

MAGÍN O LA PREVISIÓN Y LA NOVEDAD (1926)¹ DE EUGENIO D'ORS COMO INVERSIÓN DE AMOR Y PEDAGOGÍA

FERMÍN EZPELETA AGUILAR
Universidad de Zaragoza
ferminezpele@terra.es

RESUMEN

El relato filosófico *Magín o la previsión y la novedad* forma parte, junto con *Oceanografía del tedio* y *El sueño es vida*, de la trilogía narrativa *Jardín botánico*. Su autor, Eugenio d'Ors, que cultiva una novela intelectual vanguardista, cincela en este caso un tipo de relato inspirado en los modelos narrativos pedagógicos clásicos. La novelita, que objeta las tesis filosóficas del intuicionismo de Bergson, puede leerse como una contrapropuesta de *Amor y pedagogía* de Unamuno: defensa de la norma como contrapeso a los instintos.

PALABRAS CLAVE: D'Ors, Unamuno, narrativa, pedagogía, cuento filosófico.

SUMMARY

The philosophical story *Magín o la previsión y la novedad*, along with *Oceanografía del tedio* and *El sueño es vida*, belongs to the narrative trilogy *Jardín Botánico*. His author, Eugene d'Ors, that cultivates an intellectual novel, chisels in this case a type of story inspired by the classic pedagogical narrative models. The story, that objects philosophical theses of the «intuicionismo» of Bergson, can be considered like a counter-

¹ Cito la novela por la edición de Tusquets de 1985.

proposal of *Amor y pedagogía* of Unamuno: defense of the norm like counterbalance to the instincts.

KEY WORDS: D'Ors, Unamuno, narrative, pedagogy, philosophical story.

LA FILOSOFÍA COMO PEDAGOGÍA EN EUGENIO D'ORS

Eugenio d'Ors es un escritor privado desde hace algunas décadas de estimación por parte de la crítica. Comparado su caso con el de otros escritores de la generación novecentista, el saldo de los estudios a él dedicados es bastante parco, a pesar de algunas aportaciones últimas relevantes². Y lo mismo cabe decir sobre la divulgación de su obra³. Y, sin embargo, se trata del guía intelectual de la juventud española de un determinado momento (AMORÓS, 1971: 11), que invoca la pedagogía a lo largo de toda su producción (TUSQUETS, 1958), hasta el punto de que la denominación de maestro, con la que en los ámbitos docentes era designado de modo natural, adquiere en él, como en algunos de los escritores de esta época, un sentido total radical (GAYA NUÑO, 1954), con una obra personalísima que mereció en la última etapa de su vida la concesión en la Universidad de Madrid de la cátedra de Ciencia de la Cultura.

Su sistema filosófico lleva inherente un didactismo (SUÁREZ, 1988: 27) que se plasma tanto en los contenidos cuanto en los métodos de acercamiento a esas ideas. Como filósofo persigue el ideal de cultura, definida ésta como «la parte de la naturaleza ya potenciada por el conocimiento, el trabajo y el juego de todos los hombres a lo largo de la historia» (ROJO PÉREZ, 1964: 13-14). Es un esfuerzo de ordenación del universo para aprehender los aspectos que contribuyen a la conformación de la unidad y belleza. Propugna una reforma kepleriana de la filosofía que integre Razón y Vida.

Su método, dialéctico, hunde sus raíces en el modo socrático y en el de la «coincidentia oppositorum» de los místicos, según se ha señalado por algún crítico (FLORIT ARILMENDI, 1951: 99-110), pues se trata de sustituir el «principio de contradicción» por el «principio de figuración», que impone a cualquiera la necesidad de ser hasta cierto punto su contrario. La invocación a Sócrates por ello es sistemática a lo largo de toda la obra orsiana, la cual parte además de la reivindicación del diálogo, no ya únicamente como una forma filosófica, sino como el modo natural del pensamiento. El primer mandamiento de su conocido «Decálogo de la Sencillez» era precisamente ese: «El primer mandamiento de la Sencillez es el Diálogo. El Diálogo mantiene siempre a flote nuestra conducta con la continuada disciplina del contraste». De ahí que para d'Ors «el diálogo no sólo es una forma de filosofar, sino que está identificado con el propio pensar. El pensamiento es diálogo» (C. D'ORS, 1981: 27).

² De fundamental cabe calificar el libro de 2005, editado por C.X. ARDAVÍN, E.E. MERNINO y X. PLA, que recoge una variedad de trabajos referidos a las distintas vertientes que presenta la rica obra orsiana. En especial, y por lo que respecta a la novelística, interesa la aportación de BARRERO PÉREZ (2005: 135-148) en la que plantea una sistematización de las ficciones del autor catalán.

³ De desafortunada puede calificarse, eso sí, la edición del *Glosario* en La Veleta, Granada (Ángel d'ORS y A. GARCÍA NAVARRO, 2003).

Él mismo se siente un «partero» que, por medio de su varia y flexible obra de creación, aspira, a la manera de la mayéutica, a alumbrar (heliomaquia) el ángel (angeología) de la personalidad de los seres. Tal sistema filosófico presenta así un didactismo inherente que además queda expuesto a lo largo de su obra a través de las formas genéricas más adecuadas para la enseñanza. José María Valverde, quien se reconocía discípulo del maestro, en una de las necrológicas aparecidas en 1954, aparte de dar fe de «la densa solicitud admirativa que envolvía a d'Ors en sus viajes por otros países europeos» (3), resalta precisamente la maestría socrática en el manejo de la ironía:

Lo que no se le perdonaba era su ironía. Olvidando que la filosofía occidental nació plenamente con los diálogos en que Sócrates tomaba el pelo suavemente a sus interlocutores, d'Ors solía causar ofensa con su procedimiento de ascender de la Anécdota a la Categoría con al sonrisa en los labios (3).

Como Sócrates se siente maestro y aprendiz; y, ya desde sus comienzos, se ampara en el género literario dialogal para verter sus enseñanzas. Desde el lejano *Diálogo de la muerte* (1900)⁴ con Sócrates como interlocutor en el papel de maestro, pasando por las conferencias, en formato socrático, pronunciadas a jóvenes universitarios en la Residencia de Estudiantes, animándoles a la ejercitación de la amistad por medio del cultivo del diálogo. Significativa es la pieza de sabor ciceroniano titulada *De la amistad y del diálogo* (1914), en la que aparece la contrafigura de Xenius en el personaje desdoblado Octavio de Romeu⁵, figura profesoral con la que el autor ahorma su componente magisterial. Se trata de un maestro socrático y goethiano («Ya saben hasta los niños que el figurón de Octavio de Romeu se llamó Goethe. Y que, de Goethe lo sordamente codiciado por Octavio de Romeu sería la eficacia», *Carta de Octavio de Romeu a Juan de Mairena*, d'ORS, 1949: 292) que cobra protagonismo en *El vivir de Goya*, como investigador de las etapas formativas que determinan la contextura final del pintor universal, visto como arquetipo del hombre demoníaco; o para dirigirse a través de una carta al profesor machadiano, Juan de Mairena, invitándole a unirse a él, aun siendo tan distintos, para buscar la verdad.

Aprendizaje y heroísmo (1915), en el mismo escenario estudiantil que el anterior, habla del heroísmo en el aprendizaje estimulando al conocido desiderátum de la «Obra Bien Hecha» y tomando como modelo la pedagogía humanista, basada en el esfuerzo y la dis-

⁴ Rescatado en la edición de Carlos d'Ors.

⁵ Así presenta el autor a su alter ego magisterial: «He aquí un diálogo sobre el diálogo, sostenido con Octavio de Romeu... Pero antes, y como lo probable es que los más de vosotros no hayáis oído hablar, hasta ahora, de Octavio de Romeu, me creo en el deber de declararos en dos palabras que este nombre es, más que el de un amigo mío, el de mi capital maestro, el del hombre a quien debo lo mejor de lo poco que yo sepa y sea. Más entrado en años, bastante más, que todos nosotros, ingeniero y misterioso artista, hombre arquetipo además, dandy de la especie mejor, fabricante exquisito de figuras, de eficacias y desdenes, hombre de cara rasa, frente idealista, monóculo analista y manos largas ágiles y precisas, como los instrumentos de la cirugía moderna, la única sombra en la que tan singular personaje puede oscurecer tales dones, es acaso la desventaja de no existir» (d'ORS, 1981: 47).

⁶ *Gargantúa* es considerada por Bajtín una de las primeras e importantes «novelas de educación» o de «desarrollo del hombre» que conforman el camino de la novela de aprendizaje. Se caracterizan estas novelas por la asimilación del tiempo histórico en todos sus aspectos esenciales (Ver BAJTÍN, 1982: 200-247).

ciplina, que viene ejemplificada magníficamente en *Gargantúa* de Rabelais, con glosa del espíritu heroico de la educación⁶. Se contrapone ésta a la pedagogía rousseauiana de *Emilio*, tocada de romanticismo y consecuentemente invalidada por el autor, hasta el punto de que la obra del ginebrino ejemplifica precisamente lo que no debe ser la educación:

El arte de ayudar a guiar a los estudiantes se llama Pedagogía. Y el peligro de la Pedagogía está, como el de tantas cosas, en la ideología romántica. Todo un siglo ha padecido bajo su poder. Desde Rousseau hasta Spencer, y aún más tarde, ella ha impuesto, en la obra de enseñanza, con la superstición de lo espontáneo, la repugnancia a lo que hemos llamado desdeñosamente, «medios mecánicos», o «medios libresco», y sensiblemente, «medios fatigosos» de aprender. Rousseau abre un ciclo mental, no ya distinto, sino contrario al iniciado por Rabelais (66).

Comparemos el espíritu heroico de la educación, del aprendizaje que estalla magníficamente en el *Gargantúa*, con las blanduras del *Emilio* rousseauiano, de donde ha salido la ralea infinita de las blanduras modernas. Claramente podremos ver que en éstas últimas hay un principio de retorno a la sensualidad viciosa, oprobio de los primeros maestros del Gigante y de que la redimieron sus nuevos maestros renacentistas (66).

En *Grandeza y servidumbre de la inteligencia* (1919), en fin, desbroza el tipo de sabio, como profesional de la meditación, con repaso de algunos de los prototipos que ha suministrado la Historia de la Filosofía (el sofista, como «hombre de ciencia riguroso»; Abelardo, como prototipo del profesor). Género dialogal cultivado expresamente por d'Ors a lo largo de toda su vida, con ejemplos finales señeros como los *Tres diálogos filosóficos* (1947) con explicación didáctica del sistema filosófico orsiano.

Los otros géneros cultivados no presentan menor adecuación a la didáctica, y en todo caso admiten siempre el modo expresivo dialogal como parte integrante de la totalidad de las piezas literarias. Su *Glosario* (en catalán y en castellano), esa «colosal epopeya intelectual del siglo XX» (DÍAZ PLAJA, 1954: 1) es la gran obra pedagógica que orienta y clarifica a diario, y que hace la historia de la cultura transmutando la anécdota en categoría (MULDER, 1962: 3). Él mismo se autodefine como glosador (*Aprendizaje y Heroísmo*, 74). Y, en todo caso, la obra lleva impresa un hondo sentido ético y formativo que además busca interlocutores con los que poder dar forma al juego dialéctico del Maestro. No hay que olvidar que Juan de Mairena se convierte en «el inmenso discípulo del *Glosario*» (VALVERDE, 1954: 3). Y se sirve, en todo caso, de una variedad de modos expresivos (descripciones, lirismo, testimonio y diálogo).

El género de la biografía (estudiado en una monografía por Ada SUÁREZ, 1988) está concebido también de forma pedagógica, y en la indagación de las figuras arquetípicas de la historia de la cultura hace aflorar las situaciones clave que influyen en la conformación de las personalidades, tratando de levantar hitos formativos de cada uno de los personajes rescatados. Obras como *Flos Sophorum* y *El valle de Josafat* se valen de esos modos expresivos mixtos para alumbrar las claves formativas de los hombres.

Y las novelas presentan, como es natural, un fuerte componente intelectual, de acuerdo con el tenor del resto de su obra y en consonancia además con otros escritores de su promoción⁷. Al tono ensayístico y poemático de sus ficciones se sobrepone una

⁷ El sintagma «crítica de la cultura» (MAINER, 1991: 373-405), aplicado a Azaña puede valer también en este caso, en tanto que toda la obra de *Xenius* está tocada de una particular función social, emanada de la calidad

intencionalidad ética puesta en valor hace ya tiempo (ARANGUREN, 1955: 281-287). Se insertan, como el resto de su creación literaria, dentro de la «ciencia de la cultura» como ejemplificaciones de aspectos filosóficos nucleares, señalando casi siempre el ideal del triunfo del intelecto sobre el instinto. Pero, además, desde el punto de vista de la calidad estilística, las narraciones alcanzan un nivel alto, con el consabido manejo de la ironía socrática como arma de eficacia pedagógica, con el empleo del humor como recurso sistemático y con investigación lingüística plasmada en abundantes creaciones léxicas humorísticas⁸ y la caricatura. Y, con un estilo (DÍAZ PLAJA, 1954) y un método innovadores. Ficciones, pues, subordinadas o complementarias del resto de la obra orsiana pero queridas por su autor, quien no olvida nunca el cultivo del género novelístico, desde *La ben plantada* (1911) hasta *Historia de Lidia de Cadaqués* (1954), pasando por las otras dos novelas que integran la tetralogía de *Las Océánidas: Gualba, la de mil voces* y *Sijé*. Al hondo sentido ético que desprenden los relatos, glossado por Aranguren (NORA, 1973, 2.^a ed.: 59), sobrepone el sentido filosófico o filosófico-estético característico del pensamiento del autor. Y estima además, dentro de la variedad expresiva que adoptan los relatos orsianos (etopeyas, narración fantástica, ensayo de introspección, novela dramática) la puesta al día del viejo apólogo ejemplarizante⁹ (59). Investigación e innovación, pues, también del tratamiento del género literario sobre el que precisamente en el Prólogo del relato que nos ocupa, *Magín...*, «Advertencia de *Magín*», el novelista teoriza, al adscribir esa narración (BARRERO, 2005: 137), a la «novela experimental», en tanto que resuelve con heterodoxia el tratamiento de los elementos tradicionales del relato. Es cierto que la faceta de defensor de la cultura clásica, asignada de oficio a d'Ors, ha ocultado la otra cara de narrador vanguardista, conectado con la aventura del ultraísmo (ARDAVÍN, 2002: 128) y (GONZÁLEZ-CRUZ, 1988: 107), situado en una modernidad más próxima a nuestros días, por la variedad de métodos narrativos y por el despliegue de métodos estructurales de las novelas.

artística con la que se cincela; una «poética» esencialista en el que se funden, como observa Santos SANZ VILLANUEVA (2001: 482) para el mismo caso de Azaña, psicología, arte y estética. Como ocurre con los otros escritores de su generación, el propósito educativo, consustancial a la obra creativa, viene macerado de forma excepcional en modelos literarios pedagógicos. Tiene razón GARCÍA DE LA CONCHA (1980: 34-39; 1981:174) cuando señala un humus generacional en la que se asienta la obra del 14, y de la que brotan, a través de reflexiones y análisis cercanos a lo ensayístico, los diagnósticos sobre la realidad histórica cultural y educativa.

⁸ VALVERDE (1954) ha señalado, aunque de pasada, la alta estimación estrictamente literaria de las ficciones, aludiendo a la capacidad léxica de un d'Ors que «saca partido al «slang» al modo casi de Ramón».

⁹ Otro escritor de la generación de d'Ors, como es Wenceslao Fernández Flórez, insiste también en la utilización de expedientes narrativos para la presentación de las lacras educativas. Y, en efecto, la voluntad pedagógica del autor gallego queda modelada en la novelística (*El secreto de Barba Azul, Las siete columnas*) por medio de diferentes recursos literarios, uno de los cuales es el de la inserción de relatos breves dentro de un marco general, técnica que conecta, en definitiva, con los procedimientos del «cuento medieval», con las distintas moralejas extraídas que se van confrontando y dan ocasión de aprendizaje del discípulo, convertido asimismo en personaje de estas novelas. En tales cuentecillos, anécdotas o relatos filtra el autor, como en el caso de *Xenius*, su particular humorismo.

MAGÍN COMO CONTRAPROPUESTA DE AMOR Y PEDAGOGÍA DE UNAMUNO

La más conocida de sus novelas, *La ben plantada*, mereció el desprecio de otro intelectual con vocación de educador, Miguel de Unamuno, puesto en relación por la crítica con Xenius, en tanto que personalidades únicas y contrapuestas con voluntad pedagógica radical¹⁰. La contraposición entre los dos escritores, a nuestro entender, queda plasmada como en ningún otro lugar, en uno de los relatos filosóficos de su trilogía *Jardín botánico, Magín. La previsión y la novedad*, que pone cierre a las dos anteriores, *Oceanografía del tedio* y *El sueño es vida*.

Los dos pensadores, que fueron pensadores de antítesis (ARANGUREN, 1955: 281), dan cuerpo a lo largo de su obra entera a teorías de la cultura y concepciones de la educación distintas. Se ha señalado muchas veces, d'Ors identifica la vida con la cultura y la inteligencia, mientras que para Unamuno la vida es sinónimo de corazón; d'Ors pone en el diálogo la clave de su pensamiento, mientras que el diálogo unamuniano deriva fácilmente hacia el monólogo (AMORÓS, 1971: 76). Y tal vez, el relato que nos ocupa, *Magín*, presentado bajo el epígrafe de novela, aparte de funcionar como una ejemplificación narrativa del pensamiento de su autor, puede conectarse, y de algún modo puede convertirse en una cierta réplica de *Amor y pedagogía*.¹¹

La crítica literaria, al ocuparse de las conexiones temáticas o estructurales que guarda *Amor y pedagogía*, se ha fijado sobre todo en la novela poemática de Ramón Pérez de Ayala, *Prometeo*, por lo asombroso de la coincidencia en la resolución final de la historia; con ahorcamiento en la higuera del personaje aprendiz, al modo del Apolodoro unamuniano y por la obsesión de paternidad de Odysseus¹². Sin embargo, el tenor y el contenido de la obrita de Pérez de Ayala se separa de la de Unamuno. Menos conocida es la sátira cientifista contenida en el capítulo doce de la novela *El secreto de Barba Azul* (1923) de W. Fernández Flórez y que parece remitir también a la novela de Unamuno¹³. Por lo que respecta a la novelita de d'Ors, tan sólo Nora, y de manera superficial, apunta la interrelación unamuniana.

¹⁰ Por ejemplo (FERRÁN, 1954 y 1966). Xenius dedicó alguna de sus glosas a arremeter contra Unamuno en una de las caricaturas más aceradas salidas de su pluma.

¹¹ Eugenio de NORA (1973, 2ª: 63) la considera «hasta cierto punto inversión y oposición tácitas de la situación y de la tesis de *Amor y pedagogía* de Unamuno».

¹² La novela del escritor francés Bourget, *Le Disciple* (1898), en la que se inspira parcialmente Unamuno para componer *Amor y pedagogía*, se ajusta como *Magín* al planteamiento de la tesis. Novela «de tesis», o «pedagógica» con un prólogo didáctico dedicado a «un joven francés», en la que Bourget convierte a la «pareja pedagógica» (Sixte-Greslou) en «símbolos de una sociedad en crisis, para atacar el sistema educativo positivista» que arrumba los valores morales de Francia. Ver el artículo de Miguel L. GIL, (1979: 602) en el que establece las relaciones de parecido entre las narrativas de los tres escritores.

¹³ Sigo la novela de Unamuno por la edición de VAUTHIER (2002) y la de Fernández Flórez por la edición de Espasa Calpe, (5.ª ed., 1972). El capítulo doce de esta última, «De cómo Dossart estudia la carrera de padre», de alto contenido humorístico presenta una sátira cientifista en toda regla que recuerda no poco, en efecto, a la novela *Amor y pedagogía*. Como el protagonista unamuniano, Mauricio se halla dominado por una tendencia a lo trascendental que lo inhabilita para la vida natural. Quiere engendrar, como Avito Carrascal, conforme a los postulados científicos, aunque ello no sea una tarea fácil: «No, no era cosa fácil eso de engendrar conforme a los predicados científicos» (216); pero proyecta, al amparo de las técnicas eugenésicas, la concepción del vástago. El intento programado de concebir el hijo se salda con estrepitoso fracaso «debido acaso al sobresalto del despertador que ha sonado a la hora intempestiva a la que había sido programado».

Unamuno avanza por el camino pedagógico y humorístico, y al igual que d'Ors, se mueve entre lo grotesco y la caricatura, con incorporación en ambos de la sátira del sabio filósofo. En algún sentido, se da en ambas novelas pedagógicas, por lo demás disímiles en cuanto a su extensión y en cuanto a su nivel de plurisignificación, una inversión de los planteamientos. Unamuno ridiculiza los excesos racionalistas que trae el cientifismo (con proyección a la pedagogía), y d'Ors cuestiona los excesos del irracionalismo, una vez invalidado también el exceso de la ciencia. Unamuno incide en la pedagogía del amor, y d'Ors extrae una síntesis raciovitalista, una vez puestos en evidencia los excesos de las dos corrientes consideradas por separado. D'Ors de ciñe pues a un concepto filosófico genérico, aunque plasmado en un ejemplo que ilustra «a contrario» a la manera de una novela ejemplar (ARANGUREN, 1955), que tiene algo de «impensada herencia de la novela unamuniana» (MAINER, 2004: 17).

La figura del maestro o profesor que adoctrina a un discente es una de las marcas distintivas del viejo género francés cuyo modelo es *Telémaco* de Fénelon¹⁴. Pues bien, este personaje aparece en d'Ors de forma mucho más desdibujada que en Unamuno, desde el momento en que la topeya del relato pedagógico focaliza la figura del personaje aprendiz, Magín, cuyas palabras del coloquio aparecen inteligentemente elegidas por el narrador, voz autorial y desdoblamiento profesoral, quien extrae la enseñanza en forma de tesis. La crítica del sabio profesor se aplica sobre un nivel inferior: el filósofo Bergson, cuyos pensamientos se equiparan a la cita inicial del libro de «Los maestros de las Escuelas Públicas de San Martín de Provençals».¹⁵

En lo estrictamente pedagógico, si repasamos el resto de la obra orsiana, encontramos algunas coincidencias con la concepción unamuniana, sobre todo en lo que se refiere a la apelación a una suerte de «enseñanza personalizada» que invita al alumno, a través del esfuerzo personal, a construirse su aprendizaje, a la manera de los humanistas renacentistas¹⁶.

Ciertamente *Magín* no es una respuesta inmediata a *Amor y pedagogía*, puesto que la novelita de Xenius lleva la fecha de 1926 y parte además de la anécdota del Congreso Fi-

¹⁴ El primer subgénero novelístico explícitamente destinado para verter proyectos educativos es el *Erziehungsroman*, *Tendenzroman* o «novela pedagógica», fraguado en el caldo de cultivo «pedagogizado» de la Ilustración, y que influye sólo parcialmente en la novelística española. El libro de 1699, *Les Aventures de Télémaque* de Fénelon, se convierte en obra de extraordinario éxito en la literatura francesa, pero también en el resto de los ámbitos, con traducciones al griego, latín o español, utilizadas como instrumento pedagógico de primer orden en los centros escolares europeos. Se trata del libro más editado del siglo XVIII que adquiere por derecho propio el rango de canon de este tipo de novelas. La «novela pedagógica», según acuñación del mejor estudio del género, Grandroute vincula la morfología de este género a la naturaleza didáctica de la novela y propone como criterio hermenéutico la transposición de la pareja de personajes mentor-discípulo («pareja pedagógica») a la de novelista-lector. La primera es pues correlato de la segunda, de suerte que el adoctrinamiento que realiza el profesor con su discípulo es el mismo que se propone hacer el novelista con los lectores.

¹⁵ Ver la glosa «Filósofos y profesores» (viernes 6 de diciembre), *Último glosario*, I, (d'ORS, 2003: 375) donde se insiste en la sátira del profesor filósofo.

¹⁶ El gusto por el diálogo socrático en los escritos orsianos tiene asimismo su correlato en algunos diálogos de Unamuno en los que la figura de don Fulgencio de Entrambosmares salta de la novela *Amor y pedagogía* a los coloquios con la función de interlocutor. Por ejemplo, en «Crisis y Mixis, Diálogo esotérico», O.C., IX: 724-731; «La santidad inconciente. Conversación con don Fulgencio», ibidem: 832-836; «Ceros a la derecha y a la izquierda», ibidem: 1027-1031; en 1912, 1915 y 1933, respectivamente. Mucho antes, en sus escritos de juventud (UNAMUNO, 1995, ed. de Elías AMÉZAGA), lo mismo que se ha señalado con Eugenio d'Ors, cultiva el diálogo pedagógico socrático con la presencia del personaje profesoral. Ver, por ejemplo, el que tiene como interlocutores a un «Dómine» y a Adriano, con fecha de 26-7-1887: 183-187.

losófico de Oxford celebrado en septiembre de 1920, que tiene como uno de sus conferenciantes a Bergson, defensor del «pragmatismo filosófico», combatido expresamente aquí por d'Ors. Aunque *Magín* se presente bajo el epígrafe de novela, el propio autor en el Prólogo «Advertencia», explica que se trata de un cuento filosófico a la manera de los de Voltaire¹⁷. En efecto, algunas de las marcas más llamativas observadas en los cuentos filosóficos de Voltaire como *Cándido*, *Micromegas* o *Zadig* aparecen en *Magín*. Se narra en todos los casos una historia filosófica con tesis; se produce en segundo lugar una glosa burlesca de un sistema filosófico (si en *Candido* hay una ridiculización del sistema filosófico de Leibnitz, en *Magín* lo hay del de Bergson); aparece la consiguiente caricatura del «falso sabio»; en tercer lugar, y dentro de los medios expresivos, se potencia la sátira y la ironía con tendencia siempre a la cita de pasajes textuales de las obras de los filósofos satirizados; hay tendencia al tratamiento caricaturesco de los personajes, los cuales se presentan con datos realistas, pero inmersos en un ambiente fantástico o semi-fantástico. Y aparece, en fin, el viaje que posibilita que el personaje esté en movimiento y da ocasión para la reflexión y el aprendizaje¹⁸. Y, como es natural se deja oír una voz magisterial que adopta la función de guía del discípulo¹⁹.

Tiene una extensión de cuarenta páginas en la edición por la que cito y el asunto, referido por un narrador, que es sin duda una de las voces profesoriales en la que se desdobra el autor, transcribe las pretendidas conversaciones que éste mantuvo con el protagonista discente, Magín. El narrador, que remarca mediante el tono socarrón humorístico su condición de maestro, enjuicia en los momentos estratégicos los comportamientos y actitudes del discípulo. Éste es siempre «pobre e inútil» («pobre Magín») en un primer momento (primera parte) cuando se somete a las prescripciones de la ciencia: la Física (con los experimentos recreativos humorísticos; el arte culinario, la geometría), y, al final, cuando ha abrazado definitivamente el componente de la vida, con desprecio absoluto del Arte y la Norma. La sentencia dictada por el narrador es también en este caso condenatoria: «Pero, tanto como el Arte sin la vida es estéril, la vida sin el arte es vil» (49).

Cercana pues al modelo de tesis, y a la novela pedagógica, en tanto que el personaje narrador es el portador del bagaje pedagógico defendido, pone el estímulo pedagógico, al contrario que *Amor y pedagogía*, en el aprendiz Magín. El maestro se limita a transcribir las conversaciones tenidas con los discípulos en un café sombrío barcelonés; y eso sí, con la sonrisa irónica o con el manejo de un léxico intencionado, orienta al lector hacia la tesis, la cual queda formulada nítidamente en la parte final, en conexión con la parte prologal en la que se glosa al estilo clásico el contenido de la obra. Pero es Magín, y no el maestro, quien se desvive; quien, a la manera unamuniana, se muestra como un personaje agonista que quiere ganar aprendizaje, convertido además en objeto humorístico del narrador²⁰.

¹⁷ Para las marcas del cuento filosófico volteriano, ver la «Introducción» (E. DIEGO, 1985) en Cátedra a estas obras de Voltaire.

¹⁸ El viaje como ocasión de aprendizaje es otra de las notas que caracterizan las novelas pedagógicas canónicas al modo de *Telémaco*.

¹⁹ Es cierto que en *Candido* se subvierte la misión pedagógica del maestro Pangloss, al convertirse en antagonista del discípulo.

²⁰ En este sentido, es un relato-etopeya (de personaje), como lo es *La ben plantada* (Teresa); *Lidia de Cadaqués* (Numen de la Justicia); o *Eugenio y su demonio* (licenciado Torralba). Lo ha señalado Nora (1973, 2ª: 60-61), con un personaje, Magín, presentado como «silueta caricaturesca de un borroso sujeto de novela costumbrista».

Como en *Amor y pedagogía*, el amor a la mujer es el desencadenante de la acción narrativa. En *Magín*, queda apuntado al final de la primera parte, el encuentro amoroso determina que el aprendizaje se abandone definitivamente a «las corrientes de la vida». Antes ha experimentado «cuán difíciles eran la fortuna, la ciencia, el amor, el placer; cuán difícil, la vida misma!» (24). Y al contrario que Avito Carrascal, elige a partir de ese momento desterrar todo tipo de planes previos y previsiones para asumir las realidades ya consumadas. Elige la intuición en detrimento de la deducción:

De la energía que antes me había movido a emprender y aprender las reglas complicadísimas de los varios saberes, un rastro único permanecía en mí, un impulso, propicio a fijar todo acontecimiento según el reloj y calendario; pero no con anterioridad, predeterminando aquél, como algún día había intentado; sino después, cuando su realidad era ya consumada» (33-34).

Todavía en la fase deductiva trata por ejemplo de aprender a bailar con arreglo a las prescripciones del manual, transcritas por el narrador con intencionalidad humorística:

Durante los dos primeros compases se dará un cuarto de vuelta en dirección a la derecha, dándose dos pasos, y después seguirá otro cuarto de vuelta en dirección a la derecha, dándose dos pasos en esa dirección, o sea, deshaciendo el movimiento que se ha hecho antes, pero dándose las manos izquierdas, y durante los dos compases que siguen, es decir, el tercero y el cuarto del segundo movimiento, vuelve a quedar el bailar en el mismo lugar en que se encontraba al principio de esta segunda parte... Este último movimiento ha de hacerse con naturalidad y sin ninguna clase de violencia... (22-23). El pobre Magín, abrumado, en su confusión, veía «estos compases» como los «compases» que acompañan pedagógicamente al aprendizaje y uso de la Geometría (23).

Tiene la puerta abierta ahora para entregarse con fruición a los amores: una prometedora cita amorosa es rápidamente sustituida por las más firmes seguridades de una viuda de posibles, con la que casa en la catedral de Barcelona. El viaje de novios en el moderno automóvil se prolonga; y una vez visitados los países europeos se suceden también los de Oriente. El narrador, al transcribir las actuaciones de Magín sujetas a la «previsión», se sirve del recurso de la ironía cuando deja al lector ante fragmentos textuales de manuales de Física recreativa²¹ prácticamente incomprensibles o, traducidos de manera burda²², o decididamente sazona el relato filosófico de un humor más grosero, cuando transcribe frases textuales de tratados culinarios: «Se echa mano de un cerdo, y se le castra» (20); o bien, azuza contra el «catalanismo» mediante otras alusiones irónicas.

Sin embargo, a partir del cambio de actitud filosófica que se opera en Magín, el narrador incide más en la caricatura con un protagonista que se mueve de forma convulsa experimentando los placeres de la vida. Así se rememora esta nueva situación:

²¹ «Tomarás, decía el texto recreativo que me sirvió de guía, «una bola de cobre de 0.07 ó de 0.08 de diámetro y la cubrirás con un pañuelo de gasa, previamente embebido en una solución de ácido hiponitroso. Por otra parte, habrás cortado un tapón de corcho, tal como lo representa la figura 91; es decir, de manera que venga a formar una superficie plana y una escotadura semicilíndrica» (19).

²² «Por el ojo de una aguja, escogiéndola de tal calibre que la punta forme una joroba, de 2 a 3 milímetros...» En esta joroba, bien lo recuerdo todavía, me atasqué. «Joroba» era –más tarde la casualidad púsome en trance de averiguarlo- la manera como el traductor del libro había creído poder verter al castellano la palabra francesa *saillie*» (19).

Aquí mi existencia emprendió caminos de maravilla... Maravillado de ellos estoy, ahora cuando los recuerdo; no entonces, que, no sé por qué psicológico espejismo, cuanto me iba aconteciendo parecíame ungido por el aceite de una oportuna naturalidad (33).

Se deja llevar como un cuerpo inerte que «arrastran las aguas benévolas del destino» y consigue citas de amor, primero con Rosario, la hija de la portera a la que deja rendida en el baile; la interesante viuda a la que ha seguido, un nuevo idilio con María Luisa, «una solterita muy joven» (35); amén de otras «hazañas hazañosas»; matrimonio con la viuda en la catedral, banquetes magníficos y viaje nupcial interminable.

Aunque el narrador deja producirse con entera libertad a su personaje, el juicio moral va perfilándose conforme se acerca el desenlace (tercera parte):

El narrador vuelve, como se ve, a dejar al pobre Magín el uso de la palabra. Como le deja el uso de la palabra, déjale la responsabilidad de las mentiras, si las dijere. Que las diga; yo, en verdad, no le creo. Juzgo a este hombre incapaz —por muchas razones— de inventar mentiras. La imaginación es en él tan flaca como la voluntad. Son la sensibilidad y —¿por qué no?— la inteligencia, una cierta especie de inteligencia, las que en él dominan (43).

Y además redondea la anécdota o situación real que impulsa al autor a pergeñar el relato, tal y como ha explicado en la «Advertencia»: la intervención de Henri Bergson en el «meeting» o Congreso Filosófico de Oxford en septiembre de 1920 donde explica un aspecto importante de su «intuicionismo», cual es la doctrina de la imprevisibilidad, que responde según d'Ors a un antiintelectualismo de caída romántica, puesto en valor en la época pero rechazable por irracional.²³ Tal discurso es puesto, de forma burlesca, en boca de una cigüeña que habla en el desierto de Egipto al aprendiz, en su viaje de novios, sobre cuestiones educativas, conectando así las tesis filosóficas bergsonianas con el vaporoso consejo educativo que figura en la primera página del libro escrito por «los maestros de las Escuelas Públicas de San Martín de Provençals», *Consejos a la juventud*, convertido el libro de cabecera de Magín. Todo el discurso puesto en la boca de la cigüeña, en el segundo capitulillo de la tercera parte, es pues no sólo hechura sino «palabras textuales de Henri Bergson» (13):

La verdad, empero, es que es necesario más esfuerzo para obtener lo virtual que lo real, más para obtener la imagen del hombre que el hombre mismo; porque la imagen del hombre no se dibujaría, si no empezara por haber el hombre; y, además de esto, se necesitaría, en este caso, el espejo (46).

Tras la cigüeña toma la palabra magisterial el narrador, quien ahora ya transcribe la formulación de la propuesta definitiva al aprendiz: «—¡Felicidad perfecta! —exclamó— ¿Se ha preocupado usted alguna vez de saber si esto coincidía con una *dignidad* perfecta? (47). «Quiero decir que me da miedo de que, precisamente a través de tanta ventura, se haya vuelto usted *un canalla*» (47), que desemboca en el juicio moral reprobatorio a propósito de la nueva vida de Magín. Se ha convertido éste en un «hombre holgazán de oficio», en un «burlador de la palabra empeñada»; «identificador blanducho de sexo con profesión»; «catador a boca llena del pan nefando» (48).

²³ D'Ors insiste en algún otro lugar en combatir esta doctrina (FLORIT ARIZMENDI, 1951: 99-110).

Tras el matrimonio por interés ha renunciado a la dignidad y, aunque aparentemente triunfa y disfruta, el narrador observa que no hay en sus ojos ni luz ni alegría. Así pues, la voz autorial puede seguir llamando al personaje, como en la primera parte de su vida, «pobre Magín», pues éste se ha dejado llevar por el «venenoso prestigio de la cigüeña», que vale lo mismo que la nueva corriente filosófica «intuicionista» de Bergson satirizada por Xenius.

El capitulillo cinco sienta definitivamente la tesis filosófica que se alza contra la «norma desnuda»; pero, sobre todo, contra la vida desatada:

Sí, el Arte es difícil y la Vida fácil... Pero, tanto como el Arte sin la Vida es estéril, la Vida sin el Arte es vil. Pobre cosa, triste cosa, las normas desnudas; pero pobre cosa, triste cosa también, las indecorosas, las andrajosas tentaciones (49).

La novelita se cierra, casi al modo del diálogo renacentista, con un Magín amonestado por el Maestro, en el mismo momento de la separación, y con el aire meditabundo de quien no anda por el buen camino. Ha pasado, según palabras del narrador, «de ser un *ingenuo* a ser un *cínico*» (50).

CONCLUSIÓN

El fuerte contenido pedagógico de la obra de Eugenio d'Ors se manifiesta también en sus ficciones. Situadas por la crítica más reciente en los dominios de la novela vanguardista, rescatan sin embargo algunas marcas distintivas de viejos géneros narrativos, tales como la «pareja pedagógica» y la tesis, propios de la novela pedagógica y el cuento filosófico ilustrados. Tal ocurre sobre todo en el relato de su trilogía narrativa, *Magín o la previsión y la novedad*.

Esta novelita conecta con *Amor y pedagogía*, en tanto que d'Ors ahonda, al igual que Unamuno, en los ingredientes pedagógico y humorístico, con formulación en los dos casos de tesis filosófica *a contrario*. Sin embargo, se produce una inversión en el tratamiento de la figura del personaje maestro quien, en el caso de Xenius, hace valer su autoridad profesoral amonestando al discente acerca de la necesidad de embridar la vida por medio de la norma, tesis filosófica ésta que podría tomarse como antitética de la planteada en la novela unamuniana de 1902.

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, Andrés (1971): *Eugenio d'Ors, crítico literario*, Madrid, Prensa Española.
- ARANGUREN, José Luis (López) (1955): «Sentido ético en las ficciones novelescas orsianas», *Cuadernos Hispanoamericanos*, XXV, pp. 281-287.
- ARDAVÍN, Carlos X. (2002): «*Jardín Botánico*: el arte narrativo de Eugenio d'Ors», en *La pasión meditabunda. Ensayos de crítica literaria*, San Juan/ Santo Domingo, Editora Imago Mundi/ Biblioteca Nacional, pp. 119-139.
- ARDAVÍN, Carlos X., MERINO, Eloy E. y PLA, X. (2005): *Oceanografía de Xénius: estudios críticos en torno a Eugenio d'Ors*, Kassel, Reichenberger.

- BAJTIN, M. (1982) : «La novela de educación y su importancia en la historia del realismo», en Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, pp. 200-247. Traducción de Tatiana Bubnova del original ruso publicado en 1979.
- BARRERO PÉREZ, Óscar (2005): «Las ficciones de Eugenio d'Ors. Intento de sistematización», en *Oceanografía de Xénius*, pp. 135-148.
- DÍAZ PLAJA, Guillermo (1954): «Eugenio d'Ors, escritor», *Ínsula*, 108, pp. 1 y 5.
- DIEGO, Elena (1985): «Introducción» a *Cándido, Micromegas y Zadig*, de Voltaire, Madrid, Cátedra.
- D'ORS, Ángel de y GARCÍA NAVARRO, Alicia (2003): edición de *Glosario de Eugenio D'Ors*, Granada, La Veleta.
- D'ORS, Carlos de, «Introducción» a *Diálogos de Eugenio d'Ors* (1981): Madrid, Taurus. Con prólogo de Jaime Ferrán.
- D'ORS, Eugenio (1985): *Magín. La previsión y la novedad*, Barcelona, Tusquets.
- (set-dic. 1949): «Carta de Octavio de Romeu al profesor Juan de Mairena», *Cuadernos Hispanoamericanos*, pp. 289-300.
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao (1972): *El secreto de Barba Azul*, 5.^a ed., Madrid, Espasa-Calpe.
- FERRÁN, Jaime (1954): «Apostillas a la muerte de Eugenio d'Ors», *Ínsula*, 106, p. 2.
- (1966): «El diálogo de Miguel de Unamuno y Eugenio d'Ors», *Symposium Unamuno*, 65, pp. 139-199.
- FLORIT ARIZMENDI, Carlos A. (en-feb. 1951): *Dialogando con Eugenio d'Ors*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 19, pp. 99-110.
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1980): «Pérez de Ayala y el compromiso generacional», *Los Cuadernos del Norte*, I, 2, pp. 34-39.
- (1981): «La poesía de D. Ramón Pérez de Ayala», en *Pérez de Ayala visto en su centenario 1880-1980*, Oviedo, I.D.E. A., p. 174.
- GAYA NUÑO, J. A. (1954): «Mi don Eugenio d'Ors», *Ínsula*, XI, 106, pp. 1 y 4.
- GIL, Miguel L. (1979): «La educación como materia novelesca (Paul Bourget-Unamuno- Pérez de Ayala)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, CXVI, pp. 596-608.
- GONZÁLEZ-CRUZ, Luis F. (1988): *Fervor del método. El universo creador de Eugenio d'Ors*, Madrid, Orígenes.
- GRANDEROUTE, Robert (1985): *Le roman pédagogique de Fenélon a Rousseau*, 2 vols., Genève, Slatkine.
- MAINER, José-Carlos (1980): «Manuel Azaña y la crítica de la cultura», en *Azaña*, Edascal, Colegio del Rey, pp. 359-393. Posteriormente en (1991), pp. 373-405.
- (2004): «Eugeni d'Ors o la habilidad para el fracaso», *Turia*, 70, pp. 9-22.
- MULDER, Elisabeth (1962): «Eugenio d'Ors, maestro y aprendiz», *Ínsula*, XVI, 172, p. 3.
- NORA, Eugenio de (1973): *La novela española contemporánea*, I, 2.^a ed., Madrid, Gredos.
- ROJO PÉREZ, Erundino (1963): *La ciencia de la cultura. Teoría historiológica de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Juan Flors.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2001): «Azaña y el compromiso del hombre de letras: una visión esencialista de la literatura», *Homenaje a Elena Catena*, Madrid, Castalia, pp. 469-482.
- SUÁREZ, Ada (1988): *El género biográfico en la obra de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Anthropos.
- TUSQUETS, Juan (1958): «La pedagogía de la vocación en Eugenio d'Ors», *Revista de Educación*, 84 y 85, pp. 3-7 y 3-9.
- UNAMUNO, Miguel de (1958 y ss.): *Obras Completas*, vol. 9, ed. de Manuel García Blanco, Madrid, Afrodísio Aguado.
- (1995): *Prensa de juventud*, ed. a cargo de Elías Amézaga, Madrid, Compañía Literaria.
- (2002): *Amor y pedagogía*, edición de Bénédicte Vauthier, Madrid, Biblioteca Nueva.
- VALVERDE, José María (1954): «Presencia de d'Ors», *Ínsula*, p. 3.