

"AMOR Y PEDAGOGIA" Y LO GROTESCO

La estética literaria ha formado ciertos conceptos fundamentales que debemos recordar para establecer una base teórica de nuestro proceder analítico con lo grotesco en la obra de Unamuno. Tanto Kayser¹ como Warren y Wellek² afirman que el novelista emplea la naturaleza animada o inanimada para dar vida a una expresión que surge de su propia subjetividad y que, consecuentemente, el mundo novelesco no representa al mundo concreto por lo que es en sí, como materia y forma. Llegan a la conclusión que al crear este mundo cerrado el novelista se apoya en el mundo concreto para expresarse y la narración es el resultado de una elaboración personal del artista en la que intervienen todas las potencias de su ser.

Reduciendo el campo de investigación a la creación discordante de lo grotesco surgen dos caminos. Al aceptar la obra literaria como la transformación subjetiva de la realidad concreta se puede: 1) hacer un estudio psicológico del creador de la obra a base de los escritos, o 2) estudiar al mundo creado en sí, la obra literaria. Seguiremos la segunda senda.

Antes de enfocar la atención en la obra literaria, anotaremos la relación entre el creador con su realidad concreta y la realidad novelesca. Partiendo de la premisa de que el problema inmediato del escritor es buscar las formas adecuadas que respondan no solamente al sentimiento subjetivo sino que también lo produzcan en el lector³, podemos afirmar que el escritor nunca descubre el sentido profundo de su mensaje en los modelos del mundo concreto, sino en sí mismo. Las cosas que el artista representa le sirven para perfeccionar un contenido preformado o para determinarlo, no para descubrirlo. Por lo tanto el mundo interno de la narración ha sido construido, no reflejado con un espejo verbal del mundo concreto, ni representado para producir una copia más o menos capaz de sustituir al original. He aquí el punto fundamental: para expresar un sentido de incongruencia que resulte en una imagen grotesca no es suficiente crear un personaje o escena deforme en cuanto al mundo concreto,

¹ Véase WOLFGANG KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, págs. 577-578.

² RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1956, págs. 203-204.

³ El filósofo JACQUES MARITAIN ha sugerido esta idea como la base teórica de la creación estética; véase su estudio *Creative Intuition in Art and Poetry*, New York, Pantheon Books, 1953, pág. 55.

esto sólo da un tono de violencia; es necesario que por dentro de la misma construcción verbal exista la incongruencia fundamental que proyecte un choque entre dos órbitas de realidad del mismo mundo ficticio: lo aceptado y normal en contraste con lo deforme. Por consiguiente, hemos distinguido dos aspectos de la incongruencia en las narraciones de Unamuno: 1) la expresión de cierta violencia por medio de descripciones físico-temporales que en comparación con el mundo concreto resultan deformes; 2) lo que a nuestro juicio forma lo auténticamente grotesco, que se crea dentro del mismo mundo ficticio donde se representan elementos en discordia fundamental.

El primer semblante de la deformación violenta en las narraciones de don Miguel se encuentra en un cuento, inédito hasta este año de 1962, titulado "Un cuentecillo sin argumento" (probablemente anterior a 1892)⁴. Esta narración corta es un presagio en diminutivo de la novela *Huasi-pungo* (1934) por el autor ecuatoriano Jorge Icaza. Tanto en el cuento como en la novela las descripciones de los personajes abundan en detalles nauseabundos que sirven para exaltar la miseria del hombre. Estas descripciones dan un fondo efectista en el cual se desarrolla un tema de violencia. La trama del cuento es la sencilla realidad de una familia miserable que está muriéndose de hambre. El niño es descrito en estos términos:

"Erased un chiquillo enteco, flacucho, negro, los ojos en aureola de azul y amarillo, brillante y sudorosa la nariz, entreabierto la boca, engendrado en el seno de la miseria con vislumbres de vicio y oliendo a estercolero en putrefacción."⁵

El hombre no pudiendo aguantar más la fuerza del hambre sale a buscar cualquier comestible. Regresa con dos tortas: una para él y la otra para su mujer y el niño. La madre pasa su parte al pequeño. Después de devorar la torta cae el niño, siguiéndole el padre, en esta escena angustiosa:

"El niño empezó a llorar y retorcerse, se quejaba de horribles dolores de tripas, la boca le espumeaba y la sangre se le retiraba...

El padre se llevó las manos a la barriga, eran atroces sus dolores... y acurrucado en un rincón, con los ojos inyectados en sangre, se oprimía el vientre contra las piernas. El niño se retorció en ansias locas."⁶

La realidad de este mundo es espantosa y horrible, pero no choca con

⁴ Para los datos de esta y otras obras inéditas de don Miguel véase el prólogo de GARCÍA BLANCO al volumen IX, *Obras completas*, Barcelona, Vergara, 1958, pág. 19.

⁵ *Obras completas*, IX, pág. 364.

⁶ *Ibid.*, págs. 365-366.

ningún elemento de la narración. El efecto violento es causado al considerarlo en términos de nuestra realidad.

Dé otra índole es la descripción de Celestino, el tonto del cuento "El semejante" (1895)⁷. Términos embriogénicos son empleados para crear la imagen del hombre que está intelectualmente en estado pre-natal. Esta descripción crea un sentido de incongruencia en la misma narración presentando al personaje adulto no en palabras que marquen su condición de imbecilidad, sino en detalles del embrión. Sin embargo, la imagen grotesca no se materializa, no pasa de un símil largo empleado para dar el estruendo inicial del tonto en un mundo normal.

Después de los dos cuentos mencionados como antecedentes Unamuno escribió *Amor y pedagogía* (1902)⁸ con la expresión más fecunda de lo grotesco. La realidad superficial de esta novela no es más que una burla desenfadada de la pedagogía positivista⁹ en la cual encontramos el primer aspecto de la incongruencia con la realidad: una discordia entre el mundo caleidoscópico de la novela y nuestra realidad. Pero hay otro sentido profundo del mundo novelesco que también presenta la incongruencia, no ya como cierta violencia a nuestro sentido de la realidad, sino con un verdadero choque en el interior del mismo, resultando en una estruendosa expresión de lo grotesco.

La realidad superficial de *Amor y pedagogía* es la de un mundo de caleidoscopio formado por individuos aislados, imágenes, sentimientos y olores incongruentes. Este mundo abochorna y reduce a Apolodoro Carrascal a un desequilibrio, haciéndole dimitir de la vida suicidándose. Todo este conjunto lleva un tono sarcástico y burlón. Se pueden reconocer varios elementos diversos de esta realidad: 1) Hay el "cientismo" de Avito Carrascal cuya pedagogía positivista reduce el mundo a un sistema

⁷ Véase *Obras completas*, II, pág. 368; "El semejante" data de 1895 aunque fue mejor conocido después de su incorporación a *El espejo de la muerte* (1913).

⁸ *Amor y pedagogía*, la segunda novela de Unamuno fue publicada por Henrich y Compañía de Barcelona en 1902 formando parte de la colección "Biblioteca de novelistas del siglo XX", consiste en un prólogo socarronamente escrito en tercera persona, la novela en XV capítulos, un Epílogo y los "Apuntes para un tratado de cocotología". La segunda edición (1934) de Espasa-Calpe de Madrid, añade un prólogo-epílogo de gran importancia para el estudio de su autor.

⁹ El aspecto de crítica positivista fue reconocido en 1947; véase el estudio de PEDRO LAÍN ENTRALGO: *La generación del noventa y ocho*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, págs. 69-70, 154-155; este estudio también es citado por DONALD L. FABIAN: "Action and Idea in *Amor y pedagogía* and *Prometeo*", *Hispania*, XLI, 1, 1958, 30-34. Además del estudio breve de Fabián se puede referir a los siguientes críticos que se han interesado en esta narración: MIGUEL ROMERA-NAVARRO, *Miguel de Unamuno: Novelista. Poeta. Ensayista*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1928, págs. 68-76; JOSÉ A. BALSEIRO: "Miguel de Unamuno, novelista y nivolista" en *El vigía*, tomo II, Madrid, Editorial Mundo Latino, 1928, págs. 56-64; JULIÁN MARIAS: *Miguel de Unamuno*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, págs. 94-96; AGUSTÍN ESCLASANS: *Miguel de Unamuno*, Buenos Aires, Editorial Juventud, 1947, págs. 21-27; y EUGENIO G. DE NORA: *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1958, págs. 18-19.

de leyes inexorables y nada más. Avito camina por mecánica, digiere por química y hasta se viste por geometría proyectiva, pero cuando trata de casarse deductivamente siguiendo a la ciencia sociológica para crear un genio, fracasa y se casa inductivamente con unos ojos seductores. 2) Coexiste el nominalismo absoluto del filósofo don Fulgencio Entrambosmares. La ciencia tiene una faena principal para don Fulgencio —la de reducir las cosas a ideas y las ideas a nombres—. Nombres será todo lo que quede, y el eterno e infinito Silencio (así, con mayúscula) los pronunciará. A esta abstracción don Fulgencio la llama sobre-realidad. 3) Otro plano en este caleidoscopio es el sacerdote de Nuestra Señora de la Belleza, Hildebrando F. Menaguti, que presenta a Apolodoro la búsqueda de la emoción en sí, como un valor absoluto e independiente del individuo. 4) La madre, Marina, es una sombra sin sustancia deslizada en este mundo. Es la materia que emplea la forma (Avito) para producir al genio. Sin embargo, ella tiene una influencia profunda en el desarrollo de Apolodoro. Empapa su niñez con un derroche de besos, lágrimas y sentimientos angustiados. Para Marina, Apolodoro es siempre su Luis, pobre conejillo de la pedagogía del padre. 5) También habita este mundo Doña Edelmira, la mujer de don Fulgencio, quien representa la sensualidad para Apolodoro. Es una sensualidad algo repulsiva ya que la vieja es una Raquel (personaje de *Dos madres*) a lo grotesco; es decir, es tan atractiva y dominante como Raquel pero en contraste tiene todo el aspecto físico de un maniquí: a veces con peluca y a veces sin ella.

La combinación del nominalista y su mujer da un ambiente que llega a lo máximo de la absurdidad. Este mundo nunca pasa de ser una abstracción discordante de lo que reconocemos como el mundo concreto de personas y sus circunstancias. Apolodoro, penetrado hasta el tuétano por la incongruencia de su mundo, se siente frustrado en su búsqueda del éxito en la vida, ya sea como cuentista o como novio. Convencido de que ha sido un conejo experimental de su padre “decide ir a vengarse viendo a don Fulgencio, la fascinadora serpiente, el hombre todo ironía y mala intención. Y verá a doña Edelmira, ¡qué buenas carnes todavía!, ¡qué sonrosadas y rellenas! y ¡qué peluca!” (pág. 541)¹⁰.

Todos estos elementos producen un tormento mental en Apolodoro. Se siente perseguido, inútil y fracasado por no haber podido lograr los únicos dos valores que don Fulgencio le ha propuesto como posibilidades de la victoria sobre la muerte. La novia le hubiera dado una familia y así en los hijos podía ganar su inmortalidad, y la literatura le hubiera dado la fama para que su nombre fuera inmortal. Este mundo en contraste al de Clarita y Federico le marea, le causa vértigo y, por fin, le desequilibra.

¹⁰ Todas las citas de *Amor y pedagogía* están tomadas de la edición de MANUEL GARCÍA BLANCO en el segundo tomo de las *Obras completas*, Barcelona, Vergara, 1958.

Como personaje, Apolodoro es una sombra —no hay descripción física— dolorosamente perdida en un laberinto. Su vida es una serie de tropiezos desde su concepción hasta su suicidio. La más acertada descripción del joven es la de un pobre conejillo experimental en la pedagogía positivista.

Por lo tanto, la realidad superficial de la novela demuestra una burla cáustica del positivismo y del resultado de sus métodos que al aplicarse a la vida, producen un mundo deformado, enajenado y a la vez cómico y trágico.

Apolodoro es un verdadero agonista que sufre una existencia grotesca. La agonía —es decir, la lucha— de Apolodoro da el sentido profundo de la incongruencia en el propio mundo ficticio. Apolodoro representa a seres contemporáneos que como dice el poeta Florit "están solos, terriblemente solos entre la multitud"¹¹. Lo grotesco es la incompatibilidad del ser con su ambiente. El acierto de Unamuno reside en que no se enfrenta con este tema como el escritor de antaño lo hacía, viéndolo desde afuera, sino que se ha desplazado hacia el interior de la incompatibilidad misma creando un mundo completamente desconcertante para causar una verdadera agonía en su hombre: Apolodoro Carrascal. El personaje no está relacionado con el mismo mundo en que estamos los lectores. Apolodoro, debido a su aislamiento radical, está sumergido en un mundo propio cuyos fenómenos se han convertido en objetos para un monólogo dialogante o, en términos unamunianos, un "monodílogo". Aquí hay una apropiación de los fenómenos humanos por un yo único, un agonista que tiene como punto de partida su propio ser, pero cuya formación espiritual es tan grotesca que no encuentra apoyo en su mundo; se siente absolutamente abandonado en un caleidoscopio vertiginoso.

Esta realidad profunda nos lleva al problema fundamental de la filosofía contemporánea: el ser y su existencia. Vamos a retroceder y recorrer los pasos de nuestro personaje grotesco en su marcha hacia el desequilibrio final.

Apolodoro empieza a estar consciente de su aislamiento del mundo después de su primera entrevista con don Fulgencio. Se pregunta a sí mismo: ¿Qué es todo esto? Luego, al salir a la calle con esta pregunta quemándole, oye a dos viejas: "¿Qué más da, señora Ruperta; para lo que hemos de vivir". Y en este momento le inundan los recuerdos infantiles de las exclamaciones de su madre: "¡Qué mundo, Virgen Santísima, qué mundo!" junto con el derroche de cariños que la madre daba a su hermanita. Antes de que pueda sacudirse de estas reminiscencias se le representa la misma muchacha pálida, clorótica, de ojos de sueño, que

¹¹ Véase el poema de EUGENIO FLORIT: "Los poetas solos de Manhattan", en *Cuadernos*, 50, París, Julio, 1961, 36.

encuentra todos los días al ir a clases. Este vértigo produce la primera imagen grotesca de las que surgirán de repente en la mente del mozo. "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" (pág. 508). El murciélago humeando se empleó como símbolo de la muerte en la pintura popular desde las épocas más remotas y en el siglo XIX se ve en las "Aleluyas populares"¹³. Unamuno lo ha modernizado haciéndolo fumar. En la mente de Apolodoro es una asociación momentánea causada por las circunstancias desconcertantes de su mundo. En la realidad profunda de la novela viene la imagen grotesca a reafirmar la incompatibilidad del ser ante la muerte. La inautenticidad del caleidoscopio abstracto de la perspectiva de Apolodoro está violentamente expuesta con la presencia de la muerte aludida por las viejas, la muerte en vida vista en la cara de la muchacha (quien nos recuerda a la agonizante de "El espejo de la muerte"), con el resultado horrorizante de la imagen grotesca.

Esta imagen tiene dos significados secundarios: el símbolo de la muerte y la separación de comprensión y conciencia entre la mentalidad del joven y su laberinto. Como símbolo de la muerte penetra el mundo novelesco y alesteando advierte de la tragedia venidera del suicidio de Apolodoro. Desde este momento la muerte empieza a preocupar al joven. En su conciencia, impresionada por la imagen, surgen pensamientos e imaginaciones de "eso de la muerte". El padre le asegura que no es ni más ni menos que la cesación de la vida pero para Apolodoro esta contemplación fútil trae solamente más mareo.

La imagen grotesca nos presentó la mente de un yo separado de su mundo. Esto fue la culminación de un proceso que había empezado en la niñez. Ahora, en su juventud, las cosas concretas del mundo están sumamente separadas del yo ya consciente de su existencia y este abismo se va ensanchando cada vez más. La mente del joven vaga en este laberinto: "¡Qué caleidoscopio es el mundo! Y todo con su rotulito a la espalda, por el otro lado, por el que no se ve, todo con su correspondiente explicación. ¡Vaya una ocurrencia que es el mundo!" (pág. 511).

Después de la segunda entrevista con don Fulgencio cae Apolodoro en un vértigo de olores, ideas e imágenes. En los momentos cuando se calma de su mareo se pierde en una realidad convertida a mármol azul, ve a la ciudad en el espejo del río. Es un esmalte sin bulto. Naciente de esta imagen visual brota una imagen grotesca: "Y recuerda cuando de niños cogían cabezas de moscas y las aplastaban en un papel doblado para obtener una figura simétrica, el principio del caleidoscopio". (pág. 513). Pero, ¡qué

¹³ Véase el estudio y la colección de láminas de MANUEL SÁNCHEZ CAMARGO: *La muerte y la pintura española*, Madrid, Editora nacional, 1954, pág. 354 y láminas 90, 91 y 156.

descanso le presenta este hermoso esmalte!, descanso de la fatiga con su mundo porque no tiene "inscripción alguna a la trasera, en el lado que no se ve, ni siquiera tiene, por no tener, semejante invisible lado". (pág. 513). El yo del joven se pierde en la contemplación de esta abstracción simétrica y fría que no hiere como la otra ciudad con sus olores y vistas e impresiones.

El aislamiento de Apolodoro llega a su primera crisis: en su corazón siente un oleaje de cariño, de goce, de emoción despampanante: se ha enamorado de la bella criatura Clarita, la hija de don Epifanio, su maestro de dibujo. El abismo entre el yo y su mundo se ha actualizado. Por primera vez en su existencia siente la necesidad de salir del yo para comunicarse con otro ser. Es decir, la fuerza dominante del *ser-se*¹³ en su aislamiento caleidoscópico siente la primera indicación del *querer-ser-lo-todo*. Este conflicto crece y absorbe todo el pensamiento del joven. La fuerza del *ser-se* insiste en la inmortalidad pero la fuerza en oposición del *querer-ser-lo-todo* se convierte en el dulce sueño de dormirse para siempre en brazos de Clarita. La lucha extraordinaria que le tiene en un estado frenético se concreta en el capítulo XI cuando ve a un hombre muerto flotando en el río. Vacilan sus pensamientos entre su angustia por la inmortalidad y el deseo del dulce sueño. En un verdadero vértigo mental se aglomeran pensamientos pseudo-científicos, emociones, los cantos de cuna de su madre, la voz del padre, y luego simplemente una serie de ideas obsesiones en la corriente de su conciencia: "Vida..., sueño..., muerte..., muerte..., sueño..., vida..., vida..., sueño..., muerte..., muerte..., sueño..., vida..." (pág. 523). La culminación de esta serie de asociaciones frenéticas es una pseudo-síntesis momentánea: la transformación del cuerpo en el círculo vital de modo que se asegure la continuación de la materia en la eternidad. Pero el canto materno regresa a destruir la hipótesis de la inmortalidad de la materia.

El yo de Apolodoro le grita "haz hijos", le pide la inmortalidad por la herencia física ya que ha fracasado su esfuerzo hacia la inmortalidad del nombre por la literatura. Parece que el *querer-ser-lo-todo* ha sido vencido, pero en este momento del soliloquio un espectáculo terrible hiere la vista y el corazón de Apolodoro: "En un rincón yace un pobre epiléptico, haciendo las más grotescas contorsiones, torciendo boca y ojos, sacudiendo la mano como quien toca la guitarra, y le rodean cinco chiquillos, que celebran la gracia". (págs. 547-548). Esta es la última, y más importante, de las imágenes grotescas que penetra en el alma de Apolodoro. Nótese que aquí no hay una reminiscencia de su niñez sino una actualidad grotesca. La escena tiene un significado simbólico de primer orden. Estando ence-

¹³ Este análisis filosófico tiene su mejor presentación en la obra de FRANÇOIS MEYER: *La ontología de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1962, págs. 19-29.

rado en su yo que quiere ser inmortal, Apolodoro ha estado jugando con las abstracciones de la inmortalidad, pero al romper este estupor viene la escena grotesca. El epiléptico con sus contorsiones que le hacen parecer tocar la guitarra reproduce la escultura en relieve de "El triunfo de la muerte"¹⁴. Los cinco chiquillos que celebran la escena, tan marcadamente enumerados representan las cinco cuerdas de la guitarra, siendo esto una rareza de esta escultura de 1556, época en la cual las guitarras tenían cuatro cuerdas. Esta escultura había impresionado a Unamuno¹⁵. También Apolodoro queda impresionado por la escena: "Y sigue su camino llevando la visión del epiléptico, visión que, sin saber cómo, le trae a las mentes una doctrina que oyera ha tiempo exponer a don Fulgencio. "...Lo verdaderamente grande se envuelve en lo ridículo; en lo grotesco lo verdaderamente trágico". (pág. 548). He aquí no solamente la explicación de la imagen grotesca sino de lo grotesco en la obra de Unamuno. Este conflicto culmina en un estado desequilibrado con esta descripción: "Otras veces se le ocurre que está el mundo vacío y que son todos sombras, sombras sin sustancia, ni materia, ni cosa palpable, ni conciencia". (pág. 550). Están todos los elementos del mundo caleidoscópico de Apolodoro presentes en esta pesadilla. Y crean la emoción del yo en completo y absoluto aislamiento como una mosca atrapada bajo un vaso de cristal transparente; es decir, puede ver el mundo exterior pero no se puede comunicar. Esta es la tragedia de Apolodoro. Es una tragedia del yo angustiado entre querer ser él mismo para siempre y en el mismo acto serlo todo, es decir, sentir, amar y tener a todo el universo dentro de su yo. No ha podido lograrlo porque ha vencido la separación (el vaso de cristal transparente).

Lo grotesco tiene el valor preponderante de poder representar a un estado paranoico de la incompatibilidad y la incomprensibilidad entre el hombre y su ambiente. Sin embargo, en esta novela lo grotesco crea sutilmente un sentido filosófico de la enorme tragedia que oprime al yo en aislamiento radical de su mundo.

Aunque Unamuno nunca usará lo grotesco tan concentradamente como lo ha hecho en esta novela, permanecerán rasgos a través de su obra. En la pequeña obra dramática *La princesa doña Lambra* (1909)¹⁶ existe un ambiente grotesco en el estado mental tan delusorio de los personajes que es súbitamente destruido por la realidad como una burbuja de jabón.

¹⁴ Véase SÁNCHEZ CAMARGO, pág. 50 y lámina 12: "la muerte... a la que se ha permitido poner una guitarra con cinco cuerdas, cuando en su tiempo no era esa la costumbre". Esta es la descripción de la escultura en relieve, de yeso pintado y policromado hacia 1556 por Jerónimo del Corral llamado "El triunfo de la muerte". Se encuentra en la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, Valladolid.

¹⁵ Véase "Jueves santo en Rioseco", *Obras completas*, editadas por GARCÍA BLANCO, Vol. I, pág. 1027.

¹⁶ Véase *Teatro completo*, ed. M. GARCÍA BLANCO. (Madrid: Aguilar, 1959), págs. 327-355.

Regresa Unamuno a la narración en 1914 con *Niebla* y usa nuevamente lo grotesco. Augusto Pérez, el personaje principal, como Apolodoro, tiene un mundo cerrado. Pero en vez de ser éste un caleidoscopio es, simbólicamente, un cenicero de una vida sin valores: "Hogar..., hogar..., ¡cenicero más bien!"¹⁷. Augusto vaga sin sentido perdido en su circunstancia. Al tener que tomar una decisión sufre un vértigo causado por las impresiones de la circunstancia en que se encuentra. Piensa que con el amor vencerá a la niebla que le oprime y encontrará la dimensión de su existencia, la de su yo que vacila ante el mundo que le parece extraño y ajeno. Pero cuando más cree haberse encontrado sufre una desilusión tremenda. La novia le había usado para ganarse su propia seguridad económica y la de su novio verdadero. Augusto se siente ser una rana a la merced del azar. Piensa dimitir de la vida, como lo había hecho su antecesor Apolodoro, pero interviene su creador, Unamuno, que lo impide haciéndole morir en su cama. Lo más importante para nuestro propósito es notar que Augusto empieza su existencia novelesca siendo un personaje grotesco que lleva una vida completamente incompatible con su ambiente. Pero llega a tener plena conciencia de su yo en relación a su mundo: "Yo soy un sueño y reconozco serlo"¹⁸. He aquí el personaje ficticio que ha llegado a conocer su dimensión de existencia.

En *Abel Sánchez* (1917) Unamuno empleó la imagen grotesca para la representación paranoica que "su diablo" sugiere a Joaquín cuando Helena está para dar a luz el hijo de su perseguidor (el causante de su envidia): Abel Sánchez. Una voz le dice que vaya a asistir a la madre y luego satisfaga su pasión ahogando al niño. Pero Joaquín rechaza el pensamiento como horrendo aunque siente una feroz tentación¹⁹.

Finalmente, en *San Manuel Bueno, mártir* (1933) Blasillo, el tonto del pueblo, sigue a don Manuel y toma gusto en imitarlo sin sentido alguno²⁰. En la grotesca reproducción de las palabras de don Manuel se ve la verdadera tragedia del sacerdote, quien quizá también repetía para sus oyentes las últimas palabras de Nuestro Señor sin tener fe en ellas.

Los que estudiamos la literatura corremos el peligro de mal interpretar a la obra estudiada por vernos impulsados hacia un encasillamiento en las categorías pre-establecidas por la crítica del siglo pasado. Este afán nos causa una esquizofrenia verbal al juzgar una obra como la de Unamuno. Hay que rendir homenaje al gran pensador y hombre de letras, pero al enfrentarnos con las obras individuales sentimos el conflicto intelectual

¹⁷ Véase *Obras completas*, ed. M. GARCÍA BLANCO, Vol. II (Barcelona: Vergara, 1958), pág. 809.

¹⁸ *Ibid.*, pág. 993.

¹⁹ *Ibid.*, pág. 1038.

²⁰ Véase *Obras completas*, ed. M. SANMIGUEL, Vol. II, Madrid, Afrodísio Aguado, 1951, pág. 1201.

que tiene raíces en las normas determinadas en consideración de otra época y otros valores. Por estas razones, críticos como Kayser han propuesto la destitución de las normas literarias consagradas en favor de un estudio de la obra literaria pragmáticamente enfocado en la actitud lingüística presentada por la obra misma.

En este estudio hemos puesto la atención en las narraciones de Unamuno, principalmente *Amor y pedagogía*, para examinar la estética de lo grotesco como parte de la técnica literaria.

Aunque el conocimiento de las intenciones del escritor no es esencial para una determinación crítica de la obra, en el caso de *Amor y pedagogía* no cabe duda que Unamuno buscaba la creación de lo grotesco²¹.

Lo grotesco literariamente expresado tiene la capacidad primordial de representar la incongruencia del hombre con su ambiente. Este estado del ser es producido por el choque de mundos incompatibles en la realidad ficticia. En el mismo espíritu que la crítica de la música ha tenido que rechazar a la disonancia como criterio de juzgar valores al enfrentarse con Bartok, nosotros tenemos que reconsiderar a la discordia como criterio de valor. En *Amor y pedagogía* Unamuno ha logrado la creación estética de una realidad que expone la incongruencia íntima del hombre por medio de la técnica de lo grotesco.

MARIO J. VALDÉS

Dept. of Romance Languages
University of Michigan
Ann Arbor, Mich., U. S. A.

²¹ Véase MANUEL GARCÍA BLANCO: "Amor y pedagogía, nivola unamuniana", *La Torre*, 35-36, Puerto Rico, Julio-Diciembre 1961, 443-478.