: '¡Hijo mío!', y él responde: ¡Madre!, añadiendo Unamuno. 'El amor había vencido'(p.163). (Barella in Unamuno, 2002: 18)

È, dunque, evidente come, da un punto di vista letterario, le sfide esistenziali di Marina nel progetto unamuniano di *Amor y pedagogía* si rivelino sempre di successo, poiché, chiaramente, perseguono quella che Unamuno considera una veritiera ricerca del significato della vita. Infatti, come sottolinea Barella, seppur questo tentativo materno non abbia la forza di evitare il tragico evento del suicidio del figlio, l'influenza che Marina trasmette ad Apolodoro è emozionalmente dirompente e sovrasta di gran lunga la sterile pedagogia di Avito, garantendo alla madre di raggiungere dolorosamente il suo secondo obiettivo esistenziale. Marina ribattezza suo figlio con il nome cristiano di Luis e, segretamente, lontana dallo sguardo di Avito, procura ad Apolodoro l'affetto materno con gesti di puro amore.

Marina, instinto, amor y ensoñacion, influye en su hijo Apolodoro, al que bautiza en secreto con el nombre cristiano de Luis y colma de irracionales y continuos besos y caricias, mientras don Avito, el padre, la ciencia, procura ir imponiendo en su hijo una formación basada en la razón y en la objetividad . Pero la influencia de la madre es definitiva. (Barella in Unamuno, 2002: 17-18).

Il rapporto sincero che si genera tra Marina e Apolodoro ha come diretta conseguenza l'incarnazione nel giovane della sfida esistenziale della madre, ovvero la predominanza del sentimento rispetto alla ragione. La differenza di questa seconda rappresentazione del conflitto centrale di *Amor y pedagogía* è da rintracciare nell'ingenuità di Apolodoro, che permette ad Unamuno di concretizzare la malvagità dell'insensibilità scientifica, dimostrata dalla narrazione con il suicidio del giovane. Una volta chiarificata la funzione comunicativa premeditata da Unamuno per il personaggio di Apolodoro, possiamo verificare come quest'ultima si concretizzi nelle sfide esistenziali della figura del "genio abortado" (Unamuno, 2002: 148).

Unamuno affida ad Apolodoro due sfide esistenziali che costruiscono il suo percorso letterario in maniera sequenziale: inizialmente, il giovane, seppur incapace di reiterare l'oggettività scientifica proposta dal padre che scarta a priori la permeabilità del sentimento nella vita, si dedica all'impresa imposta da Avito, ovvero diventare l'intellettuale che fa del metodo scientifico modernista il principio chiave per classificare l'esistenza. Seppur la sua natura tenda verso quella dimensione del sentimento umano eredita dalla madre, Apolodoro prova ad assecondare lo stravagante e grottesco

metodo pedagogico proposto da Avito fino a quando, però, la sua anima viene invasa dal folgorante innamoramento per Clarita. Questo personaggio femminile scardina la fragile razionalità di Apolodoro, imponendo, così, al giovane la seconda sfida esistenziale della conquista della donna amata, a cui il “genio abortado” (Unamuno, 2002: 148) si dedica a pieno ritmo. Come già sappiamo tutte le sfide esistenziali appena descritte costituiranno un angosciante fallimento per Apolodoro, che, data l’estrema purezza del suo ingenuo animo, troverà nella morte l’unico rifugio salvifico. È evidente come Unamuno utilizzi l’inconsapevolezza di Apolodoro per dimostrare come la disumanizzazione del Modernismo degli inizi del Novecento, traslata a livello letterario nel metodo pedagogico di Avito, sia insostenibile e conduca ad una prematura morte spirituale del soggetto, sul quale incombe il peso di un’incomprensione sentimentale ed intellettuale. Il passaggio della narrazione che meglio evidenzia quanto detto, è il seguente monologo di Apolodoro, che consapevole del suo fallimento, dà sfogo ad una profonda critica rivolta alla pedagogia, sinonimo dell’insensato scientismo progressista: Unamuno sfrutta le parole del giovane per coadiuvare il messaggio centrale di *Amor y pedagogía*, ovvero far emergere lo sdegno e il disappunto dell’autore nei confronti dei modelli didattici imperanti del Novecento, incentrati su un disumano scientismo focalizzato esclusivamente nel progresso scientifico.

Soy un miserable; he cometido una infamia. ¡Adiós, mi madre, mi fantasma! Te dejo en el mundo de las sombras, me voy al de los bultos; quedas entre apariencias, en el seno de la única realidad perpetua dormiré... ¡Adiós, Clara, mi Clara, mi Oscura, mi dulce desencanto! ¡Pudiste redimir de la pedagogía a un hombre, hacer un hombre de un candidato a genio..., que hagas hombres, hombres de carne y hueso; que con el compañero de tu vida los hagas, en amor, en amor, en amor y no en pedagogía! ¡El genio, oh, el genio! El genio nace y no se hace, y nace de un abrazo más íntimo, más amoroso, más hondo que los demás, nace de un puro momento de amor, de amor puro, estoy de ello cierto; nace de un impulso el más inconciente. Al engendrar el genio pierden conciencia sus padres; sólo los que la pierden al amarse, los que como en sueño se aman, sin sombra de vigilia, engendran genios. ¡Qué lástima que el deber de dimitir mañana no me permita desarrollar esta luminosa teoría! Al engendrar al genio deben de caer sus padres en inconciencia; el que sabe lo que hace cuando hace un hijo, no le hará genio. ¿En qué estaría pensando mi padre cuando me engendró? En la carioquinesis o cosa así, de seguro ; en la pedagogía, sí, en la pedagogía; ¡me lo dice la conciencia! Y así he salido... ¡Soy un miserable, un infame, he cometido una infamia...! (Unamuno, 2002: 162).

Una delle figure più ambigue e di difficile interpretazione del romanzo è, sicuramente, don Fulgencio a cui Unamuno affida una serie di sfide esistenziali che potremmo definire metaletterarie. A tal proposito, è utile partire dalla definizione che Unamuno, in uno slancio di autofinición, elabora nella sezione intitolata “Prólogo a la primera edición” (Unamuno, 2002: 25-30), definendo don Fulgencio come la “clave de la novela”

De buena gana nos detendríamos en analizar al don Fulgencio, que es acaso la clave de la novela; pero el autor mismo nos lo ha descubierto, descubriendo a la par otras cosas que mejor estarían ocultas, cuando en la última entrevista que el grotesco filósofo tiene con Apolodoro le habla del erostratismo. (Unamuno, 2002: 28)

La centralità di questo personaggio nel coadiuvare il messaggio dell’opera si sviluppa sia su un piano metaletterario, proseguendo la propria esistenza al di fuori del romanzo, sia sul piano della narrazione, immedesimandosi nelle vesti del filosofo. Rompendo la barriera della finzione scenica, don Fulgencio intrattiene un vero e proprio rapporto con il suo autore, interfacciandosi con Unamuno in paradossali conversazioni. Infatti, nella sezione del romanzo intitolata “Epílogo” (Unamuno, 2002: 165-186), in un slancio metaletterario, Unamuno dialoga con don Fulgencio riguardo l’esigenza di aumentare le dimensioni del romanzo e, a tal proposito, consegna all’autore il suo saggio intitolato “Apuntes para un tratado de Cocotología”: è possibile denotare come, nella rottura della barriera della finzione romanzesca, la funzione della sfida esistenziale metaletteraria

di don Fulgencio sia quella di risolvere le esigenze tipografiche del romanzo; in realtà, l'inserzione di questo saggio, avvenuta per mezzo di una collaborazione paradossale tra l'autore e il suo personaggio, serve a supportare il messaggio di *Amor y pedagogía*. Questo trattato, infatti, non è altro che la riprova di come quello slancio modernista che Unamuno aveva denigrato in quanto sintomo di una disumanizzazione della ricerca del vero significato sia ulteriormente schernito dalle parole di don Fulgencio, nelle veci di alter ego dell'autore. Il linguaggio ampolloso del saggio del filosofo è la reiterazione della sua funzione e sfida esistenziale proposta nel romanzo: le sue dottrine pedagogiche ricche di forma e prive di contenuto vengono utilizzate da Unamuno per schernire, in maniera grottesca e a tratti burlesca, l'inutilità della classificazione scientifica molto in voga agli inizi del Novecento. A riprova di ciò, è utile riportare le parole del filosofo che ha piena conoscenza di come la sua sfida esistenziale di filosofo stravagante funga da coadiuvante per lo scherno unamuniano:

Yo, Fulgencio Entrambosmares, tengo conciencia del papel de filósofo que el Autor me repartió, de filósofo extravagante a los ojos de los demás cómicos, y procuro desempeñarlo bien. (Unamuno, 2002: 77)

La consapevolezza di don Fulgencio ci proietta verso interessanti conclusioni nel tentativo di rintracciare il significato delle sfide esistenziali dei personaggi di *Amor y pedagogía*. Da un punto di vista letterario, le parole del filosofo ci indirizzano verso quel concetto di "muñecos", elaborato dall'intervento metaletterario di Unamuno nel "Prólogo a la primera edición" (Unamuno, 2002: 25-30):

Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados, que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla. (Unamuno, 2002: 28)

È innegabile, infatti, che le sfide esistenziali dei personaggi rientrano in un progetto comunicativo più ampio e la riuscita o il fallimento di quest'ultime servino ad Unamuno per indirizzare la riflessione del lettore verso la consapevolezza dell'inutilità dello scientismo. Seguendo, invece, una linea di interpretazione che potremmo definire filosofica, è evidente come i personaggi, nelle loro posizioni romanzesche caratterizzate da emblematiche sfide esistenziali, esponano e ricalchino specifiche ricerche di significato: Avito, rincorrendo una ricerca scientifica ostinata che ha per oggetto la dimostrazione dell'importanza della pedagogia, viene smentito dalla forza del sentimento; don Fulgencio, nel suo ruolo metaletterario, scardina le teorie dello scientismo e del positivismo con il suo linguaggio ridondante e ampolloso, sia elaborando gli 'Apuntes para un tratado de cocotología', sia dimostrando una sorta di compassione per la superficialità e insensatezza delle teorie pedagogiche elaborate da Avito; Apolodoro, promuovendo una ricerca genuina nel volere rintracciare il vero significato della pedagogia prima, e dell'amore poi, soccombe al peso di dover diventare un genio e compagno di Clarita; Marina, emergendo dalla dimensione del sonno, porta sulle spalle l'ingente sfida esistenziale di dimostrare l'importanza dell'amore e del sentimento. È chiaro, dunque, che queste articolazioni narrative, che fanno da cornice all'ampio quadro di *Amor y pedagogía*, non sono altro che le ramificazioni del pensiero di Unamuno e l'eco della sua ricerca del senso della vita, che ha per oggetto quella verità che sfugge dalle categorizzazioni della logica del pensiero. È importante sottolineare che l'autore concentra il significato dell'opera specialmente nel personaggio di Apolodoro, che è la vera vittima della pedagogia: Unamuno estremizza le sfide esistenziali di questo personaggio che interiorizza in maniera violenta lo scontro tra l'amore e la pedagogia. Il giovane costituisce l'anello di congiunzione tra i personaggi che si affidano all'amore e al sentimento e quelli che, invece, propongono un approccio alla vita incentrato sul metodo scientifico e sulla pedagogia. Seguendo questa prospettiva,

il suicidio di Apolodoro serve ad Unamuno per dimostrare ai propri lettori come gli estremismi del Modernismo, che prevedendo un'insensibile classificazione dell'esistenza, portino ad una totale disumanizzazione che ha come diretta conseguenza il suicidio spirituale della persona.

Bibliografía:

Alberich, José (1959): "Sobre el positivismo de Unamuno", in *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, Nº 9, 61-75

Alsina Calvés, José (2018): "El regeneracionismo español", in *El Catoblepas*, Nº. 184, 5-10

Blanco Aguinaga, Carlos (1959): "El Unamuno contemplativo" in *El colegio de México*: 147-209

Cantero García, Víctor (2019): "Del viviparismo explícito al oviparismo implícito en los cuento de Miguel de Unamuno" in *Revista de estudios hispánicos*, Nº 1, 2019: 87-112

de Hoyos Ruiz, Antonio (1956): "Estilío literario de Unamuno" in *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, Nº 13, 4-9

de Unamuno, Miguel (1977): *Cómo se hace una novela*, edición de P.R Oslon, Madrid: Guadarrama:

de Unamuno, Miguel (2002): *Amor y Pedagogía*, introducción y notas de Julia Barella, Madrid: Alianza Editorial,S.A.

Díaz, Jorge Aurelio (1984): "¿En que consiste para Hegel el Idealismo?" in *Universitas Philosophica* Vol.1, Nº 2, 34 – 35

Díaz Peterson, Rosenado (1982): *Amor y pedagogía*, a la lucha de una ciencia por la vida, in *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 384: 549-560

Fraser, Benjamin (2008): "Why Don Fulgencio Entrambosmares del Aquilón's "Apuntes para un tratado de cocotología" belongs in the Spanish Cultural Studies curriculum-followed by a concise argument to the contrary" in *Céfiro: Enlace hispano cultural y literario*, Vol. 8, Nº. 1-2, 21-35

González Egido, Luciano (1983): "Salamanca, la gran metáfora de Unamuno" in *Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca*, 1983 : 268-290

Herrero, Montserrat (1998): "La imagen de España a través del Quijote en la Generación del '98" in *Anuario filosófico*, Vol. 31, Nº 60, 1998, 269-288

Ladrón de Guevara López de Arbina, Ernesto (2001): "El pensamiento pedagógico de Miguel de Unamuno", in *Revista Española de Pedagogía*, - N.º 220, 403 – 419

Olson, Paul R. (1970): "Amor y pedagogía en la dialéctica interior de Unamuno" in VV. AA.: *Actas del III Congreso Internacional de Hispanistas*, México: Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes 649-656

Ortega Cantero, Nicolás (2020): "El paisaje en la Generación del 98", in *Estudios segovianos*, Vol. 62, Nº 119, 83 – 99

Parys, Katarzyna Bárbara (2022): *El problema ontológico de los personajes literarios en la*

narrativa breve de Miguel de Unamuno, tesis doctoral defendida en la Universidad Autónoma de Madrid (Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada)

Ribans, Geoffrey (1971): *Niebla y soledad*, Madrid: Gredos

Riera, Camilo (1957): “Existencialismo” in *Ausa*, Nº 19, 385-389

Sánchez de las Cuevas, Lidia (2023): “La cuestión de la autoría en las novelas de Miguel de Unamuno” in *Cultura*, Nº. 32 (El autor y sus máscaras: estudios sobre autorías, avatares e imposturas), 203-218

Vallejo Campos, Álvaro (2021): “Platonismo para el pueblo, inmanencia y trascendencia en la teoría platónica de las ideas” in *Gaceta de antropología*, Nº. Extra 37, 1-10

Villar Ezcurra, Alicia (2015): “La crítica de Unamuno al cientificismo”, in *Pensamiento: Revista de investigación e Información filosófica*, Vol. 69, Nº 261, 1035–1048

VV. AA. (2013): Enciclopedia Treccani [edizione digitale]

Resumen

El objeto de esta tesis es la análisis de una de las primeras novelas de Miguel de Unamuno titulada *Amor y pedagogía* (1902), con la intención de destacar, desde un punto de vista literario, las elecciones estilísticas y las líneas temáticas introducidas por el autor y también esbozar el contexto histórico que enmarca la obra. *Amor y pedagogía* es un relato de ficción centrado en la historia de Avito Carrascal, pedagogo con rasgos grotescos que pretende aplicar los principios de la pedagogía sociológica para generar una progenie de intelectuales geniales. En las primeras páginas de la novela, el pedagogo dialoga con Sinforiano, uno de sus admiradores, y de esta conversación se desprenden las características fundamentales del método pedagógico que el protagonista aplicará a su hijo con el fin de transformarlo en un genio: contruyendo una analogía con el modo en que las abejas eligen y nutren a su reina, Avito Carrascal explica a su admirador cómo la genialidad del individuo es consecuencia directa de la aplicación de un modelo educativo específico que elimina las particularidades individuales y la permeabilidad del sentimiento en el sujeto. Él, por tanto, se embarca en una aproximación absolutamente científica a la vida con el objetivo de generar un genio, y la aplicación del método pedagógico comienza con la elección de su mujer. El protagonista, siguiendo el principio científico de clasificación y categorización del fenómeno, aporta, en primer lugar, una definición pedagógica de la mujer: los personajes femeninos con los que se encuentra Avito están asociados al concepto de “Materia”, idea según la cual la esposa conserva una naturaleza instintiva y emocional que debe ser educada y racionalizada por la “Forma”, o sea el marido.

En el capítulo uno de esta tesis, antes de pasar a la parte de la narración que se refiere a la investigación científica de Avito sobre la selección de la madre ideal para criar a un genio, es necesario precisar que el protagonista se basa en otra clasificación que se refiere a los tipos de relaciones conyugales, distinguiendo el matrimonio “inductivo” del “deductivo”. El primero se refiere a ese enamoramiento verdadero y sincero que encuentra su fundamento en el amor instintivo y pasional, mientras que el segundo término, en cambio, define el matrimonio como una especie de acuerdo entre las partes que sirve para resolver necesidades concretas: en este caso, la necesidad de dar a luz una estirpe de intelectuales aplicando un método científico y esto orienta a Avito hacia una elección deductiva de la esposa. Inicialmente, el pedagogo traza los rasgos de la esposa ideal en el personaje de Leoncia, una mujer de constitución sana y con una cosmovisión práctica, y se lanza a conquistarla dedicándose noche y día a escribir una carta que llama “el informe amoroso”. Es precisamente en este punto de la narración donde surge el conflicto ideológico y, en ocasiones, filosófico que constituye el tema central de *Amor y pedagogía*, que es exactamente el enfrentamiento entre el amor y pedagogía, representaciones emblemáticas de la lógica y el instinto, respectivamente. La trayectoria de Avito Carrascal, de hecho, se entrelaza con la de otro personaje femenino.

Ya en las primeras instancias de la novela, esta mujer llamada Marina del Valle es capaz de hacer añicos la estricta lógica del pedagogo, quien, al enamorarse, cae en consecuencia en la irracionalidad del sentimiento. Avito se da cuenta de que ha caído en los abismos de la instintividad y se da cuenta de que ha sido hechizado por esta figura femenina. A pesar de que el enamoramiento “inductivo” está absolutamente alejado de los principios de la pedagogía, el protagonista no cesa en su empeño y en su objetivo ideal de procrear un genio. De hecho, justifica su elección de este tipo

de matrimonio afirmando que la madre de un genio, al igual que el arte, debe contribuir a la procreación ofreciendo una cierta dosis de instintividad y naturalidad. Esta adaptación teórica de Avito se materializa en la narración con el reajuste de “el informe amoroso”, que, en este punto, se dirige a Marina del Valle. Siguiendo los principios clave de la pedagogía sociológica, Avito empieza a dedicarse a la procreación y educación del futuro genio, que comienza con la gestación. Marina será sometida a prácticas tortuosas establecidas por el pedagogo para evitar la contaminación química del feto. Este conflicto conyugal se consolida con el nacimiento de Apolodoro, que es bautizado en secreto por su madre con el nombre cristiano de “Luis”. También con la ayuda de un extravagante filósofo llamado Don Fulgencio, Avito Carrascal impone a su hijo un adoctrinamiento ideológico que implica toda una serie de estrategias pedagógicas, incluyendo la instrucción individual.

El segundo capítulo de esta tesis muestra que Don Fulgencio, como maestro y figura de referencia para Apolodoro, se opone a algunos de los extremismos de Avito, como en el caso del mencionado aislamiento didáctico de su discípulo. A la brutalidad del método pedagógico de Avito se opone con firmeza la educación maternal: lejos de los ojos vigilantes del pedagogo, Marina proporciona a su hijo gestos cariñosos ofreciendo al muchacho un diálogo maternal y comprensivo. Apolodoro, por ejemplo, revelará a su madre su enamoramiento de una chica llamada Clarita, un amor “inductivo” que sin duda no habría sido aprobado por su padre. El joven afronta la vida de forma ingenua y es completamente incapaz de manejar los desafíos existenciales que se ciernen sobre él: el fracaso atribuible a la imposición paterna de convertirse en un genio y el desencuentro amoroso con Clarita suprimen al joven, transportándolo a esa dimensión del sueño que, como sinónimo de muerte, neutraliza el peso de la existencia. De hecho, las instancias finales de la novela propician una especie de analogía entre Apolodoro y Marina del Valle asociada a la metáfora del sueño agobiado por la niebla de la angustia. El suicidio del “genio abortado” representa la mezcla perfecta de lo trágico y lo cómico: Apolodoro, colgado del techo como una salchicha, piensa en lo gracioso de una muerte así y, en el momento previo al trágico suceso, susurra “Es sublime”. El epílogo de la narración, a pesar de ser absolutamente dramático y de estar aderezado por el autor con un fuerte gusto por la paradoja, nos deja entrever el mensaje de la narración. Cuando Marina y Avito se encuentran frente el cadáver de su hijo, la rigidez y frialdad del pedagogo se desmoronan por el dramático suceso que le lleva a volverse caritativamente hacia Marina y la mujer, en un último esfuerzo, le acoge en sus brazos.

En el capítulo tres de esta tesis, una vez explicitada la narrativa de *Amor y pedagogía*, podemos dirigir nuestra atención al análisis global de la novela y, en este sentido, resulta eficaz ofrecer una amplia panorámica del trasfondo histórico del que surge esta obra unamuniana. Al tejer una relación entre este relato de ficción y el contexto social español de principios del siglo XX, es evidente cómo Unamuno quiere transmitir con esta novela toda una serie de mensajes que pueden ser rastreados por sus lectores, especialmente los de su propia generación. La España de aquellos años vivía la llamada “Crisis de fin de siglo”, una intolerancia social generada por las comparaciones con otros países europeos y una serie de acontecimientos históricos, como el atraso de la nación respecto al resto de Europa lo que generó un fuerte descontento sostenido también por la pérdida de las colonias, el progresivo debilitamiento de los ideales de la Restauración y el mal funcionamiento de la política española. A estas crisis de ideales, algunos intelectuales españoles, entre ellos Unamuno, respondieron creando una especie de movimiento literario llamado

“Generación del '98”: este grupo de literatos proponía como fin último el “Regeneracionismo”, es decir, una revitalización del país enraizada en la regeneración social a partir de la literatura y la filosofía. Un poco más tarde, un movimiento filosófico de principios del siglo XX llamado Modernismo parecía reunir todas las características que podían espolear a una España atrofiada y, así, muchos miembros de la generación encontraron en el impulso modernista las bases del renacimiento del país. Se trataba de una ideología que hacía de la ciencia un dogma y que, siguiendo los cánones del positivismo, veía en el progreso tecnológico el fin último de la investigación humana. Esta actitud de cientificismo, o fe ciega en la ciencia, proponía un enfoque extremo en la clasificación de los fenómenos de la naturaleza y de los seres humanos, excluyendo el coeficiente de irracionalidad. Intentar dar una respuesta lógica a las cuestiones existenciales que siempre acosan al hombre constituía inevitablemente una estrategia falaz o, cuando menos, incompleta. Además, la traslación de la ideología modernista a las diversas facetas de la sociedad contribuyó a la falta de sustancia, al otorgar más peso específico y relevancia a la forma que al contenido. El ejemplo propuesto por *Amor y pedagogía* se refiere a la dimensión de la enseñanza, temática sentida por el autor como próxima a los contextos universitarios: Unamuno despreciaba la rigidez didáctica introducida por el Modernismo considerada incapaz de salvaguardar la singularidad del ser humano y encaminada a la homologación de la sociedad. *Amor y pedagogía* hace de estos temas una de las principales claves de interpretación, generando una relación simbiótica entre la paradoja de la intención comunicativa que implica la novela y el verdadero mensaje que Unamuno quiso transmitir a sus contemporáneos. Siguiendo esta interpretación, de hecho, es posible comprender cómo muchos personajes son la caricatura y la parodia de los intérpretes del nuevo impulso filosófico del Modernismo, movimiento encaminado a la clasificación científica de lo incognoscible e inclasificable.

Antes de comprender el modo en que los personajes de *Amor y pedagogía* contribuyen a la burla que el autor hace de los modelos didácticos de finales del siglo XX basado en el cientificismo, es necesario destacar el acercamiento inicial de Unamuno a la propuesta modernista: aunque adhiriendo inicialmente a este nuevo aparato teórico e ideológico que encuentra sus fundamentos en el positivismo, la ciencia y la fe en el progreso científico, Unamuno comienza inmediatamente a cuestionar el verdadero sentido de esta nueva lógica rigurosa que debería clasificar y ordenar teóricamente el mundo. Tras una adhesión inicial transmitida principalmente por un gran deseo de introducir esa renovación ideológica necesaria para despertar a una España decadente, Unamuno se da cuenta de que el empuje del Modernismo no es más que un atajo falaz para evitar la confrontación con esa incompreensión típicamente humana de lo incognoscible e incomprensible. Y precisamente de esta comprensión unamuniana nace una obra como *Amor y pedagogía*, que se burla del dogmatismo científico de finales del siglo XX interpretado y traducido a la novela por la paradójica y grotesca pedagogía de Avito Carrascal. El pedagogo encarna a la perfección la idea del Modernismo al aplicar el método científico a todos los aspectos de la vida, incluido el instinto de reproducción: planea casarse científicamente, llevar a cabo a la gestación con esmerada atención química y criar a un genio apoyándose en una refinada pedagogía. Avito intenta dominar todos sus impulsos e instintos a través de la lógica de la ciencia y, en este sentido, es emblemática la descripción de Avito que la narración proporciona al lector: “Anda por mecánica, digiere por química y se hace cortar el traje por geometría proyectiva. Es lo que él dice a menudo: ‘sólo la ciencia es maestra de la vida’, y piensa luego: ‘¿No es la vida maestra de la ciencia?’ Más su fuerte está en la

pedagogía sociológica' (Unamuno, 2002: 41)". A través de la pedagogía, Avito planifica la educación de su hijo con la ayuda del extravagante filósofo Don Fulgencio, cuyo lenguaje pomposo subraya la burla del autor hacia la actitud modernista que privilegiaba la forma sobre el contenido. Don Fulgencio de Entrambosmares es el personaje clave de la novela y su figura se desarrolla en dos niveles de comprensión, que deben analizarse detenidamente. En el plano narrativo, su representación grotesca retrotrae al personaje a ese grupo de intelectuales modernistas centrados en la clasificación científica, si bien, el acontecimiento biográfico de Don Fulgencio, a quien la vida le ha negado la posibilidad de tener hijos, le dota de cierta sensibilidad, completamente ausente en esa pedagogía de la que se burla la obra. La empatía del filósofo es rastreable, por ejemplo, en la dimensión metaliteraria de la novela, cuando, en la paradójica conversación con su autor, Don Fulgencio se muestra visiblemente amargado por la trágica muerte de Apolodoro y prefiere no conversar con Unamuno sobre este tema. Este episodio nos brinda la oportunidad de explicar la segunda función de Don Fulgencio que, rompiendo la barrera de la ficción escénica, se relaciona e interactúa con su autor: Unamuno diseña esta dimensión metaliteraria con un artificio de requerimiento tipográfico, resuelto por el filósofo con la inserción de un ensayo titulado "Apuntes para un tratado de cocotología". El lenguaje pomposo de los "Apuntes para un tratado de cocotología" no es sino una prueba de cómo ese impulso modernista al que Unamuno se había adherido primero y denostado después como síntoma de una deshumanización de la búsqueda del verdadero sentido, se ve burlado aún más por las palabras de Don Fulgencio en la piel del alter ego del autor. A la alineación de personajes que confían en el método pedagógico se oponen enérgicamente aquellas figuras que, en cambio, proponen un enfoque de la vida basado en el amor y la comprensión humana. Unamuno confía a Marina del Valle el importante papel de portavoz del sentimiento instintivo que garantiza ese entendimiento humano que no puede incluirse totalmente en las categorías de la lógica. Esta figura femenina es abordada en la narración con la dimensión del sueño, como si su instinto maternal connotara esa materia indescifrable e ilógica del mundo de los sueños.

Avito Carrarscal, por su parte, asocia a la mujer con el concepto de "Materia", trazando en la naturaleza femenina un contenido totalmente irracional inmerso en el estado de naturaleza: el pedagogo considera la belleza femenina como el ápice de esa estupidez humana necesaria para la culminación espiritual del hombre. En el transcurso de la narración, sin embargo, Marina rompe con estas metáforas, demostrando su gran valentía y fortaleza espiritual. La comprensión de la vida y del amor promovida por la mujer de la novela es total: a la muerte de su hijo, la madre es capaz de acoger al padre en sus brazos, a pesar de ser consciente del papel que él tuvo en el asunto. El epílogo de la narración nos proyecta a la dimensión del otro protagonista de la novela, Apolodoro, víctima de esa lucha insinuada en el título entre amor y pedagogía. En sus diversos encuentros con su maestro Don Fulgencio, el joven comienza a percibir, con el paso de los días, las carencias de la educación recibida de su padre, estéril e incapaz de colmar las insatisfacciones determinadas por los fracasos personales. El futuro genio se ve inmerso en una caótica dimensión psicológica que ve, por un lado, cómo la influencia de su madre le arrastra a los abismos del sueño y su amor por Clarita le transporta a la confusión de las emociones, y, por otro, cómo la racionalidad de su padre le lleva a elaborar infructuosos razonamientos basados en la ciencia y la pedagogía. El conflicto interior que vive el joven es tan perturbador que el suicidio será la única solución capaz de liberarle de tal sufrimiento. El enamoramiento de Apolodoro representa el momento en que el amor triunfa sobre

la pedagogía, una victoria del sentimiento que se repite tras vencer la lógica estéril de Avito que, incapaz de casarse en matrimonio “deductivo” con Leoncia, se entrega a las emociones instintivas provocadas por el carácter de Marina. Esta analogía padre-hijo se ve aumentada por la metodología empleada por Apolodoro para conquistar a Clarita, muchacha por lo que alimenta un sentimiento que podríamos definir absolutamente inductivo. Si Avito Carrascal se había dedicado noche y día a escribir el llamado “informe amoroso”(Unamuno, 2002: 49), documento pensado para Leoncia y luego adaptado para Marina, del mismo modo, Apolodoro elabora una “novelita”(Unamuno, 2002: 134), siguiendo los consejos del poeta Menaguti. Este personaje, cuyas enseñanzas no comparte Don Fulgencio, contribuirá a la educación del joven, alimentando su sueño de convertirse en escritor.

Por último, es necesario analizar la última reflexión de Apolodoro antes de morir, que adopta la forma de una especie de confesión de culpabilidad de un desdichado que cometió la terrible infamia del suicidio. En la primera parte de la reflexión del joven es posible rastrear la influencia materna: Marina parece estar constantemente inmersa en la dimensión de los sueños, que en este caso es interpretada por Apolodoro como un símil de la muerte, en la que se consume el sueño perpetuo. Luego sus palabras se dirigen a su amada Clarita, a la que desea encontrar un hombre que pueda amarla sin recurrir a la pedagogía. Esta disciplina estéril e inútil es profundamente criticada por el joven, quien, en una especie de arrebato de cólera y abatimiento, declara que se nace genio y no se llega a serlo: Apolodoro elabora una teoría según la cual el genio nace de un amor puro y sincero, podríamos decir de un sentimiento inductivo, que no contempla más finalidad que la reproducción espontánea. La conclusión de su reflexión es aún más dramática, porque arremete contra el padre, que, inmerso en los conceptos de una pedagogía estéril y superficial, se configura como el artífice del destino poco propicio de su hijo. Es importante destacar que el autor concentra el sentido de la obra especialmente en el personaje de Apolodoro, verdadera víctima de la pedagogía: Unamuno extrema los desafíos existenciales de este personaje, que interioriza violentamente el choque entre amor y pedagogía. Siguiendo esta perspectiva, el suicidio del joven sirve a Unamuno para demostrar a sus lectores cómo los extremismos del Modernismo, que predicán una clasificación insensible de la existencia, conducen a una deshumanización total que tiene como consecuencia directa el suicidio espiritual de la persona. Entre los personajes secundarios de *Amor y pedagogía* figura también la hija de Avito Carrascal, Rosa. Ella, que tendrá una corta vida en la narración al sufrir una muerte prematura, se verá envuelta en aquellos procedimientos científicos que pretenden cambiar su naturaleza rebelde. Este personaje demuestra también cómo, hasta la conversión final de Avito al amor, el pedagogo se empeñó en engendrar vástagos dotados de cierto genio, aplicando los métodos pedagógicos. Es interesante denotar cómo, de alguna manera, la muerte, en este caso de Rosa, determina siempre el fracaso del desafío existencial de Avito, demostrando cómo la pedagogía, sinónimo de ciencia, fracasa estrepitosamente en clasificar y racionalizar los acontecimientos incomprensibles e ilógicos del camino de la vida, como, por ejemplo, el misterio del amor y de la muerte. Tras este análisis de la novela, resulta evidente cómo, en esta función de coadyuvantes del mensaje de la obra, los personajes de *Amor y pedagogía* no se caracterizan por una gran personalidad y, por tanto, los diálogos y monólogos sirven exclusivamente para apoyar la función comunicativa prevista por el autor. Mediante esta reflexión, es posible profundizar en la idea que Unamuno propone en su taco metaliterario, elaborado en el “Prólogo a la primera edición” (25-30), acerca de los personajes de la novela, definidos como carentes de caracterización y, por

tanto, muñecos al servicio del autor: “Obsérvese, en primer lugar, que los caracteres están desdibujados , que son muñecos que el autor pasea por el escenario mientras él habla” (Unamuno, 2002: 28). Esta argumentación metaliteraria de Unamuno nos permite comprender mejor la idea de que los personajes de *Amor y pedagogía* sean descritos como desprovistos de personalidad en la medida en que están, de hecho, extremadamente ligados a la narración y obligados a ayudar a la investigación propuesta por el autor: el recorrido literario de cada personaje garantiza a Unamuno la posibilidad de llegar a conclusiones concretas, dirigiendo el lector hacia una reflexión profunda mediada por los mecanismos de la narración. Esta nueva forma de entender la novela propuesta por Unamuno se enmarca ampliamente dentro del concepto de vivíparismo. A principios del siglo XX, Miguel de Unamuno expone la teoría de la así llamada narrativa vivípara o vivíparismo también para explicar la novedad de su novela *Amor y pedagogía* de 1902. Sintéticamente, esta técnica narrativa puede asimilarse al rechazo de Unamuno al andamiaje escénico de la novela, que rompe sistemáticamente la ilusión de realidad literaria al relacionarse constantemente con el lector de forma irónica y paradójica. Oponiéndose a la representación objetiva de la realidad propuesta por la literatura realista del siglo XIX, Unamuno tiene a través de esta novela también la oportunidad de consolidar las líneas temáticas de la así llamada “nivola”. Este neologismo, por tanto, es acuñado por Unamuno para designar y describir la dimensión de un nuevo género literario alejado de la novela convencional. Con este término, haciendo uso del formato literario del relato de ficción, elabora el concepto de “realidad íntima”, que le permite urdir personajes que, a través de diálogos y monólogos, ponen de manifiesto lo que él propio define en *Amor y pedagogía* como “cuestiones íntimas”. Sintéticamente , este neologismo es acuñado por Unamuno con el fin de manifestar el explícito alejamiento de la concepción literaria de la novela realista y, de forma complementaria, el acercamiento de sus “nivolas” a otro modo de novelización. *Amor y pedagogía* es definida como “nivola” por el propio autor en un impulso metaliterario para justificar la inserción de la “realidad íntima” de los personajes en su literatura y, siendo una de las primeras obras de Unamuno, constituye para el autor un campo de pruebas para potenciar las técnicas estilísticas del “vivíparismo”.

Amor y pedagogía, por lo tanto, es una novela fundamental en la trayectoria literaria de Miguel de Unamuno, que experimenta una nueva forma de novelar y transmite a través de esta obra toda una serie de mensajes que se contextualizan en un complejo marco histórico y en una articulada búsqueda filosófica. Aunque la obra adopta la forma de una burla dirigida al Modernismo, esconde en su función comunicativa una indagación más profunda: el lector se ve catapultado a la búsqueda del verdadero sentido de la vida, representado por ese eterno conflicto entre la instindividad y la lógica del pensamiento. En este sentido, los desafíos existenciales de los personajes no son sino las ramificaciones del pensamiento de Unamuno y el eco de su búsqueda del sentido de la existencia, que tiene por objeto esa verdad que escapa a las categorizaciones de la lógica del pensamiento.

