

LA HERMENÉUTICA Y LA CONCEPCIÓN UNAMUNIANA DEL LECTOR EN *CÓMO SE HACE UNA NOVELA*.¹

Hermeneutics and unamuno's conception reader in *cómo se hace una novela*.

Gastón Beraldi² (UBA).

ggberaldi@yahoo.com.ar

Resumen.

Cómo se hace una novela es considerada como una de las obras que cifra las claves del pensamiento de Unamuno. En este trabajo, a partir de las categorías acuñadas por Ricoeur de “distanciamiento” y “apropiación”; de la noción de “agonía” del propio Unamuno; y de la concepción de una filosofía de la lectura de Vidarte, que atraviesan este trabajo en torno a la agonía del lector, proponemos: 1) dar cuenta de la potencialidad desplegada por la literatura; 2) del rol que cumple el lector en la obra unamuniana, mostrando la fecundidad de su pensamiento en torno al problema hermenéutico, posibilitando pensar en una filosofía de la lectura. Y por último, 3) atados a la concepción de la vida como novela y la novela como vida, la categoría de “proyecto” tanto en Unamuno como en Ricoeur, permiten desplegar el camino al lector que, al hacer de la novela-vida su propia novela-vida, se abre así la dimensión pragmática ético-política del texto.

Palabras clave: Unamuno-Hermenéutica-Lector-Texto-Vida.

Abstract.

Cómo se hace una novela is considered one of the key works that figure Unamuno's thought. In this paper, based on the categories by Ricoeur minted

¹ Artículo recibido el 11/12, aprobado el 06/13.

² Doctorando en Filosofía por la FFyL de la UBA. Docente de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA), de la Facultad de Derecho (UBA), del C.B.C. y UBAXXI. Investigador en proyectos UBACyT y PRI (UBA). Autor de numerosos artículos en libros y revistas dedicados a la Filosofía de la Educación, a la Enseñanza de la Filosofía, a la Epistemología, a la Ética y a la Hermenéutica.

"distancing" and "appropriation", of the notion of "agony" of Unamuno, and Vidarte conception of a philosophy of reading traversing this work on the agony of the reader, we propose: 1) to account for the potential displayed by the literature, 2) the role played by the reader in Unamuno's work, showing the fertility of his thinking about the hermeneutical problem, it possible to think of a philosophy of reading. And finally, 3) attached to the conception of life like novel, and a novel like life, the category of "project" in both Unamuno as Ricoeur, allow the reader to deploy the way that in making his novel-life own novel-life, and opens the pragmatic ethical-political dimension of the text.

Keywords: Unamuno-Hermeneutics-Reader-Text-Life.

Introducción.

Este trabajo propone dar cuenta de la fecundidad que el pensamiento de Unamuno presenta en torno al problema hermenéutico. Para ello se tomará como eje la obra *Cómo se hace una novela* en donde se exponen sus ideas en torno a la cuestión de la escritura y la lectura como vida. En las líneas más teóricas de esta obra encontramos su concepción acerca de la lectura y del lector que nos lleva a ver qué entiende éste por "leer" y cuál es el papel que esa noción juega en sus concepciones filosófico-literarias. Asimismo, a partir del "distanciamiento" y "apropiación" de la obra, que propone Unamuno al lector, le será posible a éste, proyectar un mundo. El estudio propuesto estará atravesado por las nociones que acuñara Ricoeur de "distanciamiento" y "apropiación" del *mundo del texto*, por la categoría de "agonía" acuñada por el propio Unamuno, y por una filosofía de la lectura.³ Así, texto, lector y mundo confluyen agónicamente en una vida.

I. Lugar y potencialidad de la obra literaria.

³ Indicamos a continuación las abreviaturas para algunas de las obras referenciadas: *Obras Completas* (Edición Escelicer (OC "a") y (Edición A.Aguado (OC "b")); *Cómo se hace una novela* (CHN); *Amor y Pedagogía* (AP); *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (TNE); *Del sentimiento trágico de la vida* (STV); *Del texto a la acción* (DTA); *Las máscaras de lo trágico* (LM); *Del ser a la palabra* (SP).

En un artículo publicado en 1888, Unamuno recuerda un debate del momento: en el Ateneo de Madrid, estaba pendiente la discusión de si las formas poéticas estaban destinadas a desaparecer o no.⁴ Las observaciones hechas por Unamuno ya en el último lustro del siglo XIX nos muestran que en “...los tiempos de positivismo que sufrimos [...] es tal la decadencia a que han venido las buenas letras en nuestra patria, que ni aun en generosos esfuerzos logran sacarlas del todo a flote [...] ¡Cuándo se curará la literatura castellana actual de la desesperante ramplonería que la corroe...!”⁵.

La literatura tiene para Unamuno un peso sumamente importante, porque ¿cómo damos cuenta de nuestros problemas, de la vida y del mundo?, ¿Cómo representamos nuestras especulaciones teóricas si no las encarnamos en algún medio? “Es que no basta concebir vastas y fecundas concepciones [...]; es preciso, además, llevarlos a tierra, mostrarlos encarnados en hechos, darles suelo firme”⁶.

La cuestión del lugar que ocupa la obra literaria en el pensamiento de Unamuno, nos lleva a preguntarnos, qué entiende él por “obra literaria”. Cualquier respuesta que se estime dar a esta última cuestión se nos escurre entre las manos. En “Novela, ensayo, estudio” incluso llega a sostener que “toda novela es un ensayo...y si me apura un poco le diré que todo ensayo es un novela”⁷. El uso ambiguo de los términos y la indefinición parecen conducirlo en ciertos momentos hasta la identidad o proximidad entre géneros como la autobiografía, la historia, la novela y la poesía, proximidad que incluso hacen de la novela, política.⁸

La vaguedad y ambigüedad con que Unamuno usa el lenguaje permite desplegar toda la potencialidad semántica que se encuentra en una palabra, en una frase, en un párrafo, en un texto. El recurso empleado por él, junto con otros vitalistas, consiste en valerse de figuras literarias con el fin de empujar

⁴ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas* “a”, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Editorial Escelicer, 1966/67, Vol.X, p.60

⁵ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas* “b”, Manuel García Blanco (ed.), Madrid, Afrodísio Aguado, 1958, Vol.V, ps.105, 587 y 595

⁶ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas* “b”, Vol. X, p. 96

⁷ UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas* “a”, Vol.VII, p.881

⁸ UNAMUNO, Miguel de, *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Alba, 1927, ps.47; 64-5; 69-70; 77

poco a poco al lector para que él a su vez sienta y descubra vivencias semejantes.

Todos los sentimientos humanos como el amor, el odio, la admiración y la tristeza, y todos aquellos en que el tema a expresar es más hondo, menos materialidad debe tener el vehículo que los expresa. Unamuno acude a la poesía o a la narrativa para exponer su más hondo y sublime deseo.⁹ Por ello afirma que: “Para expresar un sentimiento o un pensamiento que nos brota desde las raíces del alma, tenemos que expresarlo con el lenguaje del mundo, tomando del mundo, de la sociedad que nos rodea, los elementos que dan consistencia, cuerpo y verdura a ese follaje”¹⁰. Porque un lenguaje racional, con unos términos, cuyo significado ha sido definido y delimitado, contiene un mensaje cerrado, completamente elaborado. El lector, en ese caso, se comporta como un receptor pasivo atento a un mensaje ya concluido, un mensaje que es delimitado por la violencia del lenguaje. En cambio, la vaguedad del lenguaje poético permite que el lector contribuya a precisar el mensaje, a cooperar en la búsqueda, a crear un espacio hermenéutico en el que se hace necesario que el lector interprete.

Unamuno, sobre todo a partir del último lustro del siglo XIX, realiza una crítica a la racionalidad científica desde las claves que proporciona la experiencia estética. El problema fundamental es el de la vida y su sentido. Siendo así que la vida es antes que la razón –como él mismo ha declarado en reiteradas ocasiones–, aquella deberá manifestarse mediante métodos apropiados que no pueden ser los de la exposición deductiva, sino los de la expresividad propia de la estética. Pero la estética como forma de expresión en Unamuno, no es una pura estética de recreación, sino que tiene en su origen un *para qué* vital.

I.I. La novela como vida y la vida como novela.

De todos los modos de expresión que se encuentran en la obra unamuniana, la novela, o mejor, la *novela* como a él más le gusta llamarla, es el

⁹ GÓMEZ MIRANDA, Rafael, “Cinco puntos clave del pensamiento de Unamuno”, *Horizonte*, V.4, N°7, 2005, p.58

¹⁰ UNAMUNO, Miguel de, *OC “a”*, Vol.III, p. 879

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Buenos Aires. Editor responsable Juan Pablo E. Esperón, ISSN 1853-7596. Volumen III, Año 2, 2013. Sitio web: <http://www.facultades-smiguel.org.ar>*

más constante y significativo ya que representa un procedimiento muy valioso para sus lucubraciones filosóficas. Las novelas desempeñan el papel de proyectar la conciencia hacia fuera. El texto novelesco en la obra de Unamuno es, como sostiene Marcos, adecuada representación filosófica una vez constatada la limitación de la representación conceptual para expresar su filosofía. De esta manera, es la materialización en la que más adecuadamente se realiza la dramatización consciente de la vida.¹¹ Es un reflejarse a uno mismo, un desnudarse ante el lector y ante sí mismo. La novela se convierte en laboratorio de la vida, en instrumento de investigación, en vehículo de intuiciones.

La potencialidad que despliega este recurso literario para Unamuno es sumamente notoria en este fragmento:

Muy lejos de decaer el papel de la novela, ábresele a ésta cada vez nuevos y más amplios horizontes, y puede asegurarse que las novelas son hoy el canal más importante por donde llega al pueblo el pensamiento sociológico, ético, religioso y filosófico de los maestros.¹²

La novela y el novelista unamunianos no se identifican con lo que entendemos tradicionalmente por el novelista o literato y la literatura. Unamuno pone una distancia crítica de estas nociones y no ahorra calificativos para quienes puedan inscribirse o inscriban su obra bajo estos rótulos. Recurre a un pasaje del Apocalipsis, del Libro de la Revelación, en que el Espíritu le manda al apóstol que se coma un libro, para sostener, entre otras cosas que "...esos mezquinos y menguados cotarros de los hombres de letras [...] ni saben amasar con su sangre y su carne un libro que se coma, sino escribirlo con tinta y pluma"¹³. Con la metáfora de "amasar con su sangre y con su carne un libro que se coma", Unamuno viene a poner en tela de juicio a quienes escriben sin sentirlo, a aquellos sin vocación de escritor. Ser escritor, para Unamuno, supone una forma integral de ser hombre, la de existir en la palabra, por cuanto

¹¹ Cfr. MARCOS, Luis A, *Miguel de Unamuno: una filosofía hermenéutica española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991, pp.426-36

¹² UNAMUNO, Miguel de, *OC "a"*, Vol.VIII, pp. 1282-3.

¹³ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p. 44

es hacer de la palabra la forma de la existencia.¹⁴ Así Unamuno concebirá su vocación de escritor como la respuesta a una llamada. Esta crítica es la que está en la base de la distinción entre “novela” como género literario, *nivola* como novela, y novela como vida.

Una novela para Unamuno es una auto-biografía, pero no como género literario, sino por cuanto uno pone su carne y su sangre para hacerla.¹⁵ Una novela verdadera consiste en decir cómo se hace y no cómo se cuenta.¹⁶ “Los novelistas que ahora hacen libros para explicar el mecanismo de su novela, para ver cómo ellos proceden a escribir, lo que hacen, sencillamente, es levantar la tapa del reloj”¹⁷. Mientras que “el novelista que cuenta como se hace una novela cuenta como se hace un novelista, o sea como se hace un hombre”¹⁸. De esta manera, distingue el escribir una novela –como las que escriben los literatos–, de hacer una novela –que es tarea de novelistas.

Detengámonos aquí en dos cuestiones: a) el uso que hace del verbo “contar” y b) la analogía mecánica-orgánica.¹⁹ En primer lugar, parecieran contradictorias las citas unamunianas si no advirtiéramos al lector que lo que parecen ser ciertas inconsistencias de su lenguaje, son ellas tan sólo aparentes. Unamuno, en *Cómo se hace una novela*, pero también en el resto de su obra, escribe en varios niveles del lenguaje. Su relato de cómo se hace una novela es en realidad un metarrelato donde él describe cómo se hace una novela, haciendo la novela del lector de otra novela y haciendo la novela de su vida. El verbo “cuenta” lo utiliza con dos sentidos distintos en las referencias a *Cómo se hace una novela* correspondientes a las páginas 110 y 149, sin embargo, el “cómo se hace” de la página 110 se corresponde con el “cuenta” de la página 149, ya que para Unamuno decir cómo se hace una novela, es describir y no explicar.

¹⁴ CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996, p.32

¹⁵ Esas son expresiones de Unamuno.

¹⁶ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p. 110

¹⁷ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p. 146

¹⁸ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p. 149

¹⁹ Considérese de especial relevancia que la distinción entre organicismo y mecanicismo se remonta a la disputa del Romanticismo -más cercano al pensamiento alemán- con la Ilustración, propia de los cartesianos y newtonianos.

En segundo lugar, Unamuno afirma, unas líneas más adelante de la cita referida, que la analogía del reloj es inapropiada, ya que responde a la idea del “mecanismo de su ficción”. Pero una ficción de mecanismo, mecánica, no puede ser una novela, ya que una novela, para ser viva, tiene que ser organismo y no mecanismo declara, porque no hay maquinaria que mostrar, sino “entrañas palpitantes de vida, calientes de sangre. Y eso se ve fuera”²⁰. Escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. Y se pregunta Unamuno si es algo más que una novela la vida de cada uno de nosotros, y por ende, si hay novela más novelesca que una auto-biografía.²¹

Nuestro autor concibe al término “novela” en al menos tres sentidos muy diferentes pero que, sin embargo, se encuentran imbricados. Quizá podríamos arriesgar que uno de esos sentidos del término “novela” es, en término generales, el que caracteriza al género literario. Un segundo sentido es aquél al que Unamuno le otorga el neologismo de “nivola”²², pero una *nivola* no es cualquier novela, sino una de realidad íntima, real, eterna, agónica, de carne y hueso, poética, creativa.²³ Un tercer sentido, quizá más fuerte, más vívido, más individual, más ontológico, y que está en directa relación con la *nivola*, es aquel en donde la novela no confluye en un género, sino en una vida; porque quien escribe una *nivola* escribe su novela.

¿Qué entiende Unamuno por “novela”? En un pasaje de *Cómo se hace una novela* se pregunta qué es lo que hace él con la novela política y religiosa

²⁰ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.147

²¹ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.47. Es preciso indicar que, para Unamuno, una autobiografía, una íntima de cada filósofo, que da cuenta de lo que tiene de hombre concreto, explica mucho más que su propia filosofía.

²² Una definición de “nivola” la encontramos en el prólogo a la segunda edición de *Amor y Pedagogía*, más de treinta años después de su primera edición. Allí Unamuno las define como: “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”. El término “nivola” es empleado por Unamuno para dar a entender que sus “novelas” no pretenden entrar de lleno a formar parte del “género” novelesco, y ni siquiera participar en la polémica de los géneros literarios. Este es otro de los motivos por los cuales es muy complejo dar cuenta de qué entiende Unamuno por “obra literaria” o “literatura”. Así como no le agrada a él que lo encasillen, consecuentemente con ello, él tampoco encasilla, ni siquiera a su obra. Las referencias a este neologismo son explicitadas por él también en el prólogo de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, y al final del Cap.XVII de *Niebla*.

²³ UNAMUNO, Miguel de, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1955, p.9 y 12

de su vida. Como dice Montesinos, en el Quijote: “paciencia y barajar!”, ese es el problema. A continuación le pide al lector que no se moleste porque le viene planteando problemas políticos y religiosos en vez de contarle, como le había prometido, cómo se hace una novela. Allí mismo le pregunta al lector si desea que se detenga “en esto del problema”, y antes que nada responde diciendo:

[...] Dispensa a un filólogo helenista que te explique la novela, o sea la etimología, de la palabra *problema*. Que es sustantivo que representa el resultado de la acción de un verbo *proballein* que significa echar o poner por delante, presentar algo y equivale al latino *proiicere*, proyectar, de donde problema viene a equivaler *proyecto*. Y el problema, proyecto de qué es? De acción! [...] un problema presupone no tanto una solución, en el sentido analítico, o disolutivo, cuanto una construcción, una creación. Se resuelve haciendo. O dicho en otros términos un *proyecto* se resuelve en un trayecto, en un cambio. Y sólo con la acción se resuelve problemas. [...] ²⁴

La primera oración del fragmento citado es sumamente significativa. ¿Pide Unamuno al lector que lo exima de explicarle la novela o pide que se lo exima de explicarle la etimología de la palabra “problema”? El término “dispensa” con el que se inicia la cita, significa tanto “conceder u otorgar” como “eximir de una obligación”. Entonces Unamuno ¿le pide al lector que le conceda el espacio para definir “novela” o que lo exima de esa obligación? O ¿le pide el espacio para definir “problema” o que lo exima de dar una definición? Porque a continuación define etimológicamente el término “problema”. ¿No será entonces que, para Unamuno, hacer una novela es proyectar en el sentido de crear para resolver haciendo?, como bien continúa la cita, ¿no será entonces que la novela se asemeja a un problema?, ya que tanto en uno como en otro hay que *presentar algo* y, ambos suponen una creación, porque un problema, según él, supone más que una solución, una construcción, una creación. ¿Y qué supone la novela si no es una construcción, una creación? Unamuno, fiel al postulado romántico, hace de la palabra, creación. “En el principio fue la Palabra, y por la Palabra se hizo todo”²⁵ Pero la palabra deberás ser fijada para que perdure.

Conocer el pensamiento de Unamuno nos puede dar ciertas claves para intentar dirimir la cuestión expuesta. Unamuno pide se le otorgue el privilegio,

²⁴ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.143

²⁵ UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1993, p.232

como filólogo, de definir el término, pero también pide que se lo exima de la obligación de dar una definición acabada. Porque quien busque algo acabado no merece ser su lector, porque lo acabado, lo perfecto, es la muerte y la vida no puede morir.²⁶ Al asemejar “novela” con “problema”, como proyecto que se resuelve en la acción desde una creación y que se hace *haciendo*, posibilita abrir el campo semántico y pragmático de la novela. La novela como proyecto trasciende las fronteras del texto y, en consecuencia, las establecidas por el autor, actualizándose en cada lectura, haciendo al autor y al lector. Es el lugar abierto a la creación del lector, a una nueva interpretación. Por eso él hace otro Quijote, o mejor, desde el mismo Quijote, y desde los vacíos que el texto ha dejado al lector, ha descubierto honduras en ese texto que el mismo Cervantes no había descubierto.

I.I.I. Cómo se hace una novela: la agonía del escritor.

En este apartado nos ceñiremos a la descripción del trabajo realizado por Unamuno en *Cómo se hace una novela*, explicitando fundamentalmente el origen y el sentido de esta obra, para profundizar acerca de la noción de “novela” unamuniana, y enriquecer, posteriormente, la relación entre distanciamiento y apropiación, que Unamuno elabora en las páginas más teóricas de esta obra.

Cómo se hace una novela es una obra que, como tantas otras de Unamuno, es muy difícil clasificarla en un género literario, y esto es más bien voluntad expresa del autor.²⁷ Ésta es una obra que incluye la novela, la autobiografía, el ensayo, y hasta el panfleto político. Es una obra fragmentaria y atravesada completamente por digresiones.

Unamuno la escribe en su estadía en París entre 1924 y 1925. La primera publicación de esta obra sale a la luz en 1926 en la revista el *Mercure de France* bajo el título *Comment se fait un roman*, precedido por un “Portrait d’Unamuno”, hecho por Cassou, a manera de prólogo. En 1927, Unamuno ya

²⁶ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.119

²⁷ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1952, 81
 NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Buenos Aires. Editor responsable Juan Pablo E. Esperón, ISSN 1853-7596. Volumen III, Año 2, 2013. Sitio web: <http://www.facultades-smiguel.org.ar>*

en Hendaya decide enviarla a publicar en español,²⁸ pero como no contaba con el manuscrito original, que había quedado en manos de Cassou, en París, decidió retraducirse. Unamuno escribe o mejor, reescribe *Cómo se hace una novela* a partir de *Comment se fait un roman*, a la que le añade un prólogo y una serie de comentarios.

Habitualmente, al enfrentarnos a una obra, lo primero a considerar es su título. En este caso el lector no tendría, *a priori*, dificultad en entender que dicho libro le ofrecerá una serie de pautas, un conjunto de normas para realizar una novela. Pero Unamuno sabe, tan bien como lo expuso posteriormente Foucault, que podemos sospechar que el lenguaje no dice exactamente lo que dice, y que dice más de lo que dice; que el sentido manifiesto que se atrapa no es, sino un sentido menor, que encierra y transmite otro sentido más fuerte.²⁹ Por ello, quien crea que *Cómo se hace una novela* muestra las estrategias prácticas para la elaboración de una novela, ha caído en un malentendido.³⁰ La lectura posterior quebrantará todas las expectativas que el título le ha despertado a un lector ingenuo –que no haya distinguido entre la dimensión semiótica y la dimensión semántica, entre la del significado (*Bedeutung*) y la del sentido (*Sinn*)–³¹ que crea que el significado del título queda plenificado en la letra del título.³²

²⁸ La primera edición en español se publica en Buenos Aires. Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *AP*, p.16

²⁹ FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires: El cielo por asalto, s/f, pp.33-4

³⁰ Tengamos en cuenta que para el fundador de la hermenéutica moderna, Schleiermacher, lo primero, antes de la comprensión es el malentendido, porque la comprensión no es espontánea, y precisamente la razón del malentendido es confundir *Sinn* con *Bedeutung*. Por tal motivo, para evitar el malentendido, o al menos, para morigerar sus efectos, Schleiermacher va a sostener que las precauciones hermenéuticas hay que tomarlas antes de encarar un texto, en virtud del carácter no espontáneo de la comprensión.

³¹ Para deslindar el problema de la distinción entre “sentido” y “significado” Ricoeur atribuye al término “significación” “[...] una acepción muy amplia que abraza todos los aspectos y todos los niveles de la exteriorización intencional [...]” (RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, 2001, p.100). Sin embargo, unas líneas más adelante hará una especificación, ya que a partir de la noción de “obra” “[...] la idea de significado recibe una especificación nueva, referida a la escala de la obra individual. Por esta razón las obras tienen un problema de interpretación [...]” (RICOEUR, Paul, *DTA*, p.101). Asimismo indica que se atiende a “[...] una noción de sentido que se reduciría estrictamente a la combinación de los elementos de un texto, a la integración de segmentos de acción y de los actantes dentro del relato considerado como un todo cerrado en sí mismo.” (RICOEUR, Paul, *DTA*, p.142)

³² RICOEUR, Paul, *DTA*, p.142

Es importante recordar cuál debe ser la actitud de un lector para Unamuno, ya que rechaza y desprecia a aquellos lectores que tienen como interés prioritario seguir el desarrollo de la novela, cuando lo importante para él es la lectura íntima que la obra le ofrece.³³

Unamuno despliega en esta obra todas las estrategias fundamentales para una lectura seria, y por ello, va anticipando al lector continuamente el fracaso de sus expectativas. Esta es una lectura como meta-novela.

Qué se entiende por novela y qué entiende Unamuno por tal, es una cuestión que podríamos considerar más filosófica que literaria. Ofrecer una definición acabada de “novela” implica no atender a la variedad de significados e implicancias que ha tenido el término a lo largo de la historia, como asimismo en el pensamiento de Unamuno. Recuérdese que se afirmaba que podíamos hablar de “novela” en al menos tres sentidos: como género literario; como *nivola*; y como vida.

Uno de los componentes característicos de la novela tradicional, el de la construcción de la trama, parece no estar del todo claro en esta obra, si definimos, como lo hace Ricoeur, en *Tiempo y Narración II*, que en el plano más formal, la construcción de la trama la entendemos como un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa de un conjunto de incidentes.³⁴ Pero él mismo va a sostener que en el campo de la novela moderna es donde más debe discutirse la pertinencia del concepto de construcción de la trama, a pesar de que la novela se presenta desde su nacimiento como un género proteiforme. Pese a los múltiples cambios sufridos por el género a lo largo de la historia, podemos coincidir con Ricoeur que, nada escapa al principio formal de configuración y, por tanto, al concepto de construcción de la trama.

Mucho se ha hablado del problema de clasificación que acarrea *Cómo se hace una novela*. El texto de Orringer, por ejemplo, se inicia planteando esta cuestión, indicando que las *Obras Completas* de la edición Escelicer, la clasifica como una autobiografía; Zubizarreta como una autobiografía

³³ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, pp. 110-20

³⁴ RICOEUR, Paul, *Tiempo y Narración II*, México, Siglo XXI, 2008, p.384

novelesca; Unamuno mismo como una novela autobiográfica, y Orringer se inclina por el ensayo filosófico.³⁵ En *Las máscaras de lo trágico*, Cerezo Galán sostiene que ésta no es ni un diario ni una novela ni una *nivola*, sino una creación híbrida, un *collage* de experiencias.³⁶

Podemos coincidir con Orringer que, como género literario, *Cómo se hace una novela* es, en un sentido amplio, un ensayo filosófico, pero también es más, contiene una novela en ciernes, un esquema de lo que sería una novela de U. Jugo de la Raza, pero sin desarrollarla. Y eso está entreverado con partes de un diario, comentarios, etc., mostrando una interconexión entre novela y vida, la vida como novela y la novela como vida, aunque una interconexión en la que ambos planos no se confunden, sino que se mantiene la distinción entre metáfora y realidad. No obstante y por ello, *Cómo se hace una novela* puede ser una novela en otro sentido, más íntimo, más profundo. Cerezo Galán sostiene que la clave de la aspiración unamuniana a confundir vida y obra, es existir en la palabra, hacer de la palabra la forma de la existencia.³⁷ Pero incluso podría decirse que no es confundir, sino con-fundir, *fundir* existencia *con* palabra, vida con obra. Unamuno noveliza su situación comparándose con Moisés, San Pablo, Dante, Mazzini y Víctor Hugo, y se da cuenta de que es el actor de su vida.

Cómo se hace una novela, es una novela en otro sentido, no como *nivola*, ni como novela tradicional, sino en ese tercer sentido del que hablábamos antes. Más vívido, más individual, más ontológico, pero que está en directa relación con la *nivola*, donde la novela confluye en una vida; porque quien escribe una novela escribe su novela.

Lo que haría de esta obra una novela en este tercer sentido, no es tanto la extensión, la narración en prosa, los incidentes y acciones, y sus personajes más o menos explícitos, sino más bien la construcción de una trama, aunque ella no se haga legible en los personajes, sino que queda exteriorizada en el autor y el lector, es la construcción de la trama de una vida, de una vida íntima,

³⁵ Cfr. ORRINGER, Nelson, "El choque de fuentes en *Cómo se hace una novela* de Unamuno", *Epos: Revista de filología*, N°4, 1988, pp.213-4

³⁶ Cfr. CERESO GALÁN, Pedro, *LM*, p.672

³⁷ Cfr. CERESO GALÁN, Pedro, *LM*, p.32

entrañada, pero que se extraña al momento de escribirla, de fijarla y por ello necesita volver hacia sí. Escribir contando cómo se hace una novela es hacerla. Y al preguntarse si acaso no es más que una novela la vida de cada uno de nosotros,³⁸ se identifica aquí la trama de la novela con la trama de nuestra propia novela-vida. Como en los románticos, podemos decir que es el libro de la vida, o mejor, de una vida, la del escritor que la escribe, y la de cada lector que la lee. Así, escribir y leer se entrelazan vitalmente sugiere Cerezo.³⁹ Exteriorización de su vida entrañada y extrañamiento a partir de la exteriorización dan cuenta de la agonía que, además de cómo hombre, vivía Unamuno como escritor.

Para Cerezo Galán, la agonía de Unamuno como escritor, no sólo se manifiesta en este extrañamiento a partir de la exteriorización, que hacen de la expresión, algo ya devenido y muerto, y por ende, sometido al juego de las interpretaciones, sino que además esa agonía del escritor se da en la lucha de la palabra constituyente con el silencio, la palabra constituyente se esfuerza por traer a la luz un fondo que es inefable “es el sentido de la lucha de [...] cada yo consigo mismo por alcanzar su secreto, aquel centro personal en que se unifican la existencia y la palabra”⁴⁰.

Considerando la distinción ricoeuriana de lo que podemos llamar la estructura o dimensión semiológica, por un lado, y la dimensión semántica, por el otro,⁴¹ puede que en la novela unamuniana en su dimensión semiológica, la construcción de la trama no sea del todo clara y definida, sin embargo, sí lo es en su dimensión semántica, a pesar que aquí la trama se muestre de manera no idéntica a la multiplicidad de lectores. La construcción de la trama en la dimensión semiológica tiene en Unamuno una jerarquía menor en virtud de la carencia de vitalidad. Por eso afirma que como lo que escribe es una novela verdadera, no tiene intención de satisfacer los intereses del lector que quiere saber cómo acabarán los personajes de su novela.⁴² Y si algún lector se indigna por esta confesión, pues entonces que no lo lea, porque no le será

³⁸ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.47

³⁹ CEREZO GALÁN, Pedro, *LM*, p.672

⁴⁰ CEREZO GALÁN, Pedro, *LM*, p.35

⁴¹ Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, p.142

⁴² Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.110

provechosa esa lectura. En cambio, cobra mayor interés en Unamuno la dimensión semántica del texto, que a su vez, permite la apertura a la dimensión pragmática.

La dimensión semántica de la novela, posibilita que el lector, mediante su imaginación actualice los vacíos que el texto deja abiertos en su dimensión semiológica, haciendo de esta manera al lector, un descubridor, un co-creador, un coautor. Como la trama no está del todo expuesta, cerrada, en su dimensión semiológica; cada lector irá “cerrando” la trama –si es que fuera posible hacerlo– en su dimensión semántica. Por eso dice Unamuno que “cuando les cuente cómo se hace una novela, o sea como estoy haciendo la novela de mi vida, mi historia, les llevo a que se vayan haciendo su propia novela, la novela que es la vida de cada uno de ellos”⁴³. La trama de la novela unamuniana se juega entonces en la apertura que la dimensión semántica del texto posibilita para configurar la trama en su dimensión pragmática.

II. ¿Lectura o recepción?

En este apartado proponemos interrogarnos, a partir de la importancia que concede Unamuno al lector, acerca de la posibilidad que éste haya esbozado una teoría de la recepción estética o una teoría del lector. Las respuestas a estas preguntas nos permitirán –creemos– mostrar de una manera más acabada la función hermenéutica que cumple la obra literaria.

Lo que hoy conocemos como la teoría de la recepción responde a una escuela de teoría literaria asociada con la Universidad de Constanza y con la revista *Poetik und Hermeneutik*. Hans Jauss, a partir de mediados de la década del '60, sostiene que la obra literaria debe estudiarse en términos de impresión o impacto que produce en el público contemporáneo y que el valor literario se juzga de acuerdo con el grado en que se altera la percepción del texto con el paso del tiempo. Al respecto emplea la noción de “distancia estética” para indicar la diferencia entre la captación momentánea de una obra al momento de la producción original y la actual. Manteniéndose la idea de que el lector contribuye al proceso, hay aquí una especie de balance y cooperación entre el

⁴³ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.54

texto y lo que ofrece, y lo que el lector aporta, teniendo en cuenta que la pluralidad de lectores responden de manera diferente al texto.

De acuerdo a las diversas teorías de la recepción, todo texto tiene una potencia semántica que se actualiza, se completa, sólo con la lectura. Para Unamuno un texto, de por sí no dice nada, sino que es el lector quien lo hace hablar, como bien nos recuerda Longhurst al indicar que Unamuno, en ese sentido, se mantiene fiel a la tradición hermenéutica, tanto en su carácter de exégeta como de diseñador de textos.⁴⁴ De esta manera, el lector no tiene un rol pasivo, sino que es un agente activo en la creación del significado.

Desde mediados de los '70 han surgido varias teorías sobre esta "colaboración". Wolfgang Iser, en *El acto de leer* (1976), indica que todos los textos literarios tienen *Leerstellen*⁴⁵ y deben ser completados, concretizados por el lector para interpretar el texto.

El texto analizado en este trabajo fue publicado, como ya se ha señalado, originariamente en 1926⁴⁶, cuarenta años antes del desarrollo de las teorías de la recepción, pero ya en 1902⁴⁷ en su famosa *novela, Amor y Pedagogía*, el pensador vasco nos anticipa, con la dedicatoria, su ulterior trabajo acerca de la lectura plasmado posteriormente en *Cómo se hace una novela*. La dedicatoria de *Amor y Pedagogía* está dispuesta de la siguiente manera y reza así:

*Al Lector,
dedica esta obra*

⁴⁴ LONGHURST, Carlos, "La tradición hermenéutica en la narrativa unamuniana", en CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra*, Vol.IV, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009, pp.350-6

⁴⁵ Leerstellen: Vacíos, lagunas, vacancias.

⁴⁶ *Cómo se hace una novela* es publicada primero en francés bajo la traducción de Cassou, pero escrita el año anterior (1925) en español por Unamuno, y retraducida del francés al español por Unamuno en 1927 para su primera publicación española.

⁴⁷ La referencias de Unamuno al lector provienen ya desde sus primeras obras: en *En torno al casticismo*, que reúne una serie de ensayos publicados por separado originariamente en 1895, son constantes las referencias al lector, y la metodología expresa ya en el primer ensayo, pone al lector en el papel de colaborador necesario. Esta presencia del lector en sus obras, incluso en sus novelas, puede que Unamuno lo haya observado en el Quijote así como también en las obras de Kierkegaard, pero según Longhurst, en "La tradición hermenéutica en la narrativa unamuniana", es en la hermenéutica moderna donde hay que filiar la función del lector para Unamuno. Los ecos de la hermenéutica moderna le llegan a partir de la lecturas de los teólogos alemanes y franceses Schleiermacher y Sabatier, a quienes Unamuno cita frecuentemente, y a quien Orringer en *Unamuno y los protestantes liberales* establece un estudio sobre las lecturas del bilbaíno sobre ese protestantismo.

El Autor

Analizar en esta dedicatoria el texto, su estructura y disposición, nos permite hacer varias observaciones. Por un lado, observamos que “lector” y “autor” Unamuno los escribe con letra capital, así tanto el lector como el autor denotan un nombre propio. Un autor particular, y un lector particular, cualquiera sea, pero el destinatario es uno, quien lo lea, así como el autor es uno. Dos individuos particulares, dos personalidades, dos personas, vinculados a través del texto. Aquí no podemos confundir el uso de la letra capital para denotar un universal porque, precisamente para Unamuno, los universales son vacíos, son una nada, una ficción, y lo único realmente importante es lo individual. En el prólogo a la segunda edición de *Amor y Pedagogía*, un prólogo añadido más de treinta años después de la primera aparición de esa obra, nos permite constatar el análisis anterior al afirmar que, cuando dice “Al Lector” está diciendo a cada uno de éstos y *no a la masa*. La transmisión del mensaje es a cada individuo, a cada vida individual, a su íntima individualidad,⁴⁸ para que cada uno elabore su propia lectura.

Por otro lado, en cuanto a la disposición de la dedicatoria, nos encontramos con tres líneas que implican tres instancias: lector, obra y autor. Siguiendo el texto, Unamuno en esta dedicatoria parece dar mayor preeminencia a la figura del lector, dado que el término “lector” aparece primero en la dedicatoria, y es al Lector a quien le dedica la obra el autor, y no el Autor quien dedica la obra al lector.⁴⁹ Asimismo, la expresión que ocupa el lugar central: “dedica esta obra”, nos permite pensar en que no hay obra sin autor y sin lector, la obra está atravesada por ambos. Pero como la preeminencia corresponde al lector, la obra es más un producto del lector que del autor mismo. En este caso, deberíamos ampliar el primer análisis y desdoblarse el papel del autor⁵⁰ para sostener que por un lado, el autor es uno, como un

⁴⁸ UNAMUNO, Miguel de, *AP*, p.18

⁴⁹ El uso de mayúsculas en esta oración pretende destacar estas diferencias.

⁵⁰ Para un análisis más detallado de la noción de “autor” y su problematización, puede recurrirse a la obra *De la gramatología* de Derrida, a *Los límites de la interpretación e Interpretación y Sobreinterpretación* de Eco donde tematiza la noción de “intentio auctoris”, como también a “¿Qué es un autor?” de Foucault.

individuo particular, es quien escribe, quien determina los aspectos de la obra y a la vez deja los lugares de indeterminación, pero por otro, el autor no es uno, sino que el autor de la obra es tanto el autor como su lector, ya que es el lector quien, como sostiene Ricoeur, a través de la actividad imaginante, plenifica los vacíos dejados en el texto.

La metodología unamuniana de presentar en continua tensión, sin resolución posible, a los agonistas de sus *nivolas* contribuye a hacer del lector un sujeto activo, un colaborador eficaz, libre e incluso creativo.

Unamuno, en el prólogo al prólogo de Cassou, afirma: “Dice Cassou que mi obra no palidece. Gracias. Y es porque es la misma siempre. Y porque la hago de tal modo que pueda ser otra para el lector que la lea comiéndola”⁵¹.

¡Claro! Cómo podría palidecer una obra, que siendo siempre la misma en virtud de lo fijado en la letra, en virtud de su dimensión semiótica, sea una y otra para cada lector en virtud de sus lecturas, de su dimensión semántica. Si como afirma Ricoeur, leer es percibir lo escrito pero suscitando lo imaginario, a Unamuno le sucede lo propio con sus lecturas. Por ello una misma expresión, en cada momento podrá tener significados distintos. Su idea de Dios es distinta cada vez que la concibe.⁵² Aunque deberíamos decir, quizá, que su idea de Dios sea distinta cada vez que la lee, ya que son los *Leerstellen* del texto los que le permiten concebirla una y otra vez de manera distinta a la vez que va completando su significado.

La potencialidad desplegada por la obra, a partir de la lectura, depende en gran medida, como afirma Jauss, del horizonte de expectativas en que se acoge un texto en tanto ilumina aspectos nuevos de esa obra. El papel desempeñado por la tradición⁵³ cobra aquí especial relevancia por cuanto la obra se concretiza bajo los aspectos determinantes de lo escrito, por un lado, y bajo los lugares indeterminados por los vacíos dejados en el texto, que son actualizados desde nuestro horizonte de lectores, por otro. Por ello, a modo de

⁵¹ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.41

⁵² Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006, p.138

⁵³ Las referencias al papel que cumple la tradición son constantes en *En torno al casticismo* (1895/1902): “[...] la tradición es la sustancia de la Historia [...]”; “[...] La tradición vive en el fondo del presente [...]”; “[...] Tradición, de tradere, equivale a <<entrega>> [...]”; entre otras. NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Buenos Aires. Editor responsable Juan Pablo E. Esperón, ISSN 1853-7596. Volumen III, Año 2, 2013. Sitio web: <http://www.facultades-smiguel.org.ar>*

advertencia preliminar, afirma Unamuno, en la primera página del prólogo a la edición en español de *Cómo se hace una novela*:

Sobre mí pesaba mi vida, que era y es mi muerte. Pesaban sobre mí no sólo mis sesenta años de vida individual física, sino más, mucho más que ellos; pesaban sobre mí siglos de un silenciosa tradición recogidos en el más recóndito rincón de mi alma; pesaban sobre mí inefables recuerdos inconscientes de ultra-cuna.⁵⁴

Así realiza nuestro lector sus lecturas, y como lector se hace autor. Un autor que “su vida íntima, entrañada, novelesca, se continúa en la de sus lectores. Así como empezó antes”⁵⁵. ¿Pero cómo empezó antes? ¿Cómo ha llegado a él la fuerza de la tradición? ¿Y cómo llega a cada uno de nosotros? “nuestra vida íntima, entrañada, novelesca, ¿empezó con cada uno de nosotros? [...] ¿hay hombres que no sean de libro? Hasta los que no saben ni leer ni escribir. Todo hombre, verdaderamente hombre, es hijo de una leyenda, escrita u oral”⁵⁶.

Esta potencialidad, producida por la obra al actualizarse en sus múltiples lecturas, no sólo puede iluminar aspectos nuevos de esa obra, sino que además, si un libro lo comemos, como recomienda Unamuno, que es mejor que leerlo, más que iluminar, alimenta⁵⁷ nuestra propia comprensión de

⁵⁴ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.10

⁵⁵ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.148

⁵⁶ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, pp.148-9

⁵⁷ A partir del uso que de los términos “alimentar” y “comerlo” hace Unamuno con sus metáforas alimenticias, quisiéramos intentar despejar una cuestión a la vez que ahondar en nuestro tema. Es frecuente en los ámbitos educativos escuchar que el término “alumno” es significado como “aquél que carece de luz” y que esa luz debe ser proporcionada por su maestro. Sin embargo, en estudios realizados acerca de la etimología del término “alumno”, por ejemplo, en el *Diccionario etimológico de términos utilizados frecuentemente en educación* de Castello Dubrá, se indica que el término latino “*alumnus*” proviene originariamente de “*alumus*” y de “*alere*” (alimentar). De esta manera, en una pedagogía tradicional de tipo verticalista, el alumno se alimenta del docente, de sus conocimientos, haciéndose el alumno, maestro. Pero en las pedagogías que pretenden suprimir la relación vertical, al menos en lo formativo y cognitivo, ambos, docente y alumno, se alimentan uno del otro no sólo a través de los conocimientos que el docente puede transmitir (que los podríamos analogar a la letra del texto), sino a través de la transmisión de la tradición del docente y del horizonte de expectativas del alumno. En este sentido podemos atribuir un rol educativo a los textos de Unamuno, donde autor y lector se retroalimentan. Recordemos que Borges, gran lector de Unamuno, en “El escritor argentino y la tradición” nos decía que para bien o para mal todo lo que escribimos, enseñemos y hagamos con esa tradición, por la europea recibida por los argentinos, no dejará de tener una huella argentina. Podremos decir tanto que todo lo que el docente enseñe no podrá dejar de tener una huella de su alumno, y todo lo que un autor escriba no podrá dejar de tener una huella de su lector. Porque tanto los alumnos como los lectores -que tanto en Borges

NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Buenos Aires. Editor responsable Juan Pablo E. Esperón, ISSN 1853-7596. Volumen III, Año 2, 2013. Sitio web: <http://www.facultades-smiguel.org.ar>* 93

nosotros mismos. Ya que lo propio de una individualidad viva, siempre presente, siempre cambiante y siempre la misma, consiste en alimentarse de las demás individualidades y darse a ellas en alimento.⁵⁸

La importancia del lector sobre el autor se revela, en Unamuno, no sólo a lo largo de toda esta obra que, como dicen varios comentaristas, debe considerarse como la obra que cifra las claves del pensamiento unamuniano, sino que también la podemos encontrar en las preguntas que el mismo Unamuno se hace a lo largo de este texto, cuando por ejemplo, respecto del retrato que Cassou hace de Unamuno, el pensador bilbaíno se pregunta ya en la retraducción y en los comentarios agregados, si no le ha hecho él, el retratado, el autor del retrato.⁵⁹ Aquí Unamuno revela la importancia de la lectura para el lector, pero también para el autor, ya que es el lector quien, a través de la lectura, hace al autor, y al hacerlo, hace al autor del texto leído trascender al resignificar su obra y su figura. Porque un texto, mientras hayas lectores, no se acaba nunca, y en ello radica su valor.⁶⁰

Al igual que en Schleiermacher, para Unamuno, un texto cualquiera está en relación con lo infinito dado que pertenece a un mundo, y ambos asignan una importancia a la singularidad en tanto cruce entre dos dimensiones: finitud-infinitud. Finito e infinito confluyen agónicamente de manera constante, así ninguna interpretación puede ser definitiva. La dialéctica finitud-infinitud, clave en el pensamiento de Schleiermacher⁶¹ y que deviene en el “círculo hermenéutico”, la encontramos bajo términos muy semejantes, y resumidos también en la noción de “agonía” en Unamuno.⁶² La potencialidad de la lectura permite hacer de la finitud del texto, al actualizarse en las múltiples lecturas, la infinitud del significado. Esta relación agónica finitud-infinitud además

como en Unamuno tienen la nota de la productividad y no de la pasividad- están en mejores condiciones que los propios maestros y autores para abordar lo heredado puesto que, como Borges dice en dicho texto: pueden “[...] manejarlos sin supersticiones, con una irreverencia que puede tener, y tiene, consecuencias afortunadas.” y algo muy semejante nos decía Unamuno allá por 1895 en los ensayos publicados que conformarían *En torno al casticismo*.

⁵⁸ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.49

⁵⁹ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.54

⁶⁰ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *OC “a”*, Vol. VII, p.1296

⁶¹ Cfr. SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Ermeneutica*, Milano, Rusconi, 1996, pp.305-7

⁶² Cfr. INGWERSEN, Sonya, “Unamuno and Schleiermacher: the “agonic style” and Protestant hermeneutics”, *Anglican Theological Review*, V.67, N°3, 1985, pp.260-272

constituye la base de la ontología unamuniana,⁶³ manteniéndose una tensión permanente, una agonía, entre lo instituido y lo instituyente, lo muerto y lo vivo, la escritura y la palabra, lo finito y lo infinito.

Unamuno, en *Cómo se hace una novela*, trae en su diario una anécdota sobre unos amigos de su juventud que hablan del concepto wagneriano de “melodía infinita”. ¿Y qué es esta melodía infinita para él? Dice no saber bien cómo definirla, pero que debe ser como la vida y su novela, y como la historia, que nunca terminan.⁶⁴ ¿Por qué dice esto? Porque los mejores novelistas no saben lo que han puesto en sus novelas, continuando sus vidas en la de sus lectores. Y la historia, en tanto instituida, fijada en la literatura –porque la palabra es la prehistoria– es la muerte, muerte de que otros pueden tomar vida, a partir de la multiplicidad de interpretaciones.⁶⁵ La lectura de la obra permite así alimentar al lector y alimentarse de él. Alimentarse de ese finito para hacerse infinito.

Pero ¿cómo? ¿Cómo es posible que a partir de lo mismo, de lo repetido, en vez de identidad, encontremos pluralidad? Presas indica que Borges, en “Pierre Menard, autor del Quijote”, representa la no identidad de lo repetido, ya que, aun la repetición literal añade al viejo texto un nuevo sentido aportado por la distancia temporal y el diverso horizonte de expectativas.⁶⁶ Esto es lo que hace Unamuno trece años antes⁶⁷ del Pierre Menard de Borges. Aun en la repetición literal añade al viejo texto un nuevo sentido, representando la no identidad de lo repetido, sin embargo, no sólo hace eso, sino que también agrega más. El sentido (*Sinn*) se lo descubre en el lenguaje poético y simbólico, que nunca ofrece univocidad, sino que más bien está en continuo movimiento de envío hacia otros significados ocultos pero latentes. La necesidad unamuniana de retraducirse al retraducir su obra desde la traducción de Cassou, le hace decir, en las páginas iniciales del prólogo, que al hacerlo, al

⁶³ Cfr. MEYER, François, *La ontología de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1962, p.18

⁶⁴ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.144

⁶⁵ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, pp.14-5

⁶⁶ PRESAS, Mario, *Del ser a la palabra. Ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica*, Buenos Aires, Biblos, 2009, p.125

⁶⁷ La obra *Cómo se hace una novela* tiene su primera publicación en 1926, trece años antes que el “Pierre Menard...” de Borges.

retraducirse, le será imposible mantenerse fiel a aquel momento que pasó,⁶⁸ ya que no le es posible reponerlo sin repensarlo, sin revivirlo.⁶⁹

Jauss reconoce entre otros a Paul Valéry como uno de los precursores de este nuevo paradigma histórico-hermenéutico de la teoría de la recepción, quien eleva al lector a la categoría de co-creador de una obra. De esta manera, corresponde al lector el papel de completar un sentido que no está dispuesto, sino más bien propuesto a partir de los *Lerstellen*. Insausti Ugarriza sostiene que el lema de Unamuno, en *Vida de Don Quijote y Sancho*, es mejor que crear es re-crear a Don Quijote, y cuando Unamuno habla de Quijotismo o de una filosofía quijotesca, por ello entiende una interpretación productiva, no meramente reproductiva de las figuras de Don Quijote y Sancho. No se trata, dice el comentarista, de una interpretación histórica o crítico-literaria, sino de una interpretación nueva, a veces dirigida incluso contra el mismo Cervantes.⁷⁰ Unamuno lee al Quijote desde la indeterminación determinada por el texto, desde sus vacíos, y así por ejemplo ve y construye a la figura de Sancho –que por eso, a diferencia del de Cervantes, lo incluye en el título de su obra–, como la contracara necesaria del Quijote. El Unamuno lector, cuando construye a su Quijote y a su Sancho, los crea en una tensión agónica que no puede desaparecer, ya que la muerte de uno equivaldría a la muerte del otro, complementándose necesariamente en la diferencia, y no en la identidad.

Entre las variadas expresiones que encierran la concepción de Unamuno sobre el lector, en *Cómo se hace una novela*, podemos encontrar que una obra queda abierta a una pluralidad de lectores, una obra nunca puede ser cerrada, finita, terminada,⁷¹ porque lo acabado es lo muerto. La multiplicidad de lecturas posibilita que cada lector haga su propia novela creando o recreando sus personajes y su sentido. Es la novela, en tanto leída, el lugar abierto a la creación del lector. En este caso, todo texto está abierto a una nueva interpretación, y toda nueva interpretación pasará a formar parte de la historia de esa novela.

⁶⁸ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.15

⁶⁹ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.54

⁷⁰ INSAUSTI UGARRIZA, Xavier, "Unas pinceladas sobre la obra y la figura de Unamuno", *Riev*, V.41, N°1, 1996, p. 45

⁷¹ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.144

Pero no es indiferente hablar de una teoría de la recepción o una teoría del lector. En términos generales, una teoría de la recepción equivale a una serie de procedimientos, una técnica que debe considerar quien se enfrenta a un texto.

Vidarte, en *¿Qué es leer?...*, realiza un tratamiento muy minucioso sobre la lectura filosófica, y nos recuerda que las corrientes actuales en filosofía son una forma de responder a la pregunta ¿qué es leer?, siendo que quizá la filosofía no sea otra cosa, y nada más ni nada menos, que aprender a leer, aprender a leer para aprender a heredar. En este sentido Vidarte hace un examen sobre los modos de hacer una filosofía de la lectura.⁷² En Unamuno, y especialmente en el caso de *Cómo se hace una novela*, el texto, al estar abierto a la interpretación, en su nivel semiótico esa nueva interpretación forma parte de la historia de esa novela. Hasta acá podríamos hablar de una prototeoría de la recepción estética. Pero en cambio, desde el punto de vista semántico, pasa a formar parte también de *la* novela, de la novela de uno, de su vida, ya que vida y novela corren paralelas, como señala el mismo Unamuno en un artículo titulado “Historia de *Niebla*”, que a la vez forma parte de ella misma. Es la vida de una novela y la novela de una vida, que culmina constituyendo la dimensión pragmática del texto, excediendo así la recepción.

Con esto, no encontramos tanto una teoría de la recepción o una prototeoría de la recepción, sino más bien una teoría del lector o mejor una filosofía de la lectura. En la lectura se juega la vida de los personajes, del autor y de cada uno de los lectores. La relevancia que adquiere el lector, a lo largo de toda la obra unamuniana, revela la influencia del más puro romanticismo, a la vez que da cuenta de la afinidad con la hermenéutica filosófica en tanto que el lector está llamado a la interpretación y comprensión de la/su historia, de la/su vida, de los/sus pueblos, y de la/su historia de la/su vida de los/sus pueblos, a través del discurso, fijado por la escritura.

⁷² VIDARTE, Paco, *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia: Tirant lo Blanch, 2006, pp.11-2

III. La función hermenéutica del texto.

En este apartado, siguiendo fundamentalmente el camino trazado por Ricoeur, proponemos dar cuenta de la función hermenéutica que la obra cobra en el pensamiento unamuniano.

El movimiento que realiza Ricoeur, en *Del texto a la acción*, supone que al aclarar la función de la narración, se aclara también la referencia de la obra misma, se aclara cómo ella es capaz de influir en la actitud que el hombre adopta ante el mundo y la vida.⁷³ Esto se pone de manifiesto cuando analizamos las relaciones que establece Ricoeur entre “distanciamiento” y “apropiación”.

III.I. Distanciamiento y apropiación en el pensamiento de Unamuno.

En *Cómo se hace una novela*, a propósito de la necesidad de retraducirse, nuestro autor nos dice que:

En cuanto un pensamiento nuestro queda fijado por la escritura, expresado, cristalizado, queda ya muerto, y no es más nuestro que será un día bajo tierra nuestro esqueleto. [...] y la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. [...] Y ¿es que siempre un autor al volver a leer una pasada obra suya, vuelve a encontrar la eternidad de aquel momento pasado que hace el presente eterno?⁷⁴

Aquí encontramos concentrada, gran parte de las ideas que Unamuno desarrolla en torno a la relación autor-lector y a la función hermenéutica de la obra. La fijación mediante la escritura es la que posibilita la apertura del texto, y por ende, como ya veremos, la apertura del mundo.

En Ricoeur, la fijación por la escritura es lo que le permite acudir a la noción de texto, y lo que fija toda escritura en un texto es un discurso. Vamos a plantear aquí, al menos brevemente, una relación que le es útil a Ricoeur para dar cuenta de las propiedades del texto.

Antes de llegar a este punto, Ricoeur se pregunta si la fijación mediante la escritura que es un texto, significa que el discurso primero debió ser

⁷³ Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, p.76

⁷⁴ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, pp.14-5

pronunciado física o mentalmente, o que lo que fija la escritura es un discurso que se habría podido decir, pero que precisamente se escribe porque no se lo dice.⁷⁵ Con esta pregunta establece la posibilidad de que un texto se dé a partir de dos situaciones: como la transcripción del habla a la escritura, o como la escritura en lugar del habla.⁷⁶ Esta última forma es la que hace del texto, el lugar donde se produce un acontecimiento, texto que, por tener esta propiedad, hace de él, a partir de la lectura, una obra que se actualiza en y por la lectura, dando al texto el carácter de abierto. Por eso dice: “[...] la escritura convierte al texto en algo autónomo con respecto a la intención del autor. Lo que el texto significa ya no coincide con lo que el autor quiso decir. [...]”⁷⁷ Por eso “¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella [...]? [...] lo que nos importa no es lo que quiso decir [el autor] sino lo que dijo, [...]”⁷⁸ En este sentido, sostiene Ricoeur que “[...] esta primera modalidad de la autonomía nos anima a reconocerle al *Verfremdung*⁷⁹ una significación positiva [...]”⁸⁰

Este distanciamiento es lo que le hace decir a Unamuno que un pensamiento suyo, escrito, ya no es suyo, y que en ese sentido, lo positivo de esa pérdida está en que puede ser recuperado luego por otros, revivido, recreado, incluso por el autor mismo, como en el caso de *Cómo se hace una novela*. Por esto mismo le gusta decir a Ricoeur que leer un libro es considerar a su autor como ya muerto y al libro como póstumo,⁸¹ porque de esa manera, evitamos entrar en un diálogo directo con el autor quedando sólo su obra para leer.

De esta manera:

[...] la apropiación está dialécticamente ligada al distanciamiento característico de la escritura [...] es su contrapartida. Gracias al

⁷⁵ Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, pp.127-8

⁷⁶ En el artículo “Cosas de Libros” de 1918, Unamuno piensa que el comienzo del Evangelio de San Juan podría sustituirse por otro que dijera “en el principio fue la Escritura”. Porque de nada habría servido esa palabra si no hubiera quedado escrita. Algo así como le sucede al mismo San Juan, que aún para afirmar la Palabra, debió escribirla.

⁷⁷ RICOEUR, Paul, *DTA*, p.104

⁷⁸ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.41

⁷⁹ *Verfremdung*: distanciamiento, alienación.

⁸⁰ RICOEUR, Paul, *DTA*, p.104

⁸¹ Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, p.129

distanciamiento por la escritura, la apropiación ya no tiene ninguno de los rasgos de la afinidad afectiva con la intención de un autor.⁸²

La apropiación es todo lo contrario de la contemporaneidad y de la congenialidad.

Por ello se pregunta Unamuno “[...] ¿y para qué tiene el lector que ponerse de acuerdo con lo que el escritor le dice? [...] cuando me pongo a leer a otro no es para ponerme de acuerdo con él. [...]”⁸³ Este distanciamiento por la escritura es lo que le permite al bilbaíno aquello que le permitía a Schleiermacher y a Dilthey la empatía con el autor. En todo caso, poder conocer al autor mejor que el autor mismo se da a partir de la función del distanciamiento que produce la escritura, y no mediante la apropiación de la vida psíquica del otro.

Unamuno, consciente de ello, se dirige a sus lectores, como en numerosas ocasiones, diciendo:

Por ahora, mis jóvenes,
aquí os lo dejo escrito,
y si un día os negare
argüid contra mí conmigo mismo,
pues os declaro
-y creo saber bien lo que me digo-
que cuando llegue a viejo,
de éste que ahora me soy y me respiro,
sabrán, cierto, los jóvenes de entonces
más que yo si a éste yo me sobrevivo.⁸⁴

La supervivencia del autor a través del texto, y del distanciamiento producido por la escritura no sólo posibilita la comprensión⁸⁵ del texto, sino

⁸² RICOEUR, Paul, *DTA*, p.109

⁸³ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.49

⁸⁴ UNAMUNO, *OC “a”*, Vol.VI, p.172

⁸⁵ El estudio pormenorizado de esta noción excede el marco del tema aquí plateado, pero es necesario indicar al lector que en Unamuno es frecuente el recurso a la necesidad de comprender, y de comprender al otro, y especialmente en *Cómo se hace una novela*, donde elabora a partir de una crítica a la noción de “comprensión” de Abbagnano, una redefinición del concepto de comprensión. Ello puede verse también en mi trabajo “Acerca de la noción de “comprensión” en Unamuno o de la necesidad de perderse para encontrarse”, en Bertorello, A.-Mascaró, L., (Comp.) *La hermenéutica en diálogo con las ciencias sociales y humanas*, Buenos Aires: Edic.Proyecto Hermenéutica, ISBN 978-987-27903-0-1, 2011, 140-147
NUEVO PENSAMIENTO. *Revista de Filosofía del Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Facultad de Filosofía de la Universidad del Salvador, área San Miguel, Buenos Aires. Editor responsable Juan Pablo E. Esperón, ISSN 1853-7596. Volumen III, Año 2, 2013. Sitio web: <http://www.facultades-smiguel.org.ar>* 100

también la autocomprensión, ya que ésta pasa por el rodeo de la comprensión de los signos de la cultura.⁸⁶

En Unamuno, a partir de *Cómo se hace una novela*, la posibilidad de la autocomprensión se manifiesta a través de la necesidad de retraducirse, porque esta retraducción, no es una transcripción, y por eso, repasando, antes de retraducirse, el retrato que hiciera Cassou de él, se ve no sin asombro en él como en un espejo, pero en un espejo tal que vemos más el espejo mismo que lo en él espejado.⁸⁷ De esta manera, el texto es, como sostiene Ricoeur, la mediación por la cual nos comprendemos a nosotros mismos, es un *médium* en el cual nos podemos comprender. Pero lo que se ha de interpretar en un texto, es el proyecto de un mundo, el que yo podría habitar.

III.II. Apertura a la dimensión pragmática de la obra.

En una novela, aunque sea en el sentido que le atribuimos a *Cómo se hace una novela*, a diferencia de lo que ocurre en la vida cotidiana, se pone al descubierto un orden oculto de la experiencia del hombre que no advertimos su sentido y que podemos verlo más claramente a través de la narración. En el tiempo de la narración se reconfigura el tiempo de nuestra vida. Hay un descubrir como creación, se descubre creando.⁸⁸ Porque “A un hombre de verdad se le descubre, se le crea, en un momento, en una frase, en un grito. [...] Y luego, que le hayáis descubierto, creado, lo conocéis mejor que él se conoce a sí mismo acaso.”⁸⁹

Como en la literatura nos encontramos ante un texto sin interlocutor, el texto se me presenta por la distancia que muestra, como un absoluto irreferente. En consecuencia, tenemos ahora que habérmola con el texto mismo, tenemos que interpretar lo que Gadamer llama “la cosa del texto”, sin

⁸⁶ Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, p.141

⁸⁷ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.36

⁸⁸ “Descubrir”, para Unamuno es sinónimo de creación, es un des-ocultamiento a partir de los vacíos que deja el texto. (Cfr.UNAMUNO, Miguel de, *TNE*, pp.19-20). Recordemos que Gadamer, en *Verdad y Método*, señala que “descubrir” supone lanzarse a una interpretación de lo no dicho, de lo que está oculto. (Cfr.GADAMER, Hans George, *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1984, p.409).

⁸⁹ UNAMUNO, Miguel de, *TNE*, p.20

un otro con el que podamos entrar en diálogo más que con el texto mismo, porque lo que nos importa es lo dijo el autor y no su intención.

Hay que considerar así que un texto necesita de un lector. El texto se actualiza por medio de la lectura. La fijación mediante la escritura, si bien da muerte a nuestro pensamiento, permite que otros puedan recrearlo y tomar vida a partir de él.⁹⁰ De esta manera, toda obra trasciende sus propias condiciones de producción y se abre a una serie ilimitada de lecturas situadas en contextos diferentes. “El texto” debe poder descontextualizarse de la situación original para que se deje recontextualizar en otra situación mediante la lectura.⁹¹

Con Ricoeur decimos, que con el análisis estructural, el texto tenía solamente un sentido (dimensión semiológica), pero ahora, con la lectura como interpretación apropiadora, tiene además una significación (dimensión semántica). De esta manera, la tarea que sigue es la de explicitar la suerte de ser-en-el-mundo desplegado delante del texto.⁹² El mundo del texto se convierte así en una trascendencia en la inmanencia de las estructuras, y tal trascendencia se produce a partir de que lo que Ricoeur denomina, variaciones imaginativas del mundo.

Unamuno ve el mundo y la vida como un texto. Será a partir de los diversos géneros literarios como enlaza la vida con el texto: “[...] el novelista que cuenta como se hace una novela cuenta como se hace un novelista, o sea como se hace un hombre.”⁹³ “[...] Pero hay otro mundo novelesco también; hay otra novela. No la de la carne, sino la de la palabra, la de la palabra hecha letra.”⁹⁴ Así, vida, mundo y texto aparecen estrecha y necesariamente vinculados.

Es notable al respecto el recurso unamuniano a una terminología teatral. Unamuno sostiene que es por la “morcilla” por lo que sobreviviremos,⁹⁵ por lo

⁹⁰ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, pp.14-5

⁹¹ Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, p.104

⁹² Cfr. RICOEUR, Paul, *DTA*, p.51

⁹³ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.149

⁹⁴ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.139

⁹⁵ “[...] ¿sabe usted Avito, lo que es la morcilla? [...] morcilla se llama, [...] a lo que meten los actores por su cuenta en sus recitales, a lo que añaden a la obra del autor dramático [...]” (Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *AP*, p.54)

que el lector agregue, añade, a la obra. A partir de esto puede tener lugar la aplicación del texto a nosotros mismos (dimensión pragmática). En este sentido el hombre no tiene ya una naturaleza prefijada, sino que se va haciendo, es un *Homo faber*. Cada individuo es la novela de sí mismo, “[...] mi obra soy yo mismo que me estoy haciendo día a día y siglo a siglo.”⁹⁶ Sólo existe lo que obra,⁹⁷ y esta idea es posible porque hay un previo anonadamiento que proviene de la imaginación.⁹⁸ El hombre es capaz de refigurar imaginariamente un estado distinto del actual no quedándose en el “estado de yecto”, de expósito⁹⁹, de arrojado, sino siendo “pro-yecto”. En este sentido la novela puede orientar en la búsqueda del sentido de la existencia, y en este sentido es también educativa, porque para Unamuno la novela misma es pro-yecto.

Unamuno enlaza en su concepción del lector, lectura y vida, literatura e historia: por eso su personaje U. Jugo de la Raza piensa en suicidarse por el fatídico libro que finalmente decide quemar. Pero Unamuno deja abierto el relato como sucede con la vida. La dimensión pragmática de la obra literaria se nos revela así a través de la lectura que los vacíos del texto deja como indeterminados posibilitando, al actualizarlos, hacer de la novela nuestra propia novela, haciendo de los personajes, nuestro propio yo. Por ello dice que: “[...] Y al decir que estoy para alumbrarme, con este –me no quiero referirme, lector mío, a mi yo solamente, sino a tu yo, a nuestros yos.”¹⁰⁰ En las páginas finales de la “Continuación” de *Cómo se hace una novela*, nos revela la respuesta: “[...] para qué se hace una novela? Para hacerse el novelista. [...] Para hacer al lector, para hacerse uno con el lector [...]”¹⁰¹ Aquí se pone de manifiesto la función de la obra como mediadora entre autor y lector, donde lleva a partir de la lectura a “hacer al lector”, pero al “hacer al lector” también se hace el autor con él. Esto se repite en el prólogo/epílogo a la segunda edición de *Amor y Pedagogía*, donde Unamuno cierra su introducción diciendo que fue el lector quien lo fue haciendo a él mientras él hacía el texto. Unamuno, que firma allí

⁹⁶ UNAMUNO, Miguel de, *OC “a”*, Vol. VIII, p.760

⁹⁷ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *TNE*, p.16

⁹⁸ Cfr. PRESAS, Mario, *SP*, p.144

⁹⁹ Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *Niebla*, p.91

¹⁰⁰ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.159

¹⁰¹ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, p.157

como “El Autor” y no con su nombre, agradece al lector ofreciéndose con el corazón porque la obra pertenece al lector.¹⁰² En la narración descubrimos ese orden subterráneo de la experiencia humana cuyo sentido se nos escapa en la confusión de la vida,¹⁰³ porque lo importante es:

[...] cómo acabarás tú, lector? Si no eres más que lector, al acabar tu lectura, y si eres hombre, hombre como yo, es decir: comediante y autor de ti mismo [...] Y sólo haciéndose uno el novelador y el lector de la novela se salvan ambos de su soledad radical. En cuanto se hacen uno se actualizan y actualizándose se eternizan [...] Si ellos me hacen pensar y hacerme en mi pensamiento –que es mi obra y mi acción- yo les hago obrar y acaso pensar. Y entre tanto ellos y yo vivimos. Y así es, lector, como se hace para siempre una novela.¹⁰⁴

El lector unamuniano no es una lector técnico, sino más bien un lector vital. Así, el lector que lee una novela comiéndola está más preocupado por cómo acabará él que por cómo acabarán los personajes de ésta, abriendo de esta manera la dimensión pragmática, ético-política de la obra.

Bibliografía.

- BORGES, Jorge Luis, “El escritor argentino y la tradición”, en FRÍAS, Carlos (ed.), *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- CASTELLO DUBRÁ, Julio, *Diccionario etimológico de términos utilizados frecuentemente en educación*, Buenos Aires, ed.vs.
- CEREZO GALÁN, Pedro, *Las máscaras de lo trágico. Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno*, Madrid, Trotta, 1996.
- FOUCAULT, Michel, *Nietzsche, Freud, Marx*, Buenos Aires, El cielo por asalto, s/f.
- GADAMER, Hans G., *Verdad y Método*, Salamanca, Sígueme, 1984.
- GÓMEZ MIRANDA, Rafael, “Cinco puntos clave del pensamiento de Unamuno” en *Horizonte*, V.4, N°7.
- INGWERSEN, Sonya, “Unamuno and Schleiermacher: the “agonic style” and Protestant hermeneutics”, *Anglican Theological Review*, V.67, N°3, 1985.

¹⁰² Cfr. UNAMUNO, Miguel de, *AP*, p.22

¹⁰³ Cfr. PRESAS, Mario, *SP*, p.81

¹⁰⁴ UNAMUNO, Miguel de, *CHN*, pp.144-158

- INSAUSTI UGARRIZA, Xavier, "Unas pinceladas sobre la obra y la figura de Unamuno", *Riev*, V.41, N°1, 1996.
- LONGHURST, Carlos, "La tradición hermenéutica en la narrativa unamuniana", en CHAGUACEDA TOLEDANO, Ana (ed.), *Miguel de Unamuno, estudios sobre su obra*, Vol.IV, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2009.
- MARCOS, Luis A, *Miguel de Unamuno: una filosofía hermenéutica española*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.
- MEYER, François, *La ontología de Miguel de Unamuno*, Madrid, Gredos, 1962.
- ORRINGER, Nelson, "El choque de fuentes en *Cómo se hace una novela* de Unamuno", *Epos: Revista de filología*, N°4, 1988.
- PRESAS, Mario, *Del ser a la palabra. Ensayos sobre estética, fenomenología y hermenéutica*, Buenos Aires, Biblos, 2009.
- RICOEUR, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de Hermenéutica II*, Buenos Aires, FCE, 2001.
- _____, *Tiempo y Narración II*, México, Siglo XXI, 2008.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich, *Ermeneutica*, Milano, Rusconi, 1996.
- UNAMUNO, Miguel de, *Obras Completas "a"*, GARCÍA BLANCO, Manuel (ed.), Madrid, Editorial Escelicer, Vol. I, III, VI, VII y VIII, 1966/67.
- _____, *Obras Completas "b"*, GARCÍA BLANCO, Manuel (ed.), Madrid, Afrodísio Aguado, Vol.V y X, 1958.
- _____, *Cómo se hace una novela*, Buenos Aires, Alba, 1927.
- _____, *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1955.
- _____, *Del Sentimiento Trágico de la Vida*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2006.
- _____, *Amor y pedagogía*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.
- _____, *Niebla*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993.
- _____, *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza, 1986.
- VIDARTE, Paco, *¿Qué es leer? La invención del texto en filosofía*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2006.