

Cartografías Hispánicas

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vjarra
(editores)





CARTOGRAFÍAS HISPÁNICAS

Literatura y Cultura

Germán Brignone
Mabel Brizuela
María Teresa Toniolo
René Vijarra
(editores)

Facultad de Filosofía y Humanidades
Universidad Nacional de Córdoba

••
Área de
Publicaciones

8offyñ
AÑOS
Facultad de Filosofía y Humanidades



unc

Cartografías hispánicas: literatura y cultura / editores Germán Brignone ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2026.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1944-4

1. Literatura. 2. Literatura Española. 3. Cultura Europea. I. Brignone, Germán

CDD 800

2026 © Germán Brignone, Mabel Brizuela, María Teresa Toniolo, René Vjarra

2026 © Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Maquetación y diseño: Mariana Valdez / mariana.valdez@unc.edu.ar

Área Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades

Jefe Área Publicaciones: Jeremías Corazza

Comunicación institucional: Paloma Braverman

Diseño y arte de portada: Manuel Coll

Diagramación y diseño de interior: María Bella y Luis Sánchez Zárate

2026

Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Alejandra Castro

Vicedecana: Andrea Bocco

<https://ffyh.unc.edu.ar/publicaciones/>

Facultad de Lenguas - Universidad Nacional de Córdoba

Decana: Graciela Ferrero

Vicedecano: Fabián Negrelli

<https://www.lenguas.unc.edu.ar/>

Asociación Argentina de Hispanistas

<https://www.aahispanistas.org/>

Hecho el depósito que prevé la ley 11.723

ISBN

Hacer: de la prefiguración a la configuración en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno

Néstor Macías

Escuela Superior de Comercio “Carlos Pellegrini” (UBA)
nestormacias05@yahoo.com

Resumen

En el presente trabajo se intentará demostrar que, en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno, la polisemia del verbo *hacer* señala la inherente relación entre estética y ética. En efecto, la reflexividad (se) implica que una novela *se hace a sí misma y se hace en el lector*. Entonces, en el acto comprendido en el hacerse, la novela y el lector se hacen conjuntamente, lo que supone a la vez una tarea estético-ética, que va desde una *prefiguración*, una *forma* mínima, “sin argumento”, referida a la forma de la novela, a una *configuración* que *hace* narración la propia existencia, la propia novela, un hacerse del lector. Si bien tanto la prefiguración formal como la configuración en la lectura son dos instancias narrativas diferentes y complementarias, no hay anterioridad ni temporal ni conceptual de una respecto de la otra, sino que se *hacen* mutuamente, esto significa que al darse una novela, al hacerse la propia novela, el lector se hace a sí mismo. En conclusión, se *reconfiguran* ulteriormente en el mismo movimiento de despliegue narrativo, pues el lector busca hacerse en la novela, en el acto de novelarse.

Palabras clave: hacerse, prefiguración, configuración, novela

Abstract

This paper seeks to demonstrate that, in *How to Make a Novel*, by Miguel de Unamuno, the polysemy of the Spanish verb *hacer* (to make/do/become) indicates the inherent relationship between aesthetics and ethics. As a matter of fact, the reflexivity of *se* in the original title (*Cómo se hace una novela*) implies that a novel makes itself and is made/becomes one in the reader. Thus, in the act involved in becoming/being made, the novel and the reader are made together. At the same time, this entails an aesthetic-ethical task, which goes from a prefiguration, a minimal form, “without plot,” referring to the form of the novel, to a configuration that makes one’s own existence, the novel itself, into narration, a becoming of the reader. While both formal prefiguration and configuration in reading are different and complementary narrative instances, there is neither a temporal nor a conceptual precedence of one over the other; rather, they make each other mutually. This means that as the novel unfolds, as it makes itself, so does the reader. In conclusion, they are further reconfigured in the same movement of narrative unfolding, since the reader seeks to become in the novel, in the act of novelizing him/herself.

Keywords: becoming/making oneself, prefiguration, configuration, novel

Presentación

La presente comunicación tuvo origen en el seminario de Teología y Filosofía del Doctorado en Letras llamado “La belleza como salvación”, dictado en 2023 por el Doctor Mariano Carou en la Universidad del Salvador. La inmediata relación del título del Seminario con la tesis sobre Unamuno aún en ciernes hizo que me preguntara por la idea de belleza en *Cómo se hace una novela*, del autor vasco. ¿Es posible leer algo así en este texto? ¿Es acaso un forzamiento innecesario? Lo que me decidió a indagar sobre este punto, sin ninguna seguridad de obtener una respuesta afirmativa, fue pensar la vía negativa: qué texto no tiene alguna idea de belleza subyacente. De modo que ese fue el disparador de lo que siguió.

Por otra parte, pareciera ser una representación común creer que la belleza tiene o, incluso, es una forma. Que se define por ser forma, *gestalt*. Y que la forma se define por ser, justamente, lo que *puede ser* bello. Más aún, que lo bello es formal. Frente a esto surge la oración, inquietante por cierto, de Byung-Chul Han: la belleza narra. Leemos: “La belleza acontece donde las cosas están vueltas unas a otras y entablan relaciones. La belleza *narra*. Al igual que la verdad, es un acontecimiento narrativo” (Han, 2020, p.102). Según esta propuesta la belleza tendría que ver con un proceso, un modo, dicho de otra manera: un principio. Esto significa que adquiere, *trabajosamente*, una configuración externa que captamos por los sentidos²⁰. *Hace y se hace*, en los términos del texto unamuniano.

El siguiente paso fue diagramar un texto acorde a una presentación en un congreso, limitarlo al tiempo de exposición. De allí que la pregunta que alienta este trabajo sea relativa a la forma en que se configura el texto en cuestión. En efecto: una forma determina (*conforma*) *Cómo se hace una novela* y el desafío es encontrarla, o mejor dicho: seguirla y *hacerla* aparecer. En otras palabras: *cómo se hace* en aquellas líneas; tres pasos donde la forma novela adquiere sentido existencial, y donde adquiere, por tanto, un estatuto a la vez estético y ético.

Desarrollo

Como anticipamos, se trata de presentar un proceso que tiene partes diferentes y diferenciables intelectualmente a los fines de la exposición, pero que es formal y que en el tiempo narrativo propio de la novela, en caso de llegar a serlo, se dan simultáneamente. A saber: considerar el *hacer* y el *hacerse* como momentos de la novela, sujeta al tiempo de *su* inherente narración, desde una prefiguración a una configuración y, ulteriormente, a una reconfiguración.

Vayamos, pues, a exponer estos tres momentos.

20 *Cómo se hace una novela* podría considerarse, entonces, una *bildungsroman*. Incluso, podemos agregar que toda novela en el sentido unamuniano es una novela de formación.

El momento de la prefiguración

El texto completo *Cómo se hace una novela* permite ser pensado como un anticipo de la verdadera novela que ocurre en el lector, nuestro segundo tiempo.

Esta pre-figuración, como dijimos en otro lugar²¹, aparece también como pre-novela, como su condición. *Hacer* una novela, entonces, es vivirla, para ello debe ser incorporada, leída como si se comiera, dice Unamuno del lector: “que la lea comiéndola”²² (Unamuno, 2009, p. 121). De modo que resulta fundamental destacar el carácter tanto de antecedente como de condición de las líneas que leemos de 1927. En efecto, el argumento está ausente, “si por novela entiendes, lector, el argumento, no hay novela. O lo que es lo mismo, no hay argumento” (Unamuno, 2009, p.129), o, acaso mejor: lo sabemos con posterioridad, puesto que “lo verdaderamente novelesco es cómo se hace una novela” (Unamuno, 2009, p.129).

De esta suerte, el juego ficcional propuesto por Unamuno asume que la novela se da después, al digerirla. El texto, por lo tanto, es previo en este sentido y supone una teleología que la lleva implícita, pero que no es sin salirse de sí misma: “Cuando un libro es cosa viva hay que comérselo, y el que se lo come, si a su vez es viviente, si está de veras vivo, revive con esa comida” (Unamuno, 2009, p.118). Su forma debe desplegarse en la otredad del lector.

Tenemos, por consiguiente, el primer tiempo en *la noche de los tiempos*, el pasaje de la escritura que antecede a la novela propiamente dicha, que muere al escribirse y que, sin embargo, permanece abierto, “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” (Unamuno, 2009, p. 107), luego surge el tiempo de la lectura²³ que será, no sin el primer momento, la verdadera novela, “la literatura no es más que muerte. Muerte de que otros pueden tomar vida. Porque el que lee una novela puede vivirla” (Unamuno, 2009, p. 108). Pasaje de letra escrita a letra leída, de muerte a vida. Una novela previa, anterior a su mundo, como los pensamientos de Dios antes de la creación. En otras palabras: condición genética que encuentra sentido en la ulterior lectura. Un texto-resto²⁴ *prácticamente* innecesario.

21 “El texto como pretexto de la oralidad en *Cómo se hace una novela*, de Miguel de Unamuno.” Ponencia del XII Congreso Argentino de Hispanistas. Julio de 2021.

22 “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. ¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida?” (Unamuno, 2009, p. 121)

23 Incluso para el escritor mismo. En este caso lo observamos cuando Unamuno relee estos papeles.

24 “El que pone por escrito sus pensamientos, sus ensueños, sus sentimientos, los va consumiendo, los va matando.” (Unamuno. 2009 p. 107)

El momento de la configuración

Es el momento más transitado por los comentadores de esta obra: el momento del lector que vivifica la *littera*. La novela que presenta Unamuno busca ser una novela en que tanto el lector, el personaje y el autor se formen conjuntamente, es decir: se *conformen*. Es, en este sentido, una novela de formación, una *bildungsroman*, que crece no desde el argumento, sino desde el pasaje formal que va desde la *prefiguración* a la *configuración* de todos los elementos formales del texto: el narrador, el autor, el personaje, el lector. Desde ya que estos confluyen en el lector²⁵, quien actualiza el texto²⁶. La novela, por tanto, salió de las *palabras* para confundirse en el mundo de las *cosas*, para perderse en la lectura-vida que lo renueva a condición de *des-hacerlo*. Podemos conjeturar que la forma está escondida en el *cómo* del título, que es el aspecto formal el impulsor de la vida narrada.

La novela adquiere así una desterritorialización (y en espejo, el destierro del autor, en los dos sentidos de destierro efectivo y de destierro del autor en cuanto subsidiario del lector), un paradójico afuera del propio texto. Vale destacar la afición de Unamuno por las paradojas, una clave de lectura crucial de este escrito ya que avanza a partir de ellas. Si bien excede el propósito del presente trabajo, podemos afirmar, a partir de lo que venimos sosteniendo, que la forma del texto avanza por y desde las paradojas que lo constituyen. Estas paradojas permiten que la obra cambie, se mueva, se *transfigure*.

Además, esa forma móvil propia de un organismo²⁷, “una novela, para ser viva, para ser vida, tiene que ser, como la vida misma, organismo y no mecanismo” (Unamuno, 2009, p. 184), que se alimenta con lectura, es inherente a la novela.

Es importante insistir en que son momentos que se *actualizan* a partir de esa forma llamada novela. En este sentido, el verbo hacer y su reflexividad, *se hace*, determinan varios aspectos que el autor vasco quiere destacar. A saber: el tiempo de la novela es el presente, se hace en este momento que ya no es cronos, sino un ahora que es siempre. Por tanto, una forma que se expande al desplegarse y por esta razón no está sujeta al tiempo, una *forma atemporal o eterna*²⁸, como si estuviera en reposo, a la espera de ser leída.

25 Lector individual, pero también lector de siempre. Una cuadratura del círculo que nos propone Unamuno desde *El sentimiento trágico de la vida*, de 1912. Ver nota 44.

26 Claro está que no puede ser cualquier lector. Tiene que ser activo en los términos que plantea Unamuno, *con-formarse*, *perder* el texto. Dice: “Si tu vida, lector, no es una novela, una ficción divina, un ensueño de eternidad, entonces deja estás páginas, no me sigas leyendo. No me sigas leyendo porque te indigestaré y tendrás que vomitarme sin provecho ni para mí ni para ti.” (Unamuno, 2009, p. 128)

27 Recordemos la carta de Unamuno a Werner Fite (recogida en Robles: 1996) en la que descarta la idea de que la novela sea un mecanismo, reloj al que se le levanta la tapa, para en cambio, parecerse a un organismo. Cuestión que se relaciona con las comparaciones del escritor *ovíparo* y el *vivíparo* de “A lo que salga” de 1904 (Unamuno, 1960, pp 789-805).

28 No solo por ser infinita, sino porque el tiempo la obedece. Ver nota 39.

Momento de la reconfiguración

El tercer momento, el de la reconfiguración, incorpora e integra a los otros dos. Hasta aquí, tanto el texto como el lector se *configuran* ulteriormente en el mismo movimiento de despliegue narrativo, pues, como dijimos, el lector busca hacerse en la novela, en el acto de novelarse, es decir que a partir de elementos mínimos (prefiguración) se gestan infinitud de posibilidades en cada lector-viviente. Si bien tanto la prefiguración formal como la configuración en la lectura son dos instancias narrativas diferentes y complementarias, no hay anterioridad ni temporal ni conceptual de una respecto de la otra, sino que se *hacen* mutuamente, esto significa que al darse una novela, al hacerse la propia novela, el lector se hace a sí mismo.

Sin embargo, falta un paso más, que orienta hacia la relectura, un *re-hacerse*. A la manera de un organismo, se desplegó ante nosotros un principio inmanente desde un texto de mínima sobre el que, evidentemente, puede volverse “Oía hablar a mis amigos wagnerianos de melodía infinita. No sé bien lo que es esto, pero debe ser como la vida y su novela, que nunca terminan. Y como la historia” (Unamuno, 2009, p. 183).

De manera que a partir de pocos elementos se producen y reproducen sin límite una infinitud de composiciones, como hace la lengua con las combinaciones de fonemas, morfemas y estructuras sintácticas. Como sostiene Unamuno, es creación, *poiesis*: “el que lee una novela puede vivirla, revivirla –y quien dice una novela dice una historia-, y el que lee un poema, una criatura –poema es criatura y poesía creación- puede recrearlo. Entre ellos el autor mismo” (Unamuno, 2009, p. 107). Leer y crear, releer y recrear. Se abre así el proceso de *reconfiguración* que vuelve a los elementos mínimos para recomenzar. El texto recupera su dignidad y puede ser *des-hecho*, devorado nuevamente²⁹.

Ese el origen sobre el que se monta la posterior novela que dejó tras de sí al texto, un *telos* desde donde tira el sentido para elegir las combinaciones. Eso sí, en cada relectura de *Cómo se hace una novela* el texto es el eje central a *deshacer* sobre el que gira toda la novela. Un Unamuno que reclama texto devenido comida, un texto móvil y oral que dice al oído. “me parece necio que un autor se distraiga en explicar lo que quiso decir, pues lo que nos importa no es lo que quiso decir, sino lo que dijo, o mejor, lo que oímos.” (Unamuno, 2009, p. 121)

29 Pensar a un Unamuno textualista requiere de un trabajo de más largo aliento.

La *reconfiguración*, por tanto, conlleva una teleología del texto y una *mímesis*³⁰ que requiere del complemento (de la lectura) y que es abierta. De ninguna manera puede ser ofrecida cerrada (o terminada o *comida*) al lector. Novela es novelarse, hacerse en el tiempo, darse una forma que estuvo siempre y que se despliega. Conlleva una tarea. Suponemos que en esta teleología del texto *perdido*³¹ está involucrada la antigua exhortación en pos de los escritores *vivíparos* de “A lo que salga”³².

Este movimiento también podemos observarlo en las circunstancias compositivas y editoriales. Recordemos que una parte fue escrita en París en 1925 durante el exilio de Unamuno³³ y publicada en francés en 1926, luego añade un “Comentario” al Retrato de Cassou (el editor francés), una “Continuación” y un diario que acaba el 7 de julio. Este texto modificado que Unamuno modifica a conciencia, de hecho dice “no quiero recobrar el texto original” y “voy a retraducirme” (Unamuno, 2009, pp. 107 y 109), es publicado en 1927 en Buenos Aires por la editorial Alba. Por consiguiente, la composición misma de *Cómo se hace una novela* se va completando a sí misma a partir de las circunstancias que la atraviesan. Es decir que el sentido *se hace* hacia adelante.

O sea que tanto desde la estructuración interna como desde las circunstancias contextuales, que son incluidas en ella, surge una forma móvil *haciéndose* con límites imprecisos que encuentra el sentido luego, como si fuera una flecha que se busca y se forma a sí misma, un fontanar que mana desde dentro de su forma vital (organismo) inacabada y asimila cualquier circunstancia temporal o contextual, como son las del mismo autor.

Esto significa que la novela encuentra su ser, su ontología, teleológicamente, es lo que *se hace* con ella y no lo que quiso decir genéticamente en el momento autoral o inaugural: “¿Qué me importa que no leas, lector, lo que yo quise poner en ella si es que lees lo que te enciende en vida?” (Unamuno, 2009, p.121).

30 Jamás copia, sino recreación. Cabe aclarar que por momentos pareciera que Unamuno anticipa a Paul Ricoeur, incluso pareciera que escribe para ser leído por el pensador francés. Si bien excede el propósito del presente trabajo, estamos vinculando con modificaciones los tres momentos de la forma en *Cómo se hace una novela* con la triple *mímesis* que formula Ricoeur (2004) en *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI, pp.113-161. El carácter existencial que otorga Unamuno a la narración tiene, además, un perfil kierkegaardiano evidente.

31 Vaya paradoja: es más texto al ser otra cosa que texto escrito.

32 “Hay otros, en cambio, que no se sirven de notas ni de apuntes, sino que lo llevan todo en la cabeza. Cuando conciben el propósito de escribir una novela, pongo por caso, empiezan a darle vueltas en la cabeza al argumento, lo piensan y repiensen, dormidos y despiertos, esto es, gestan. Y cuando sienten verdaderos dolores de parto, la necesidad apremiante de echar fuera lo que durante tanto tiempo les ha venido obsesionando, se sientan, toman la pluma, y paren. Es decir, que empiezan por la primera línea, y, sin volver atrás, ni rehacer ya lo hecho, lo escriben todo en definitiva hasta la línea última. Así me ha dicho que trabajaba uno de nuestros más celebrados novelistas, cuya pluma hace años está colgada. Estos son escritores *vivíparos*” (Unamuno, 1960, p. 792). A propósito de esto, Unamuno dice en una suerte de post-prólogo a la edición de marzo de 1933 de *San Manuel Bueno, mártir* y del relato recuperado *Una historia de amor*, que *Cómo se hace una novela* es “el más entrañado y dolorido relato que me haya brotado del hondón del alma, y que escribí en aquellos días de mi París, en 1925” (Ródenas, 2006, p. 294).

33 Desde 1924 a 1930.

“¿Terminado? Qué pronto escribí eso”³⁴

Ensayados los tres momentos formales de *Cómo se hace una novela* cabe considerar el carácter abierto de y por la novela. La novela gana centralidad³⁵, pues se ha convertido en un género de géneros, en palabras de Javier Cercas: “un género omnívoro y mutante” (Cercas, 2016, p. 45), que se define por ir más allá de sí misma. Esto es lo que anticipa Unamuno en 1927³⁶.

La novela, entonces, hace y *se hace* un rodeo que es el despliegue *potencial* de sus infinitas posibilidades permitidas³⁷ por el texto de mínima que ofrece Unamuno. La vida-novela no se intuye, sino que se narra, y se narra a sí misma, es una existencia que ocurre a partir y desde el tiempo de la narración. Establece así, una poética que supone un compromiso estético (la idea de novela) y ético (la novela existencial) con un camino largo, como la segunda singladura platónica.

En nuestro caso, tenemos ante nosotros el tiempo cero del texto que requiere ese recorrido, la textualidad mínima unamuniana: *ab ovo* (con perdón³⁸) *ad nauseam*.)

Conclusiones

En efecto, la novela *Cómo se hace una novela* es un organismo³⁹ de instantes y notas sueltos solidarios unos con otros, pero que jamás deciden una historia o *fabula* más que mínima que, a su vez, acicatea la verdadera novela, la posible. De allí que se vuelva preciso un movimiento del propio texto en pasos narrativos que *hacen* la novela. Este movimiento vital para la propia

34 Dice el Martes 21. (Unamuno, 2009, p. 183)

35 Pozuelo Yvancos al criticar la abstracción metateórica de la Teoría literaria, dice: “La literatura y su evolución imponían *normas históricas* de naturaleza cambiante, como lo ha hecho ahora con la *autoficción* e hizo antes con la novela, nada menos. La literatura no ha dejado de comportarse así, y el género deberá a mi juicio ser considerado siempre una casa, un hábitat, Claudio Guillén lo llamaba una *invitación a la forma*, para ser habitada por cada escritor, donde encontrarse allí con cada lector huésped, pero también es casa que pueda ser cuestionada, y deconstruida o transformada, añadiendo formas nuevas, habitaciones contiguas no originarias y es cosa que la evolución literaria ha hecho siempre. La novela misma, como he dicho, fue resultado de la transformación histórica del género narrativo épico por escritores que quisieron encontrarse con sus lectores en prosa, y no en verso y para personajes no pertenecientes a la clase alta. Y así en todos.” (Pozuelo Yvancos, 2022, p. 675). La literatura evoluciona, entonces. Unamuno considera, especialmente los últimos años de su vida, que la novela es el género de géneros, incluyendo a la misma literatura. Como si la literatura encontrara en la novela su forma final más abarcadora, pues se abre al tiempo existencial.

36 También Enrique Vila-Matas en *París no se acaba nunca* (2003) recuerda explícitamente *Cómo se hace una novela* de Unamuno.

37 Incluso al interior de la literatura, si es un nombre genérico o si la literatura es un subgénero de la novela tal como la entiende Unamuno. Ver nota 35.

38 Recordemos la diferencia entre los escritores *ovíparos* y los *vivíparos* que establece en “A lo que salga” (1904).

39 Pues tiene el principio de su crecimiento en sí mismo. La metáfora tiene su razón de ser: el tiempo, donde se despliega, obedece tal principio. Puede alterarse, modificarse, pero es esto mismo: alteraciones o modificaciones de aquel principio constitutivo y constituyente. Por otro lado, estamos casi ante una definición de novela para Unamuno.

(novela) tiene momentos que van desde una *prefiguración* inicial dada por la falta de argumento en la obra a la *configuración* en la novela del lector, la novela que comienza *después* de las notas escritas. Lo que posteriormente terminará siendo una *reconfiguración* (recolección de sentido) del lector y del narrador en el horizonte abierto por el texto al ser devorado, en el despliegue narrativo que permite la novela ahora sí vivida.

Aquellas derivas infinitas del texto están prefiguradas en un mínimo de notas o indicaciones formales sin argumento. Indicaciones también son las referidas cajas de laca japonesas⁴⁰, como si el narrador *indicara* que la novela se hace narrando o, para celebrar ya no una paradoja sino una tautología: novelando⁴¹. Dada la configuración narrativa de toda existencia, toda novela es novela de formación de un individuo, de *ese* individuo. De modo que la novela encuentra su forma final, ahora sí, en una paradoja: al ser inacabada.

A la postre, estamos frente a una posible reconversión de la frase de *El idiota*, de Dostoievski, con que abrió el seminario de marras⁴²: de “la belleza salvará al mundo”⁴³ a la belleza que narra y se narra, que se novela, salvará al hombre. *Ese* hombre⁴⁴ puede salvarse de no tener narración, de no comer, de no oír y, puesto que existir es *hacer* una novela, quizás de no ser. La forma (quizás bella por ser novela) salvará al mundo: lo importante es el mundo, el camino largo de *cómo se hace* la trabajosa tarea de darse una narración. Una demorada navegación: *Navigare necesse est, vivere non necesse*⁴⁵.

40 “Con esto de los comentarios encorchetados y con los tres relatos enchufados unos en otros que constituyen el escrito, va a parecerle éste a algún lector algo así como esas cajitas de laca japonesas que encierran otra cajita y ésta otra y luego otra más, cada una cincelada y ordenada como mejor el artista pudo, y al último, una final cajita... vacía. Pero así es el mundo, y la vida. Comentarios de comentarios y otra vez comentarios.” (Unamuno, 2009, pp. 128-129).

41 El sufijo que marca el gerundio lleva implícito el despliegue de la novela unamuniana: se narra novelando.

42 “La belleza como salvación”, mencionado más arriba.

43 “El príncipe asegura que la belleza salvará al mundo”. (Dostoievski, 2021, p 571)

44 En *El sentimiento trágico de la vida* anticipa esta idea y dice, sin jamás perder de vista al lector: “*Homo sum; nihil humani a me alienum puto*, dijo el cómico latino. Y yo diría más bien: *nullum hominem a me alienum puto*; soy hombre, a ningún hombre estimo extraño. Porque el adjetivo *humanus* me es tan sospechoso como su sustantivo abstracto *humanitas*, la humanidad. Ni lo humano ni la humanidad, ni el adjetivo simple, ni el adjetivo sustantivado, sino el sustantivo concreto: el hombre. El hombre de carne y hueso, el que nace, sufre y muere –sobre todo muere–, el que come y bebe y juega y duerme y piensa y quiere; el hombre que se ve y a quien se oye, el hermano, el verdadero hermano.” Más abajo subraya: “el nuestro es el otro, el de carne y hueso; yo, tu, lector mío; aquel otro de más allá, cuantos pisamos sobre la tierra”. (Unamuno, 1990, p. 3) En el ensayo de 1912 será uno que es todos, en 1927 deviene hombre, *ese* hombre individual, el que puede darse una novela.

45 Plutarco, en *Vidas paralelas* (2007, p. 359, parágrafo 50), señala que lo dijo Pompeyo a unos navegantes que temían el mar. La cita busca recuperar una tradición de interpretación que comienza con la segunda singladura en Platón (*Fedón*) y que retoma la vía larga de la Hermenéutica, de Paul Ricoeur.

Referencias bibliográficas

- Cercas, Javier (2016). *El punto ciego*. Buenos Aires: Random House.
- Dostoievski, Fiodor (2021). *El idiota*. (Traducción de Juan López-Morillas). Madrid: Alianza.
- Han, Byung-Chul. (2020). *La salvación de lo bello*. (Traducción de Alberto Ciria). Buenos Aires: Herder.
- Plutarco (2007). *Vidas paralelas. Tomo VI*. (Traducción de Jorge Bergua Caverio y otros). Madrid: Gredos.
- Pozuelo Yvancos, José María (2022). “Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción”. *Signa. Volumen 31* 673-696. <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/29418/24735>
- Ricoeur, Paul (2004). *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. (Traducción de Agustín Neira). México: Siglo XXI
- Robles, Laureano (1996). *Epistolario americano (1890-1936)* Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Ródenas, Domingo (2006). “El arte narrativo de un titán”, en *Miguel de Unamuno. Abel Sánchez. San Manuel Bueno, mártir. Cómo se hace una novela. Y otras prosas*. Barcelona: Crítica.
- Unamuno, Miguel (1960). “A lo que salga”. *Obras completas. Tomo III* (16 vols.) Madrid: Afrodisio Aguado.
- Unamuno, Miguel (1990). *Del sentimiento trágico de la vida*. México: Porrúa.
- Unamuno, Miguel (2009). *Cómo se hace una novela*. (Edición de Teresa Gómez Trueba) Madrid: Cátedra.
- Vila-Matas, Enrique (2003). *París no se acaba nunca*. Barcelona: Anagrama.